

Henry Miller *

Por Juan GARCÍA PONCE

"Un gran escritor es una manifestación completa del espíritu, y, como tal, debe ser tratado como una unificada totalidad", dice Nicolás Berdyaev en una de las primeras páginas de su libro dedicado a Dostoievski. Desde ese punto de vista me propongo yo ahora examinar la figura de Henry Miller. No sólo porque la idea de Berdyaev me parece singularmente apropiada para juzgar toda obra que consideremos importante, sino porque además, en el caso de Miller, es evidente que obra y autor están unidos de una manera total, se necesitan y se aclaran mutuamente, y para llegar al personaje Henry Miller —protagonista de todas sus novelas y relatos— es imposible ignorar al autor Henry Miller. Él mismo ha declarado que su producción en general —novelas, ensayos, cuentos, libros de viaje— son parte, capítulos unidos entre sí, de la única obra que se ha propuesto realizar: una gigantesca autobiografía, la historia de un "muchacho de Brooklyn que quería llegar a ser escritor". Naturalmente, en el camino de esa autobiografía, Miller se ha encontrado y ha tratado una serie de problemas que desbordan en apariencia los límites naturales de una obra de ese tipo; pero que en un sentido profundo son también parte de esa gran aventura que él retrata con absoluta fidelidad: la aventura de la vida.

Pero, antes de seguir adelante, quisiera detenerme un momento en el sentido de este ciclo de conferencias, "Clásicos del Siglo XX", dentro del cual debo justificar la presencia de Miller.

A primera vista, en el título hay ya una contradicción. Para la mayor parte de nosotros, *clásico* es una palabra que nos remite al pasado. Lo clásico es algo cuyo valor se ha comprobado con el paso del tiempo, algo remoto y casi un poco ajeno. Dentro de la literatura, los clásicos por antonomasia, podríamos decir, son los autores griegos, Dante, los franceses del siglo XVII, y los dramaturgos isabelinos y los españoles del Siglo de Oro, aunque en realidad sean románticos. Cuando queremos consagrar definitivamente a un autor decimos que ya "es un clásico". Y con esto implicamos que ya no es posible discutirlo o negarlo. Sus valores han quedado definitivamente establecidos, fijos. Por otra parte, en términos estéticos, el clasicismo es una manera de abordar la obra, exige a ésta la fidelidad a ciertos cánones, determina una posición frente a la realidad. Sin embargo, la mayor parte de los nombres que se han anunciado en este ciclo no entran en ninguna de estas dos posibles aproximaciones a "lo clásico". Desde un punto de vista puramente estético, algunos no son clásicos, sino románticos —Miller está entre ellos, desde luego. La partícula "del Siglo XX" anula ese alejamiento en el tiempo que en general puede convertir a un pensador o un artista en un clásico. ¿Qué vamos a entender, entonces, por clásicos del siglo XX? Yo creo que dentro de los propósitos del ciclo, clásicos serán los pensadores, los artistas, cuyas obras han servido de guía o han recogido y expresado con mayor claridad y fuerza las constantes que determinan la fisonomía moral y social de nuestro siglo. A ellos les debemos nuestro propio rostro o las más claras imágenes de él. Al examinarlos, al acercarnos a sus obras, vamos en busca de nosotros mismos, de nuestra propia expresión, aquella con la que nos verán en el futuro; por esto, más que por cualquier otra razón, son *nuestros* clásicos, nos pertenecen en la misma medida en que nosotros les pertenecemos a ellos. La importancia de la serie reside en esa particularidad: es una inmersión en nuestro propio yo, el más íntimo y verdadero.

Partiendo de esta aclaración necesaria, ¿qué es lo que justifica la inclusión de Henry Miller como un clásico del siglo XX? Como escritor, como artista, Miller se ha encontrado siempre en una situación contradictoria. Su primer libro, *Trópico de Cáncer*, fue publicado en 1934 en París, donde el autor vivía, cuando tenía ya 43 años. Lentamente, como siempre pasa con las obras primerizas, fue ganando la atención de la crítica. Autores de tan diversas tendencias como T. S. Eliot, Cendrars, George Orwell, Cyril Connolly, Herbert Read, lo consideraron una obra de indudable importancia y, al mismo tiempo, las autoridades aduanales de Inglaterra y Estados Uni-

dos declararon que era un libro pornográfico y prohibieron su entrada y circulación en los dos países. Desde entonces, ninguna de las seis novelas, parte de dos grandes trilogías que forman el núcleo central de la obra de Miller, ha podido ser vendida libremente en los países en cuyo idioma él escribe. Y uno de sus ensayos más importantes, *The World of Sex*, se encuentra en la misma situación. El año pasado, casi treinta años después de la primera edición de la obra, una casa editora de Nueva York intentó romper esta prohibición publicando *Trópico de Cáncer* dentro de Estados Unidos. Inmediatamente, varios Estados de la Unión prohibieron la entrada al libro en su territorio y los editores han tenido que responder ante los tribunales por su audacia. Esto a pesar de que Miller es desde 1958 miembro de la estricta Academia Americana de Artes y Letras, que lo recibió según la citación como "El veterano autor de muchos libros cuya originalidad y riqueza técnica están unidas a la variedad y la audacia de sus temas. Su temeridad de tratamiento y su intensa curiosidad con respecto al hombre y a la naturaleza no tienen rival en la literatura en prosa de nuestro tiempo."

Esta situación absurda, en la que se han visto, junto con Miller, autores contemporáneos tan notables como D. H. Lawrence y James Joyce, ha confundido a la crítica, y ha colocado a Miller en una posición extraña. Durante mucho tiempo, sólo ha sido leído en su país por una minoría selecta que podía comprar sus novelas en el extranjero, y por el público, reducido por la misma naturaleza del género, que se interesaba en los ensayos y libros de viaje, cuya circulación es permitida por la censura. Pero pornográficas o no, en tanto, las novelas han sido traducidas a casi todas las lenguas cultas. Desconocido en su país natal, Miller cuenta con un gran público en lugares tan dispares como Francia, Japón y Suecia. En Francia, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el intento de prohibir la circulación de *Sexus*, libro primero de la trilogía titulada *The Rosy Crucifixion*, provocó un verdadero escándalo. Se formó un "Comité de defensa de Henry Miller y la libertad de expresión", encabezado por Maurice Nadeau y con la participación de intelectuales tan destacados como André Gide, Sartre, Breton, Eluard, Camus y muchos más, y el proyecto de censura terminó en el más absoluto fracaso.

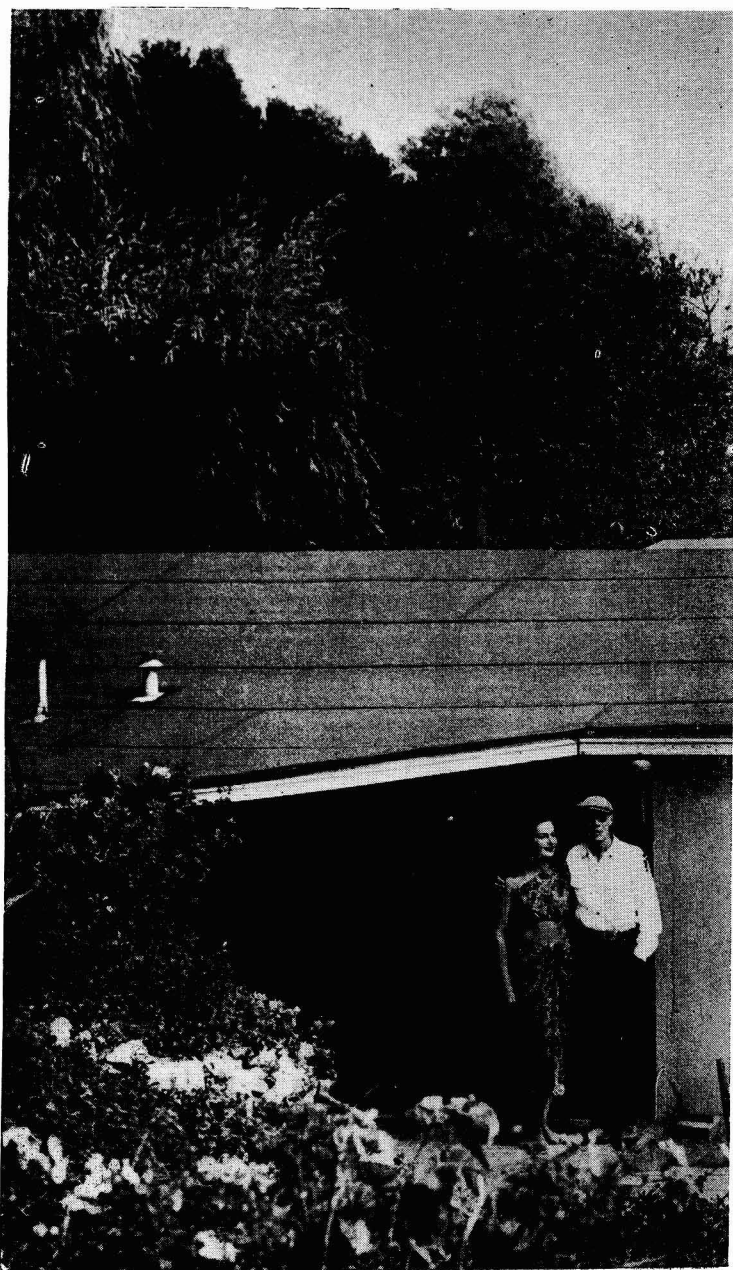
Por esas fechas, a ese público internacional se agregó también un nuevo tipo de lectores totalmente inesperado: los miembros del ejército americano. Esparcidos por todo el mundo, los jóvenes soldados empezaron a leer a Miller y, si para las autoridades su literatura era pornográfica, para la mayor parte de esos lectores ha resultado una cosa muy distinta. Antes de llegar a este punto volvamos atrás otra vez un momento.

Después de la publicación de *Trópico de Cáncer*, Henry Miller vivió en París cinco años más. Durante ese tiempo, publicó allí dos nuevas novelas: *Black Spring* y *Trópico de Capricornio*, un libro de ensayos, cuentos y comentarios diversos: *Max and the White Phagocytes*, y una serie de cartas intercambiadas con Michael Frankel sobre la figura de Hamlet, que en realidad desbordan ampliamente el tema. En 1939 se trasladó a Grecia, invitado por su amigo Lawrence Durrell, con la intención de permanecer allí un año, descansando. El curso de la Segunda Guerra Mundial lo obligó a regresar a los Estados Unidos contra su voluntad, al empezar 1940. Se establece en Nueva York, su ciudad natal, y ese mismo año redacta *El Coloso de Maroussi*, *The World of Sex*, dos relatos reunidos con el título general de *Quiet days in Clichy* y empieza *Sexus*. Durante 1941 y 1942 viaja por Estados Unidos y, tomando como base las impresiones de ese viaje, escribe *The Air-conditioned Nightmare* y *Remember to Remember*. Tres años después, ignorante por completo del destino de sus libros publicados en Europa, se establece definitivamente en California. Allí termina la redacción de *Sexus* y escribe sus demás libros, y desde ahí ha visto cómo su obra, a pesar de las prohibiciones, cobraba importancia poco a poco hasta convertirse en uno de los puntos claves de la literatura norteamericana contemporánea, una de las que tienen mayor influencia sobre las nuevas generaciones, y cómo, a pesar de la leyenda negra que lo rodea, para ellas su figura era considerada no la de un pornógrafo sino la de casi un profeta y, a veces, a pesar de sus protestas, la de un santo. Miles de lectores le escriben pidiéndole consejos, subrayando la importancia terapéutica de sus libros,

* Conferencia leída en la Casa del Lago dentro del ciclo Clásicos del Siglo XX, el 4 de marzo de 1962.



Henry Miller con Alfred Perlés, autor de *My friend Henry Miller* y uno de los personajes principales de *Trópico de Cáncer*



Henry Miller con Eve, su mujer, en *Big Sur*

descubriendo en ellos el sentido religioso que la crítica y los censores no habían querido ver.

Pero si Miller es considerado ahora por su público no sólo un gran escritor, sino una figura moral, cuya obra arroja luz sobre nuestro tiempo, es porque lo era desde el primer momento. Su estilo, su forma de abordar e interpretar la realidad no ha cambiado en nada. La sinceridad, la violencia, el salvaje lirismo de *Trópico de Cáncer* reaparece con la misma intensidad en *Nexus*, el último de sus libros, y esa intensidad, ese lirismo, son los que lo han convertido en el autor que es. Sólo el sentido de estos elementos es el que al fin se ha colocado en su verdadero lugar.

Lawrence Durrell, que ha dedicado varios ensayos a estudiar su obra y es uno de sus más fervientes admiradores, afirma que el lugar de Miller "estará entre esas torres anormales de la creación, como Whitman y Blake, que nos han dejado no sólo obras de arte, sino un cuerpo de ideas que explican e influyen todo un tipo de cultura". Es claro que esto ocurre con la mayor parte de los grandes artistas. Una generación casi completa de pensadores rusos posteriores a Dostoievsky se han dedicado a intentar construir un sistema teológico basado en su pensamiento. Pero no hay que olvidar que al artista no puede exigírsele un orden estricto de ideas. A él todas las contradicciones le están permitidas, porque su obra no se desarrolla en el campo del pensamiento estrictamente, sino en el del arte. Su búsqueda es esencialmente estética y sólo como consecuencia resulta también moral o filosófica. Él no intenta definir la realidad, sino crearla para producir una emoción.

Sin embargo es evidente que, en términos generales, dentro de esa libertad de acción que permite el arte, hay dos clases de artistas: los que aceptan la realidad que les ha tocado vivir y se limitan a recrearla, y los que intentan cambiar esa realidad, transformar el mundo. Henry Miller pertenece a este segundo grupo. Su obra es, en parte, una protesta terrible y apasionada contra las formas de vida que ha creado nuestra civilización. Pero Miller no sólo protesta, sino que además presenta soluciones, intenta mostrarnos el camino que puede llevar a una vida más completa, más verdadera y, por tanto, más feliz.

Miller ha escrito extensamente no sólo sobre sí mismo, en las novelas autobiográficas, sino también sobre su obra y la de los autores que le interesan en varios de sus múltiples ensayos. Estos comentarios, que podríamos considerar marginales si no fueran, como son en realidad, una aproximación al mismo tipo de problemas que trata en las novelas, sólo que vistos desde otro ángulo, crean una serie de puntos de referencia que resultan excelentes para aclarar su actitud.

En uno de esos ensayos, titulado *El Universo de la Muerte* y dedicado a estudiar las obras de Marcel Proust y James Joyce en relación con la de D. H. Lawrence, Miller empieza diciendo que "todo lo que ha ocurrido en literatura, desde Dostoievski, ha ocurrido del lado de la muerte". Las dos palabras claves en esa frase, "Dostoievski" y "muerte", son fundamentales dentro de la obra de Miller. Más que una influencia, Dostoievski es para él un ejemplo vivo; la luz que su obra arroja sobre la vida en el siglo XIX le es indispensable para establecer los antecedentes y los motivos que en gran parte configuran la del siglo XX. Por encima de la formidable lucha dialéctica que inevitablemente se establece en todas las novelas del autor ruso, Miller tiene siempre presente el sentido de los elementos que dan lugar a la lucha. Sólo que para él la batalla termina de una manera totalmente opuesta a la que Dostoievski hubiera deseado. En lugar de el Príncipe Mishkin y Aliosha Karamasov, triunfan Iván y Stavroguín. En las últimas páginas de *Los hermanos Karamasov*, Dostoievsky, como San Agustín,* intenta dar solución al conflicto: la humanidad puede encontrar la paz cesando de luchar con la divinidad, con Dios, y aceptando una libertad no personal y absoluta, sino en relación directa con el sentido de la creación, dentro de ella. Miller supone que el hombre y la sociedad contemporáneos han escogido precisamente lo contrario: el camino elegido por el protagonista de la *Carta de un suicida*, que explica su acto como una "protesta contra la naturaleza". Por esto, el prototipo del hombre contemporáneo es un viviente Stavroguín; se ha cerrado el círculo y el hombre se ha encerrado definitivamente en sí mismo. Lo que agita todo ese mundo, en palabras de Romano Guardini, "es, en última instancia, la nada y sobre ella el desesperado vacío concentrado y encerrado en sí mismo que

* Juan de Pegueroles: "Una triple afirmación llena todas las páginas de la obra agustiniana. La tesis: el hombre es todo hombre. La antítesis: Dios es toda plenitud. La síntesis: el hombre está hecho para descansar en Dios."

es lo que suscita el horror". Stavroguín —sigue diciendo Guardini— "es el más desdichado de los hombres. Una enorme compasión nos sobrecoge al contemplarlo... Es el engañado por excelencia, engañado por él mismo. Es un ser enteramente desnudo; nada de grandioso hay en él..."

Menos ortodoxo en un sentido cristiano, e influido además en gran parte por el pensamiento psicoanalítico contemporáneo, Miller define esta situación, por lo pronto, como "el triunfo de la muerte". El hombre contemporáneo se ha rendido a las fuerzas de la muerte y su vida es ya nada más una anticipación de ella. Más adelante, al tratar de sus novelas, vamos a ver de qué manera esta idea se desarrolla dentro de una forma puramente artística y a qué conclusiones llega. Antes, veámosla en relación con los ensayos, que estudian a otros autores, y de una manera indirecta a Miller mismo.

En *El Universo de la Muerte*, la obra de Lawrence aparece como "el intento de escapar a esta muerte en vida", por esto, "a pesar de todo lo que pueda decirse contra él como artista o como hombre, seguirá siendo el más vivo, el más vitalizante entre los escritores recientes". En Proust y Joyce, en cambio —sigue diciendo Miller—, "no hay lucha. Ellos salieron, miraron alrededor y cayeron hacia atrás otra vez, dentro de la oscuridad de la que venían. Nacidos creadores, eligieron identificarse con el momento histórico".

Evidentemente, éste, más que un juicio literario, es un juicio moral. Al juzgar a tres autores que considera importantes como artistas, Miller no lo hace tomándolos como tales, sino como hombres. Para él, la importancia de sus obras no depende de su calidad puramente literaria, sino de la solución que ofrezcan a los problemas humanos. Lawrence resulta así más importante no porque su obra esté mejor realizada o sea más valiosa desde un punto de vista literario, sino porque intenta salirse de ese "universo de la muerte". "El problema del artista —dice Miller más adelante— no es cómo identificarse con la masa a su alrededor, porque en eso encuentra su verdadera muerte, sino cómo fecundar a esas masas con su muerte. En resumen, su casi imposible deber ahora es restaurar para esta edad antihéroe la nota trágica. Y esto sólo puede hacerse estableciendo una nueva relación con el mundo, examinando desde un nuevo punto el sentido de la muerte, sobre la cual todo arte está fundado, y reaccionando creativamente ante él".

El sentido de esta tarea está expuesto, probablemente con mayor claridad que en ningún otro pasaje de la obra de Miller, en un capítulo de *Sexus*. La cita es un poco larga; pero vale la pena hacerla. Allí, el personaje Henry Miller, trabajando todavía para la Western Union, antes de convertirse realmente en un escritor, pero pensando en serlo algún día, reflexiona acerca del arte en los siguientes términos: "El artista tiene algo en común con el héroe. Aunque funcionando en otro plano, él cree también que tiene soluciones que ofrecer. Entrega su vida para lograr triunfos imaginarios. Al final de cada gran experimento, sea realizado por un hombre de Estado, un poeta o un filósofo, los problemas de la vida presentan la misma enigmática configuración. Aquellos que tienen una historia, aquellos que han hecho historia, parecen solamente haber enfatizado con sus logros la eternidad de la lucha. Eventualmente, ellos desaparecen también, igual que los que no han hecho ningún esfuerzo, los que se han contentado simplemente con vivir y gozar. El creador (luchando con su medio) supuestamente experimenta un placer, que equilibra, si no sobrepasa, el dolor y la angustia que acompaña a la lucha por expresarse a sí mismo. Él vive en su obra, decimos. Pero esta única forma de vida varía según el individuo. Sólo en la medida en que a través de su obra se hace consciente de la vida, la vida abundante, puede decir que vive en su obra. Si no hay realización, no hay propósito ni adelanto al sustituir la vida imaginaria por la puramente aventurera de la realidad. Todo el que se eleve por encima de la actividad diaria lo hace no solamente con la esperanza de aumentar el campo de su experiencia, o incluso de enriquecerlo, sino más que nada de apresurarlo. Sólo en este sentido la lucha tiene significado. Acepta esta posición y la diferencia entre éxito y fracaso se borra. Esto es lo que todo gran artista llega a aprender en el camino: que el proceso en el que está envuelto tiene que ver con otra dimensión de la vida, que está permanentemente separado ¡y protegido! de la insidiosa muerte que parece triunfar sobre él. Adivina que el gran secreto nunca será encerrado, sino incorporado en su sustancia misma. Tiene que hacerse parte del misterio, vivir en él tanto como con él. La solución es aceptación." Un poco más adelante, sigue: "El mundo no tiene que ser puesto en orden; el mundo es orden encarnado... El gran placer del artista es llegar a darse cuenta de un orden más alto en las cosas, reconocer, mediante la espontánea manipulación de sus propios

impulsos, el parecido entre la que es llamada creación humana y la que es llamada creación divina."

Para Miller, entonces, el valor del arte reside en su capacidad de reconciliar al hombre con el mundo, hacerlo otra vez parte de él por elección propia. Algo totalmente opuesto a ese suicidio como protesta contra la naturaleza de que habla el personaje de Dostoievski. El sitio que ocupa Lawrence se debe a que supo ver esta solución en sus libros, aunque no llegó a hacerla suya. Sin embargo esta solución parece limitada por un impedimento grave: el hombre común no tiene lugar en ella. Miller es consciente de esta limitación y hace culpable a la sociedad. El curso de la historia demuestra que, desde hace poco más de medio siglo, el artista, en el sentido en que lo define Miller, no tiene lugar dentro de la sociedad. Las características de ésta le niegan precisamente la posibilidad de ejercer su función y lo excluyen de ella. En una sociedad enajenada, entregada a las fuerzas de la muerte —como dice Miller—, la expresión, que es una forma de realización, está prohibida. No es necesario buscar mucho para encontrar ejemplos: D. H. Lawrence, viajando de un lado a otro de la tierra, tratando de crear una comunidad ideal sin encontrar jamás respuesta, mientras sus obras eran perseguidas y se prohibía su difusión. Los poetas imaginistas rusos, Mayakovski, Bloch, eligiendo casi sin excepción la salida del suicidio, y ahora no como una protesta contra la naturaleza, sino contra una sociedad que negaba el acceso a ella. La interminable huida de Rimbaud, mucho antes, en busca de seguridad económica, y que Miller en su libro sobre el poeta francés considera simplemente resultado del "temor que todo artista conoce: que no es querido, que no tiene uso ni lugar en este mundo". Pero ya hemos visto que Miller considera que el artista no es valioso en sí mismo, sino por lo que puede darnos y, por otra parte, que no es el medio por que se llegue a esta conciencia lo que importa, sino el hecho de adquirirla. El arte, pues, no es la única manera, sino una de las maneras, y todos los hombres tendrían la so-



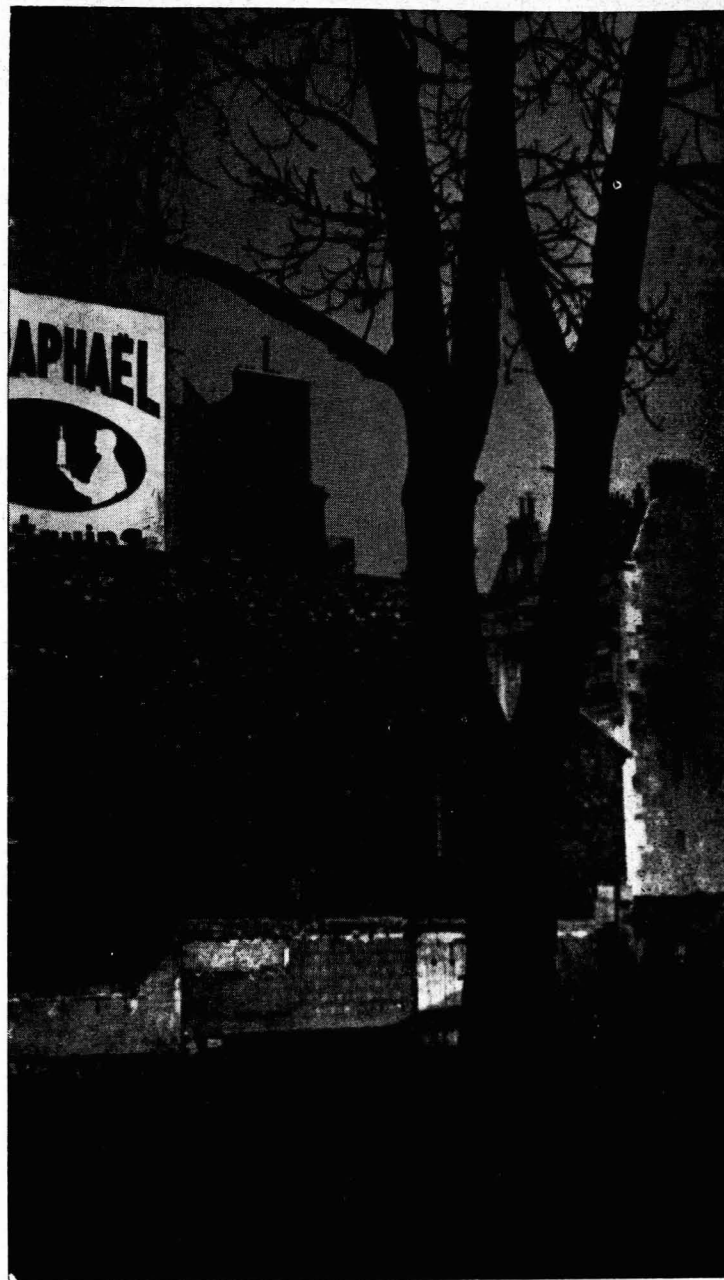
El París de Trópico de Cáncer y Primavera Negra visto por Brassai

lución al alcance de la mano — si no vivieran en una sociedad que la hace imposible.

Este convencimiento ha llevado a Miller a escribir varias obras en las que trata casi exclusivamente este conflicto. "Uno casi puede resumirlo todo como Lawrence, y decir que nuestros problemas son casi exclusivamente sociales. A pesar de todos los deslumbrantes cambios que hemos presenciado, el modelo social sigue siendo el mismo fundamentalmente", dice en una carta. Pero a Miller la sociedad le interesa no como una entidad abstracta, sino en relación con el lugar del individuo dentro de ella. "La sociedad —dice en la misma carta— se ha vuelto cada vez más opresiva para el individuo, y como tú sabes, yo estoy interesado, como Dios, sólo en el individuo." Corrupción del individuo y corrupción de la sociedad son resultados paralelos. Uno es el resultado del otro, y viceversa. El ensayo dedicado a Rimbaud, titulado significativamente *El tiempo de los asesinos*, es casi exclusivamente un estudio comparado del daño que las entidades sociales, familia, educación, religión, costumbres, le hicieron al poeta y al propio Miller. Estos elementos aparecen resumidos en la figura de la madre. Miller le pide al hombre, al artista, que se salga definitivamente del vientre materno, y entre al mundo concibiéndolo como un gran vientre en que se puede ser, sin sufrir la angustia que produce esta radical separación que nos sume en la soledad, experimentándose como parte de la creación. En ese estado, la necesidad de rebelarse desaparece, el hombre no está en lucha con el mundo, separado de él y sumido en soledad, sino que lo acepta y encuentra la paz en la reconciliación.

La misma idea, que ilustra el conflicto entre hombre, sociedad y naturaleza, determina la posición de Miller ante el concepto "pueblo". Sus dos libros de viaje sobre Estados Unidos (*La pesadilla aireacondicionada* y *Acuérdate de recordar*) y *El Coloso de Maroussi*, dedicado a Grecia, junto con varios ensayos breves, tratan particularmente este tema. No es posible decir que Miller expone directamente, tal como voy a intentar hacerlo yo, la naturaleza del conflicto; ya he dicho que a un artista no es posible exigirle un orden estricto de pensamiento, pero es indudable que, al examinar sus reacciones ante la imagen que ofrecen Estados Unidos, Grecia y en algunas ocasiones Francia, éste aparece implícito con absoluta claridad.

Una de las características más claras en la obra de Miller es la absoluta reacción de rechazo que le produce su país. Elegir un título como *La pesadilla aireacondicionada* para resumir sus impresiones es en sí suficientemente expresivo. Con él, Miller quiere sugerir una ausencia casi total de vida, ésta se ha convertido en una pesadilla y, lo que es peor, una pesadilla en la que ni siquiera la atmósfera en la que se desarrolla es natural. Y el contenido del libro no desmerece del título. Las impresiones negativas, expuestas por otra parte con un lenguaje deslumbrante, se suceden ininterrumpidamente. Al final, con unas cuantas excepciones, el país aparece como un enorme territorio desprovisto por completo de vida, en el que deambulan, inconscientes de sí mismos, una serie de autómatas. El autor niega toda validez a las instituciones, las leyes, las costumbres y hasta a la comida. Pero su rechazo tiene una base muy sólida. En una nota biográfica, Miller afirma que, en principio, él es un "autor metafísico". "El uso del drama y el incidente en mis obras —agrega— es sólo un recurso para llegar a algo más profundo." Y es con esa mirada con la que examina a Estados Unidos. La base de su rechazo se encuentra en la imposibilidad de reconciliar la imagen de su pueblo con la idea metafísica y religiosa de lo que es el pueblo. Como para Dostoievski —según lo ha expresado Romano Guardini— para él, "el pueblo está en íntima conexión con los elementos del ser, ha nacido con la tierra, está sobre ella, trabaja en ella y vive de ella. El pueblo está enlazado en la estructura misma de la naturaleza, sumergido en las ondas de luz y del acontecer natural y siente tal vez, sin tener palabras para expresarlo, el todo en su unidad. Es el pueblo, a pesar de sus miserias y sus pecados, lo auténticamente humano y, a pesar de toda su posible bajeza, enjundioso y sano, porque tiene sus raíces en la estructura esencial del ser." Naturalmente, en una sociedad mecanizada como la de Estados Unidos, todos estos conceptos, extraídos de una realidad que ya no existe en ellos, están totalmente olvidados, y la sociedad ha roto esta relación con el "ser" transformando a sus miembros en simples autómatas. Es contra esta realidad contra la que Miller reacciona. Para contrarrestarla, trató primero de enfrentar a ella las figuras de una serie de individuos que por su independencia, su rompimiento con esa sociedad, se alzaban frente a él como islas de esperanza para su país. El retrato de estas figuras, realizado para difundir su posición y su sabiduría, ocupa la mayor parte de *Acuérdate de recordar*, título igualmente significativo, con el que Miller pretendía ha-



"El inmenso mundo gris de París" (Quiet days in Clichy)

cer justicia a su país revelando también las cosas de valor que había encontrado durante su viaje.

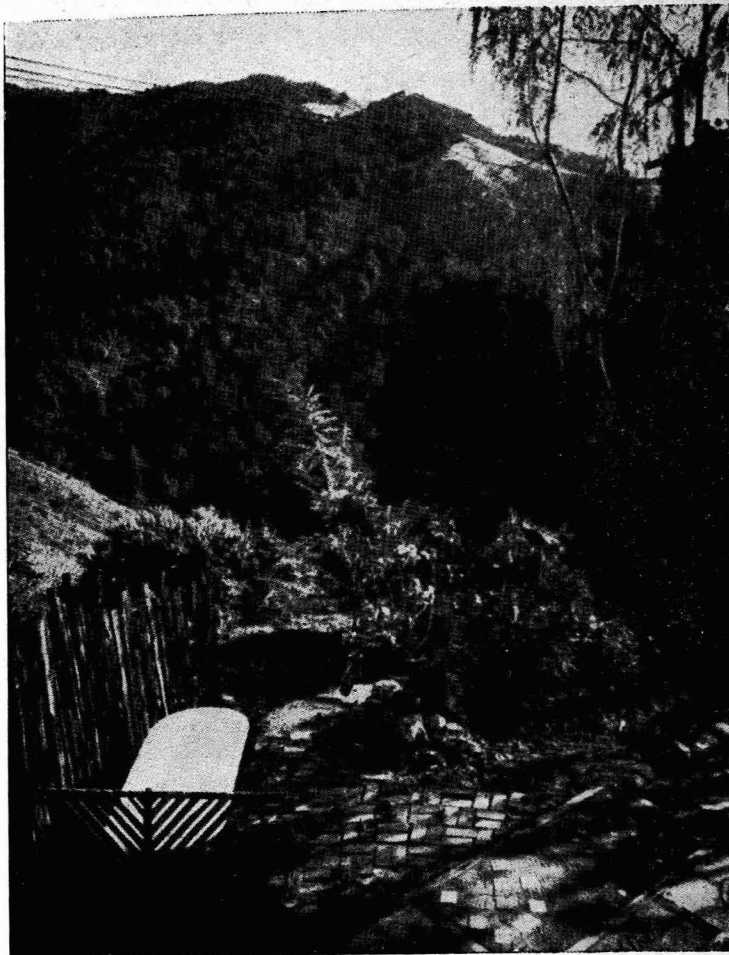
En esta misma dirección, el encendido elogio a Grecia que es en realidad *El Coloso de Maroussi* está determinado porque en ella Miller encuentra esa verdadera imagen del pueblo que falta en su país natal. El libro describe esencialmente cómo el hecho de encontrarse en un ambiente favorable, en el que el hombre no ha perdido su condición humana, lo lleva a encontrarse a sí mismo también. Libro lleno de nostalgia y de profunda simpatía, se opone violentamente a la imagen desesperada que nos entrega *La pesadilla aireacondicionada*.

Pero la respuesta definitiva de Miller en relación con el sistema social contemporáneo es tal vez *Big Sur* y *las naranjas de Jerónimo Bosch*. En este libro, el último que ha publicado fuera del ciclo de las novelas autobiográficas, Miller intenta crear la imagen real de uno de los más antiguos sueños románticos: el Paraíso recobrado. Simbolizado por las naranjas que Jerónimo Bosch utilizó para representar los deleites del Paraíso, Miller nos da cuenta de la existencia de un lugar que para él es el Paraíso otra vez. El libro relata simplemente una serie de anécdotas sobre el mismo Miller y los demás habitantes de Big Sur, pequeña colonia de artistas, gente que ha rechazado la vida de las ciudades, vagos y hasta francos neuróticos, situada en el extremo oriente de California, donde él vive desde hace más de quince años. En contacto con la tierra, con la naturaleza, establecida como la de una pequeña sociedad ideal, la vida en Big Sur, de acuerdo con el contenido del libro, no está en absoluto desprovista de problemas y conflictos, ni pretende desterrar el sufrimiento; pero en cambio sí está regida por la idea fundamental en el pensamiento de Miller: la aceptación. En el capítulo más intenso, Miller lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias y demuestra su efectividad. Llevado por la compasión, admite en su casa a un visitante que trae consigo todos los defectos de la sociedad contemporánea, y que dentro de estos términos simboliza el mal, es el perso-

naje "stavroguiano" por excelencia. Durante unos meses, su presencia casi logra acabar con la felicidad de los demás; pero en lugar de actuar contra él, Miller lo deja simplemente en libertad y él termina abandonando voluntariamente Big Sur, cuya forma de vida le parece insostenible. El mal, así, no puede existir más que como contraposición al bien, y, cuando éste renuncia a la lucha, se destruye solo. Es esta bondad, podríamos decir que innata de la vida, tan pronto como se le acepta en toda su extensión, la que puede darnos la felicidad dentro de la sociedad ideal, una felicidad que no ignora el sufrimiento y el dolor, pero que nos reconcilia con ellos haciéndonos comprender su sentido.

George Orwell fue el primer comentarista que advirtió la importancia de esa teoría de la aceptación dentro de la obra de Miller. En *Dentro de la ballena*, un ensayo dedicado a examinar su obra, Orwell afirma que las novelas de Miller deben su tono y su novedad a ese sentimiento con que el autor se enfrenta a la realidad. Pero cuando Orwell redactó su ensayo, Miller sólo había publicado sus dos primeras novelas y el autor inglés, demasiado preocupado por una serie de consideraciones de orden puramente social y limitado forzosamente a estos dos primeros ejemplos del pensamiento del novelista, no pudo aclarar su significado de una manera definitiva. Para Orwell, la aceptación en una época como la nuestra, la época —para decirlo con sus propias palabras— de los "campos de concentración, cachiporras de goma, Hitler, Stalin, bombas, aeroplanos, comida enlatada, ametralladoras, golpes de Estado, *slogans* publicitarios, máscaras de gas, submarinos, espías, provocadores, censura, prisiones secretas, aspirinas, películas de Hollywood y asesinatos políticos", implicaba una impasividad imposible; al final del ensayo expone el temor de que la obra de Miller degenera en mera charlatanería. Sin embargo, en el curso de su examen, él mismo adelanta algunas de las razones que han impedido que esta predicción se hiciera realidad. Orwell relata que cuando conoció a Miller, en 1936, al pasar por París rumbo a España para ir a luchar en la guerra civil española, éste le dio a entender que esa actitud le parecía una tontería. Miller pensaba —dice Orwell— que "nuestra civilización estaba destinada a desaparecer y a ser reemplazada por algo tan diferente que nosotros a duras penas podríamos considerarlo humano, y que ese prospecto no le molestaba en lo absoluto". Tal vez la más clara y directa explicación de esa actitud, dentro de la obra de Miller, se encuentra en *El tiempo de los asesinos*. Al exaltar lo que él llama el "suicidio en vida" de Rimbaud, que considera la más convincente forma de protesta por el estado de la sociedad, dice que "cuando sentimos lástima por su suicidio, en realidad sentimos lástima por nosotros mismos, porque nos falta el coraje necesario para seguir su ejemplo. No podemos permitir muchas deserciones en las filas: nos desmoralizaríamos. Lo que queremos es más víctimas de la vida, para acompañarnos en nuestra miseria. Nos conocemos unos a otros muy bien, demasiado bien; nos despreciamos mutuamente. Pero seguimos teniendo la convencional cortesía de los gusanos. Tratamos de conservarla hasta cuando nos estamos exterminando uno a otro... Palabras conocidas ¿no es cierto? —agrega. Nos las han repetido Lawrence, Celine, Malaquais, y muchos otros. Pero aquellos que las usen serán denunciados como renegados, escapistas, ratas que abandonan el barco que se está hundiendo. (¿Como si las ratas no demostraran con esto una suprema inteligencia!) Y el barco se está hundiendo, no hay duda." Esto, en otras palabras, no es más que otra confesión de fe individualista. Miller rechaza la obligación de defender a una sociedad en la que no cree y para la que no piensa que puedan haber soluciones de un orden meramente político. Hemos realizado ya demasiadas pruebas sin ningún resultado. Para cambiar la sociedad lo que hay que cambiar primero es al hombre; las revoluciones deberían hacerse en un sentido inverso al que desean nuestros reformadores: de adentro hacia afuera, del hombre a la sociedad. Y este propósito es el que le ha dado sentido y continuidad a su obra. Miller se siente unido al mundo, a la tierra, como totalidad, no a la civilización, cualquiera que ésta sea.

Por otra parte, para él, la desaparición de esa civilización no es más que una consecuencia natural, el resultado de la separación del hombre de la naturaleza, de su empeño de oponerse a ese ritmo cósmico de que habla Lawrence. En el capítulo final de *Plexus*, Miller reproduce varias citas de Spengler y afirma que él, junto con Elie Faure y Dostoievski, fueron los escritores que más lo influyeron durante ese período, antes de empezar propiamente a escribir. Indudablemente la seguridad con que Miller afirmó ante Orwell que nuestra civilización estaba destinada a desaparecer, puede relacionarse con la lectura de *La decadencia de Occidente*. Detrás de todos los artistas contemporáneos podemos encontrar la figura de un gran



Tina de baño al aire libre en la casa de Miller en Big Sur

pensador reflejándose en su obra, y tal vez podemos decir que Spengler es para Miller lo que Schopenhauer y Nietzsche fueron para Mann, o Bergson para Proust; pero a su nombre habría que agregar otros muchos. Hemos nombrado ya a Dostoievski y Faure; al primero —como hemos visto— yo creo que Miller le debe casi por completo su concepción del estado espiritual del hombre contemporáneo; al segundo, tal vez, el sentido de la relación entre el arte y la vida. Entre los demás nombres de filósofos, artistas y sociólogos que aparecen en la obra de Miller es casi imposible hacer una selección que determine realmente cuáles son las verdaderas influencias. Durrell da preponderancia, en su ensayo, a Otto Rank, sugiriendo que la obra de Miller corresponde en cierta forma a la concepción del arte expuesta por Rank en *Arte y artistas*, y los nombres de Freud y Jung podrían agregarse a esta lista, dentro de la que Miller mismo colocaría probablemente a Whitman, Thoreau, Rabelais, Lao-tse y otros tan inesperados como Knut Hamsun y Herman Hesse. Pero todos los nombres posibles no nos llevarían a ninguna parte. Las novelas de Miller han sido relacionadas con las obras de Sade, Gill de Rais, Celine, Lawrence y hasta con las de Juan Jacobo Rousseau; su verdadera importancia, sin embargo, reside en la imagen de la vida contemporánea que nos entregan y en la efectividad con que el lenguaje, el tratamiento de caracteres y la forma elegida para desarrollar la acción, hacen comunicable esa imagen. Una frase de Jacob Boehme me parece la mejor introducción para empezar a examinar el sentido de la historia que esas novelas relatan: "Aquel que no muere antes de morir está perdido cuando muere."

A primera vista, *Trópico de Cáncer*, la novela con que Miller empieza su extenso ciclo de obras autobiográficas, es un libro profundamente negativo. El mismo narrador lo describe al principio así: "Éste no es un libro. Éste es un libelo, una calumnia, una deformación de carácter. Éste no es un libro en el sentido ordinario de la palabra. No, éste es un insulto prolongado, un escupitajo en la cara del Arte, una patada en el culo a Dios, al Hombre, al Destino, al Tiempo, al Amor, a la Belleza; a lo que ustedes quieran", y la acción sigue más o menos dentro del mismo tono durante las trecientas páginas siguientes. Una serie de vagos, borrachos, pseudoartistas, prostitutas, mujeres de mundo, refugiados rusos, comerciantes y turistas hindús, y toda clase de personajes estrambóticos, desfilan por ellas. El narrador recoge sus palabras, más que caracterizarlos los caricaturiza y cuenta su relación con ellos en términos que sólo pueden

ser calificados de feroces. Ningún asomo de piedad puede encontrarse en esas páginas delirantes; pero tampoco ningún reproche. Miller se limita a reproducir lo que ha sido su vida en París durante esos años y lo hace, a pesar de la sordidez del ambiente, "como el hombre más feliz de la tierra". Ni la falta de comida, ni la falta de un lugar donde dormir, ni las traiciones de sus amigos o sus amantes, son capaces de aminorar su exaltación. "Hoy me enorgullezco al decir que soy inhumano, que no pertenezco a los hombres ni a los gobiernos, que no tengo nada que ver con credos y principios. No tengo nada que ver con la crujiente maquinaria de la Humanidad: ¡pertenezco a la tierra!", dice en uno de los largos pasajes puramente líricos que pueblan el libro. Y un poco más adelante: "Puede ser que estemos condenados, que no haya esperanza para nosotros, para ninguno de nosotros, pero, si es así, demos un último alarido de tormento que hiele la sangre, un chillido de desafío, un grito de guerra!... Bailemos los vivos, en el borde del cráter, una última danza expirante. ¡Pero una danza!" Son estos fragmentos en los que el autor habla de sí mismo los que poco a poco nos van dando la clave, y, al final del libro, el aparente negativismo se diluye en un gesto de aceptación. Reconciliado consigo mismo, el protagonista sale limpio de la destrucción, rechaza la oportunidad de volver a su país natal, y después de dar una vuelta por la ciudad, gozando con su belleza, se sienta sobre la hierba a contemplar el Sena. El libro termina con esta meditación: "Tan calladamente fluye el Sena que apenas se advierte su presencia. Está siempre allí, silencioso y disimulado, como una gran arteria que corre por el cuerpo humano. En la maravillosa paz que sentía en mí me pareció que había subido a la cima de una alta montaña; por un momento podía mirar en mi derredor, entender el significado del paisaje. Los seres humanos forman una fauna y una flora muy extrañas. De lejos parecen despreciables; de cerca pueden parecer feos y malignos. Más que nada necesitan estar rodeados de suficiente espacio; espacio aún más que tiempo. El sol se pone. Siento este río fluir a través de mí. Su pasado, su anciana tierra, el clima cambiante. Las colinas que lo ciñen mansamente; su curso está fijo."

El tono esencialmente místico y whitmanesco de este pasaje es muy claro; la aceptación que Miller predica —podríamos decir— es semejante a la de Whitman, indudablemente; pero su importancia dentro del ciclo de novelas se encuentra en lo que significa para el personaje Henry Miller, protagonista de él. A este protagonista uno de los personajes de *Sexus* le dice en una de las escenas más significativas del libro: "En todos sentidos debes seguir escribiendo. El arte puede transformar lo horrible en hermoso. Es mejor un libro monstruoso que una vida monstruosa. Si no mueres en el intento, tu trabajo puede convertirse en un ser humano, sociable y caritativo." *Trópico de Cáncer* y varias más entre las novelas de Miller, especialmente *Sexus*, son libros de ese tipo, libros monstruosos. "La verdad —como dice el mismo Miller— está ligada a la violencia. Es un sable desnudo, que corta limpiamente, de un lado a otro." Pero la verdad, también, libera. El artista recrea el mundo para recobrar la inocencia, ser libre otra vez. Así, *Trópico de Cáncer* es un libro cuyo tema principal es "el problema de la liberación personal". "Con su advenimiento —afirma Miller— un largo período de frustración y derrota llegó a su fin. (Cáncer) tiene esa salvadora cualidad del arte que tan a menudo distingue a los libros que rompen con el pasado. Me permitió cerrar la puerta del pasado y entrar otra vez a él por la puerta trasera." "El fuerte olor a sexo que impregna sus páginas es en realidad el aroma del nacimiento."

Toda la obra posterior de Miller está escrita por ese personaje que se ha liberado a sí mismo y ha roto con el pasado. Para comprender con claridad el sentido de las novelas es indispensable tener eso en cuenta. Ya sabemos que en ellas Miller cuenta su vida; pero el autor que narra esa vida no es la misma persona que la ha vivido. Ha pasado por esa muerte antes de la muerte de la que habla Boehme, una muerte que destruye al yo, cerrado en sí mismo, símbolo de la nada, vacío y helado, y da lugar al nacimiento del hombre, que ya no morirá porque se siente parte de la creación, que es eterna.

Así, en un orden cronológico, el primer libro de Miller es en realidad el último; cuenta la fase final de la historia que se ha propuesto narrar. Aunque su sentido no tiene mayor relación con *En busca del tiempo perdido*, si comparáramos la autobiografía de Miller con la obra de Proust tendríamos que decir que *Trópico de Cáncer* corresponde a *El tiempo recobrado*. El encuentro literario que Proust realiza en este libro y que es el que le va a dar sentido y significación a su obra, corresponde al proceso espiritual que se realiza en *Trópico de Cáncer* y que es también el que va a dar sentido y significado a la obra

de Miller. La pequeña muerte que conduce a la vida, como él la llama.

Gracias a esa pequeña muerte, Miller toma conciencia del significado de su pasado y se sumerge en él para revelarnos su verdadero sentido. Como Abelardo, de quien toma el epígrafe de *La historia de mis infortunios* para aclarar el contenido del *Trópico de Capricornio*, va a "escribir sobre los sufrimientos que han nacido de sus desgracias". Al hacerlo, igual que Dante, bajará al Infierno, pero sólo para ser conducido después al Paraíso y enseñarnos su luz.

Black Spring, su segunda novela, es una especie de prelude a ese viaje. El narrador, indeciso todavía, va y viene continuamente del pasado al presente, estableciendo una especie de contrapunto entre su vida actual en París y su infancia y adolescencia en Nueva York. Los primeros conflictos psicológicos que rompen la continuidad de una infancia feliz y empiezan a configurar al hombre "stavroguiano", producto en parte de la hostilidad del medio social y de su misma incapacidad para sobreponerse a él, aparecen por primera vez en este libro, alcanzando su máxima expresión en el capítulo titulado "El taller del sastre", en el que el autor relata, con un desgarrado lirismo, su vida a los veinte años, cuando trabajaba como ayudante en la sastrería de su padre.

Después, con *Trópico de Capricornio*, Miller intenta abrir definitivamente las puertas del infierno. Descrita por su autor como "la transición a una fase más iluminante, que va de la conciencia de sí mismo a la conciencia del propósito", la novela es en realidad un largo y delirante monólogo, un gran fresco lírico, regido por el inconsciente vaivén de la memoria, que avanza y retrocede con absoluta libertad; pero que al hacerlo va creando el escenario mítico donde se va a desarrollar la pasión, el drama de muerte y resurrección, y la historia de amor que lo produce, que da lugar a las otras tres novelas. Sumido en el recuerdo, el narrador va introduciendo poco a poco a algunos de los personajes que van a tomar parte o van a ser testigos de ese drama, y al relatar su vida crea sobre todo un clima espiritual. El vacío, la ausencia de propósitos y sobre todo de conciencia del ser de la vida contemporánea aparece con aterradora claridad en la sección titulada "The land of fuck". El ritmo frío, metódico y machacante con el que una y otra vez son descritos una serie de encuentros sexuales, desprovistos por completo de ningún contacto verdadero, realizados de una manera mecánica, dentro de una completa separación entre cuerpo y espíritu, termina creando un mundo de autómatas insensibles que se limitan a seguir la forma de vida que les impone



Miller con sus dos hijos, Valentine y Tony

la civilización. Cuando la descripción de esa vida ha llegado a un grado de tensión insostenible, que culmina con el suicidio de uno de los personajes femeninos, amante del narrador, y de varios de sus amigos, aparece por primera vez el personaje clave en el mundo de Miller: Mona, la mujer cuyo amor provoca la crisis que va a salvarlo y de la que ya hemos tenido algunos pequeños vislumbres, sin sospechar su importancia, en *Trópico de Cáncer*. Sin embargo, con su entrada definitiva, después de que Miller la describe en términos exaltados y anticipa en cierta forma el sentido de su relación con ella, la novela termina. Unas páginas antes del final, Miller regresa al presente más o menos inmediato, y nos explica los motivos de esa imposibilidad de seguir adelante: "Me di cuenta de pronto de que nuestra vida en común había terminado. Me di cuenta de que el libro que estaba planeando era más que nada una tumba en la que iba a enterrarla ¡y con ella al yo que le había pertenecido a ella! Eso fue hace algún tiempo y desde entonces he estado tratando de escribir ese libro. ¿Por qué es tan difícil? ¿Por qué? Porque la idea de un 'final' me era intolerable."

Esta consideración nos obliga a detenernos sobre un aspecto de su obra que es imposible olvidar, y que nos ayudará a situar independientemente el valor y el sentido de *Capricornio*. Ya dijimos al principio que la obra de Miller tenía que ser considerada como una totalidad, y que sus ensayos y libros de viaje en cierta forma completaban la imagen de la aventura que se ha propuesto narrar. Por medio de ellos, podemos seguir la evolución del autor mientras va realizando su autobiografía, que se refiere casi exclusivamente al pasado, y esta evolución ha sido continua. Así, el Miller que escribe *Trópico de Capricornio* está en camino de serlo, pero no es todavía el Miller que escribe *Big Sur* y *las naranjas de Jerónimo Bosch*. Pero de acuerdo con su concepción del arte, cuyo sentido ya hemos examinado, el hecho de escribir el libro va a hacerle avanzar en ese camino. Por esto, a lo largo de *Capricornio*, junto a las descripciones de su vida de entonces, va sacando conclusiones sobre su sentido, que le ayudarán a liberarse por completo. De esta manera se establece una especie de proceso paralelo: por un lado el narrador va contando su vida y por otro, al hacerlo, va extrayendo su verdadero significado de acuerdo con lo que es y sabe en el momento de escribir. Las novelas se desarrollan, entonces, en el pasado y el presente al mismo tiempo. En *Trópico de Capricornio* el más importante de esos descubrimientos está expresado así: "El drama que el hombre de hoy está actuando por medio del sufrimiento no existe para mí. Todos mis Calvarios eran crucificaciones rosadas, en broma, seudotragedias..."

La novela queda al final como un interludio, un prólogo mediante el cual el autor se ha preparado y ha encontrado la clave para entrar de lleno al tratamiento directo del infierno, creando antes lo que podríamos llamar su imagen mítica. Pero en la creación de esa imagen ha encontrado una de sus ideas capitales: la inutilidad del sufrimiento. Aquí es donde Miller que —como hemos visto— ha llevado hasta sus últimas consecuencias el problema de la soledad metafísica que ejemplifican algunos personajes de Dostoievski, se separa de él y va más adelante todavía. El mundo de sus novelas no es un mundo cristiano. La redención por el dolor no tiene sentido en él. Es el mundo de la soledad absoluta y el vacío interior, un mundo que ha perdido definitivamente el contacto con la vida. El sufrimiento en él, como en el infierno cristiano, no tiene capacidad redentora y sólo existe como el único recurso que da conciencia de ser. "Había nacido libre de la necesidad de sufrir —dice Miller— y sin embargo no conocía otra manera de luchar para salir adelante que repetir el drama."

Este descubrimiento es el que determina el carácter, el tono y el sentido del segundo grupo de novelas, que, para mí, es la parte más importante de la extensa obra de Miller. El título general de la trilogía, *The Rosy Crucifixion* (que en español equivale a 'La crucifixión rosada, pálida, en broma') está tomado de la frase de *Trópico de Capricornio* que he citado antes y que anticipa admirablemente su contenido. Al encontrar este título, Miller se suma al grupo de los autores que han logrado encerrar casi el significado total de su obra al darle nombre. En busca del tiempo perdido, *Ulises*, *Doctor Faustus*, resumen de la misma manera el intento desesperado de Proust por encontrar la realidad de la vida en el arte, el viaje oscuro y misterioso hacia el mito que es para Joyce la existencia, la dolorosa obsesión de Mann respecto al origen demoníaco de la belleza. Obra casi tan extensa como la de Proust y tan laberíntica y rigurosamente intelectual como las de Joyce y Mann, *The Rosy Crucifixion* logra crear un retrato del hombre contemporáneo que encierra totalmente la concepción del mundo de Miller y es la más clara imagen de su pensamiento, pero

lo hace en términos puramente artísticos, mientras el autor cuenta simplemente una historia.

Hemos seguido ya a grandes rasgos la línea del pensamiento de Miller y hemos visto cómo sus tres primeras novelas le ayudaron a completar ese proceso de liberación que haría que, por medio del arte, el hombre "stavroguiano" desapareciera para dar lugar al nacimiento de un nuevo hombre, vivo en el verdadero sentido de la palabra, ligado a la tierra y que acepta su lugar en el mundo. Al regresar de Grecia, donde —según sus propias palabras— Miller logró romper definitivamente con el pasado, se siente capaz de empezar la gran obra. Su realización ha sido un sueño acariciado durante mucho tiempo. Ahora el "mañana, mañana..." con que termina *Trópico de Capricornio* ha llegado al fin. El autor empieza a escribir la novela que planeó doce años antes. Entonces, su intención no era otra que contar la historia de los años que vivió con June (su segunda esposa, que en las novelas es llamada Mara o Mona alternativamente), lo que le habían hecho a él, a su espíritu; pero ahora sabe también que lo que él le hizo a los otros no es menos horrible. Así, en la novela, no hay víctimas, todos los personajes están presos dentro del mismo engranaje y su condición los conduce inevitablemente a torturarse entre sí. Miller, que quería contar una historia de amor, cuenta en realidad una historia sobre la incapacidad de amar; porque el amor existe, pero sólo puede expresarse negativamente. Y la cuenta de la única manera que podía hacerlo para que el estilo correspondiera realmente a su clima espiritual y pudiera expresarlo: con un tono humorístico, cruel, desorbitado, que hace recordar muchas veces la "risa helada del infierno" de que habla Guardini, y también con el lenguaje más rico, preciso y sugestivo de la novelística americana en el siglo xx. Sin respetar el orden cronológico, adelantando la acción varios años cuando lo considera necesario, viajando una y otra vez del pasado al presente, sacando conclusiones que son producto de la perspectiva con que ahora ve los acontecimientos, incluyendo sueños y relatos marginales, Miller logra que la acción se salga por completo del tiempo y se convierta en un gran bloque total, cerrado en sí mismo, que crea, fijándola para siempre, fuera de la historia, dentro del terreno del arte nada más, la gran imagen mítica del hombre contemporáneo. Allí, incapaces de sentir, vemos cómo los personajes se torturan mutuamente y cómo sus sufrimientos no los redimen, sino simplemente los degradan. La imposibilidad del amor en esas condiciones está magníficamente expresada en una de las escenas de *Sexus*. Mona ha intentado suicidarse y Miller, que estaba engañándola con su primera mujer, se entera y regresa a su lado. Mientras la mira



"Babbits coprolíticos fornicando en su soledad de hierro y concreto"



El Metro, fotografía de Brassai para Quiet days in Clichy

dormir, reflexiona sobre su relación y se da cuenta de que sólo si se hubiera muerto podría amarla como se había imaginado al conocerla. "La amaste una vez —se dice a sí mismo—, pero estabas tan contento al pensar que podías amar a alguien más que tú mismo, que la olvidaste casi inmediatamente. Sólo has estado observándote hacer el amor. Tú la llevaste a esto para poder sentir otra vez. Perderla sería encontrarla de nuevo." Esto es lo que pasa más adelante. Mona engaña a Miller —con una mujer. El infierno en que esta situación envuelve a los tres personajes marca el nudo principal de la historia. Miller recupera el amor; pero este amor está basado en el miedo de perder a la amada, y produce un sufrimiento que lo rebaja hasta una condición que ya casi no es humana. "Cuando una situación se hace tan mala que ninguna solución parece posible, sólo quedan el asesinato o el suicidio. O los dos. Al fallar éstos, uno se transforma en bufón", dice en *Nexus*. Y esto es lo que le pasa a él. La novela alcanza entonces una intensidad insuperable y el círculo se cierra definitivamente. Miller pasa por su "pequeña muerte" y renace para comprender que sus sufrimientos han sido inútiles porque eran producto de su manera absurda de entender la vida. Esta conclusión, sin embargo, ya no pertenece a la novela, sino a las obras anteriores — que ya hemos examinado.

Por la naturaleza misma de la historia que cuenta y del ambiente en que ésta se desarrolla, *The Rosy Crucifixion* es una novela que puede ser terriblemente desagradable. Durrell se ha referido a los personajes de *Sexus* como una serie de "Babbitts coprolíticos fornicando en su soledad de hierro y concreto", y es evidente que varias secciones de este libro se encuentran entre las más horripilantes de la literatura contemporánea y bastarían para justificar la acusación de pornógrafo que pesa sobre Miller, si no fuera porque al examinarlas dentro de la novela en general cobran un significado muy distinto. *The Rosy Crucifixion* ha sido concebida como una confesión total y absolutamente sincera de lo que para Miller, a través de su expe-

riencia personal, de lo que él mismo ha vivido, es la vida en el siglo xx. Su propósito, como el de todo el arte, es aclarar el sentido de esa vida y crear un testimonio de ella. La concepción negativa con respecto a esa vida del autor, el juicio que da sobre ella y la sinceridad con que expone ese juicio, determinan el carácter del libro, y éste indudablemente no puede ser positivo. Pero el libro como tal sí lo es. Lo es porque Miller tiene la capacidad artística necesaria para crear una serie de personajes, todo un mundo, extraordinariamente vivo, a través del cual el lector se ve a sí mismo y puede, guiado por la profunda mirada del autor, descubrir los motivos que provocan su propia insatisfacción e infelicidad. Así, los horrores descritos en *The Rosy Crucifixion* tienen un efecto totalmente catártico. Henry Miller, el protagonista de la novela, es un hombre como todos nosotros. Sus luchas, sus sufrimientos, sus amores, nos pertenecen. Al describirlos y encontrar la solución para sus problemas, Henry Miller, el escritor, nos entrega también la posible solución para los nuestros. Es una solución al alcance de todos y llena de una sabiduría antigua y profundamente consoladora. Pero para llegar a ella se necesita valor y voluntad de comprensión. El mismo valor y la misma voluntad de comprensión se necesitan también tal vez para apreciar debidamente la belleza artística que a través de sus llamas proyecta el infierno descrito en *The Rosy Crucifixion*. Pero si nos acercamos a ella con este estado de ánimo, aparte de la lección moral que encierra, su lectura nos brindará la oportunidad de entrar en contacto con una serie de personajes, de situaciones, de meditaciones y descubrimientos, capaces de proporcionarnos el placer que sólo puede encontrarse en el gran arte.

Al examinar el papel de Miller como Clásico del Siglo XX, he tratado de acentuar el carácter de su pensamiento; pero no debemos olvidar que, antes que nada, es un artista, y la importancia de su figura reside en ese hecho. Como artista, probablemente su mayor creación es él mismo, el personaje Henry Miller que vive en todos sus libros como símbolo del hombre moderno, tratando de evitar el dolor y de encontrar la paz, ingenuo y atormentado, con reflejos del Príncipe Mishkin unas veces, lleno de esa crueldad torpe del que cree que posee la verdad y les reprocha a los demás su forma de vida, y de Stavroguín otras, las más; pero junto a él, en el mundo del arte, otros muchos personajes de *Trópico de Cáncer*, *Trópico de Capricornio* y *The Rosy Crucifixion*, brillan a la misma altura. Mona, sobre todo, es sin lugar a dudas uno de los grandes personajes femeninos en la historia de la literatura. Miller, que afirma que nunca hubiera llegado a ser escritor sin ella, y que a su amor le debe el rompimiento que hizo posible que llegara a escribir, le ha agradecido ese don haciéndola vivir para siempre en las páginas de sus libros. Las descripciones que hace de ella en *Trópico de Capricornio* primero, y la manera como logra hacerla hablar, actuar, y vivir en una palabra, en *The Rosy Crucifixion*, sólo pueden compararse, en términos de creación literaria de un personaje, con los logros de Proust en *En busca del tiempo perdido* con respecto a Charlus, Albertine, Swan, la Duquesa de Guermantes. Mona encarna a la perfección el eterno femenino, y a lo largo de los libros el lector no puede menos que compartir los sentimientos que ligan al protagonista a ella. La naturaleza de estos sentimientos es la que llena de emoción las páginas de *Nexus*, cuando a pesar de los sufrimientos que le ha ocasionado la forma de amor que siente por ella, Miller se lamenta del fin de ese amor: "¡Qué gris, funesto, deplorable es el día en que el amante se da cuenta de pronto de que ya no está poseído, que se ha curado, por decirlo así, de su gran amor! Cuando se refiere a él, inclusive inconscientemente, como una locura. El sentimiento de alivio engendrado por ese despertar puede llevar a uno a creer con toda sinceridad que ha recobrado la libertad. ¡Pero a qué precio! ¡Qué pobre clase de libertad es ésa!", exclama entonces. Y este sentimiento es el que lo lleva a recobrar su figura a través del arte y da lugar a su obra. Al hacerlo —dice— iba a "crear la leyenda con la cual podría dar forma a la llave que me abriría su espíritu".

La leyenda ha sido creada. En ella, junto a la llave que abre el espíritu de Mona, encontramos también la que abre el de Miller y los demás protagonistas, Maude, Stacia, Kronskey, Mac Gregor, Curley, amigos y enemigos de sí mismos y del protagonista, que sufren del mismo desarraigo vital y con su vida aseguran la permanencia de Miller dentro del arte, un arte cuya enseñanza fundamental se haya perfectamente expresada en las palabras finales de *Plexus*: "El sufrimiento es innecesario... El árbol de la vida se mantiene vivo no por las lágrimas, sino por el conocimiento de que la libertad es real y eterna."