

Reflexiones sobre el escribir: A propósito de Henry Miller

FRANCISCO J. DIAZ DE CASTRO

«Comprender no es penetrar en el misterio, sino aceptarlo, vivir dichosamente con él, en él, por y mediante él.

Me gustaría que mis palabras fluyeran en el mismo sentido en que fluye el mundo, en un movimiento serpentino a través de incalculables extensiones, ejes, latitudes, climas, condiciones».

(Henry Miller.—Wisdom of the Heart)

INTRODUCCION

Pluralidad de las lecturas críticas.

Cuando la reflexión crítica se aplica a su objeto, sea éste intelectual o artístico, puede canalizarse por muy distintas vías. La evidencia de esta afirmación la proporciona una simple ojeada al panorama de la crítica literaria contemporánea. Un mismo objeto de estudio, de lectura, puede ser considerado partiendo de teorías muy diversas —analizar las estructuras de los «posibles de la crítica» requeriría una Teoría de la teoría—, y, por tanto, de hipótesis de trabajo muy distantes entre sí¹.

Por otra parte, es también evidente que lo específico de la lectura reflexiva de una obra —pues un lector es, al fin y al cabo, el crítico—², viene dado por las características de la propia obra. El problema de la crítica literaria como ciencia estriba precisamente en la individualidad de sus objetos, que nunca

¹ Vid. «Presentación» de *Introducción a una sociología de la novela española del Siglo XIX*, de J.I. Ferreras. Ed. Cuadernos para el Diálogo, M. 1973, págs. 13-21.

Cito sus palabras: «Lucien Goldmann propugnó siempre, como punto de partida para toda clase de interpretación (I.1), la «hipótesis de trabajo», esto es, una visión global e interpretativa, por llamarla así, que había de guiar al investigador en el arriesgado camino de la descripción del objeto (...). Mi modo de pensar consiste en partir de hipótesis, explorarlas, apurarlas o radicalizarlas y... volver a empezar de nuevo, porque estudiar es tantear, y tantear no es siempre acertar».

I.1.—Debate sobre la interpretación de la obra de arte, vid. Susan Sontag, *Contra la interpretación* Ed. Seix-Barral, B., 1968.

² El concepto de Bachelard de que el crítico es un «maestro de lectura» está ampliamente desarrollado en el libro de Vincent Thérrien *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire: Ses fondements, ses techniques, sa portée*. Ed. Klincksieck, París, 1970, págs. 195 y ss.

permiten la creación de estructuras teóricas generales aplicables a su estudio concreto, una sistematización lo bastante perfecta como para considerarse verdaderamente científica: siempre hay un algo más que singulariza a cada obra y obliga a una lectura crítica específica. Esto es lo que para Todorov, por ejemplo, es un punto de partida esencial, al reconocer la necesidad de «gramáticas específicas» de la narración³, que no pueden aplicarse con seguridad más que a un caso concreto. La definición del propio Todorov sobre este punto es bien clara:

«Todo elemento textual es significativo (lo que convierte en caduca la división en fondo y forma), mas estas significaciones no son de igual importancia. La lectura consiste en elegir, precisamente, ciertos puntos privilegiados: los nudos del tejido... Así se explica que la lectura no es una ciencia y que nunca podrá ser definitiva. Los recorridos que pueden hacerse a través de una obra son innumerables»⁴.

El otro factor empírico que se presenta bajo el signo de la pluralidad en relación a la aprehensión de la obra, y, claro está, a la crítica, es la subjetividad del lector y las distintas posibilidades cosmovisionarias de éste. Pues la lectura, a pesar de la objetividad de lo dado por el texto, es un acto subjetivo en cuanto que es un «YO» quien lo realiza y da su «consentimiento» para entrar en el juego lingüístico que le propone el autor, o, en palabras de Carlos Bousoño, para pasar a ser co-autor de la obra⁵.

Partiendo de esa pluralidad de los posibles en la lectura crítica de la obra literaria, pretendo justificar la elección de una hipótesis de trabajo que permite la aproximación amplia y abierta a la producción de Henry Miller: la de que toda su obra es voluntariamente una traducción simbólica de su experiencia, de «lo vivido», concepto clave en la crítica sartriana, a través de una es-

³ Desarrollando y modificando los enunciados de W. Propp en la «*Morfología del Cuento*», en particular en la obra «*Gramática del Decamerón*», Ed. Taller Ediciones J.B., M. 1973, donde leemos: «¿Se trata aquí de una gramática de la narración, es decir, de todos los relatos, o solamente del Decamerón? Desgraciadamente, el estado actual de nuestros conocimientos no nos permite dar una respuesta simple. Nos hemos esforzado, a lo largo de este trabajo, en llegar al más elevado nivel de abstracción: en aportar, por tanto, a la estructura del relato en general, y no a la de un libro. De momento es imposible decir hasta qué punto la estructura puesta de relieve aquí es universal, o, por el contrario, propia solamente del Decamerón; para ello sería necesario analizar, con una perspectiva semejante, no todos los relatos, pero sí muchos de épocas, países, géneros y autores diferentes. Es posible que no hayamos encontrado en esta colección de cuentos más que una parte de las categorías propias de la gramática de la narración». Págs. 21 y ss.

⁴ T. Todorov. — *Literatura y significación*. Ed. Planeta, B. 1971, p. 12.

⁵ Considero aplicables a la expresión literaria en general éste y otros aspectos que Carlos Bousoño desarrolla en su «*Teoría de la Expresión Poética*» M. Gredos, 1970 (5.ª Ed.), Tomo II. Cap. XX y XXI.

También muy sugerente a este respecto es el artículo de Georges Poulet «La crítica y la experiencia de la Interioridad», en «*Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*» B. Barral, 1972, págs. 71-105.

critura que se nos da torrencialmente, una escritura egocéntrica y deliberadamente neurótica. La validez de esta hipótesis sólo pueden sancionarla los resultados de una profunda investigación, de la que estas páginas quieren ser un primer esbozo o plan de trabajo.

* * *

Henry Miller: La escritura neurótica de un marginado.

«The theme is myself, and the narrator, or the hero (...) is also myself... I don't use «heroes» incidentally, nor do I write novels. I am the hero and the book is myself»⁶.

Las historias de la literatura nos tienen acostumbrados a grandes omisiones y a grandes rescates. Por lo que respecta al caso de Henry Miller, podemos hablar de un proceso recesivo-extensivo de este tipo. Habitualmente las historias de la literatura, que responden al gusto del lectorado contemporáneo a ellas cuando se trata de los escritores últimos, suelen incluir inmediatamente a todos aquellos escritores, cuya calidad no se discute, que reúnen las condiciones lúdicas requeridas para su aceptación por una determinada cultura o momento histórico. Por el contrario, aquellos otros que, diríamos, subterráneamente crean universos literarios a espaldas o al margen de esa sociedad o momento histórico, quedan ocultos durante cierto tiempo por la «moralidad cultural» de esas mismas circunstancias espacio-temporales, que los relegan al silencio. Son los escritores «malditos» que, a lo largo de la historia, cada momento y cada cultura han dejado atrás y que han debido ser rescatados por generaciones posteriores cuando su operatividad sobre la sociedad, sobre el pensamiento, han quedado ya desplazados por el paso de esas coordenadas inherentes a todo producto cultural. Son aquellos que en su tiempo han sido el centro de la incompreensión y del olvido, y que, mucho más tarde son rescatados definitivamente, cuando los últimos trenes se les han escapado. Pensemos en los «rescates» efectuados por la literatura del siglo XX en la obra de Sade, Lichtenberg, Grabbe, Ducasse, y tantos otros. Los porqués difieren mucho en cada caso, sería necesario su estudio concreto para averiguarlos. Lo que existe de manera evidente es el hecho de su marginación. Y, sin embargo, buena parte de las creaciones geniales ha nacido fruto de una marginación. Si bien en ocasiones el genio tiene luz propia, y se revela aún a pesar de todos

⁶ Citado por Wayne C. Booth en «*The Rethoric of Fiction*» Univ. Chicago Press, 1969 pág. 367.

los esfuerzos de las jerarquías intelectuales de la época, las más de las veces el desacuerdo artista-sociedad es mucho más profundo, y ésta obliga a pagar el tributo del silencio. Silencio, por lo tanto, fruto de dos factores: desacuerdo hacia el artista por parte de la personalidad histórica de una sociedad concreta, o, por el contrario, autoaislamiento por parte del individuo —factor bivalente en el caso de Miller—. En ambos casos, la relación individuo-sociedad frustra las posibilidades de expresión del escritor, o del artista en general.

Es el caso de Henry Miller, autor que en nuestros días está siendo objeto de un «descubrimiento» por parte de la crítica literaria de todo el mundo, y que hasta hace bien poco era literatura «prohibida» en buena parte de Europa, y, desde luego, en los Estados Unidos. Con Miller, por lo tanto, se ha operado este proceso recesivo, de un lado, durante, aproximadamente, treinta años, y luego, cuando las circunstancias culturales occidentales han cambiado, se ha pasado a efectuar un rescate en su persona y en su obra.

En Henry Miller se encuentra con inesperada pureza y derroche de imaginación, la expresión dinámica del cosmos caótico que es el origen de la creación artística, la búsqueda de una autoexpresión trascendente al contexto histórico del escritor. Henry Miller hace de su vida expresión artística y búsqueda de sí mismo, creando un mundo simbólico, clave de su particular búsqueda de autoexpresión, y fruto, indudablemente, de una cosmovisión egocéntrica en lo artístico. Es escritor que traza con su escritura el laberinto caótico de la imaginación en trance de reflexión activa sobre sí misma, ofreciendo con su creación la entrada en un mundo imaginario que el propio lector deberá «re-crear» a lo largo de su lectura⁷.

En términos generales, diríamos que Miller escribe a lo largo de toda su producción una autobiografía inmediata, paralela a la vivencia, como es el caso de *Tropic of Cancer*, o bien una recreación de su pasado —a la manera proustiana, y con un simbolismo similar en el concepto de «tiempo perdido»— a lo largo de la cual se radiografía la sociedad norteamericana contemporánea bajo el tamiz de una imaginación simbólica cósmica, y del flujo incesante, enorme, de un lenguaje que fluye casi automáticamente creando y desarrollando imágenes en muy alto grado surrealistas, «personalizadoras» de lo objetivo. Sociológicamente, la obra de Henry Miller se nos parece como expresión directa de la dinámica de una personalidad en la frontera del conflicto a que nos referíamos más arriba: un desacuerdo radical con la sociedad que le rodea, debido

⁷ Es el caso de «Rayuela», de Julio Cortázar, en que se propone al lector una doble colaboración; la necesaria de la aceptación de unas convenciones lingüísticas, presente en toda lectura, y su colaboración en la reconstrucción de la génesis creativa del libro mediante una nueva ordenación de los capítulos del libro.

a la alienación, a la masificación del hombre de las ciudades norteamericano, y al impulso de rechazo producido por la frustración de no poder afirmar una individualidad frente a lo colectivo.

En Miller se da una extrema visión de la alienación de la época, cuya expresión será llevada al terreno de lo irracional, manifestando así la personalidad neurótica liberada de las trabas de la vida convencional. La obra de Miller revela, aunque desordenadamente, la evolución de su personalidad, a partir del momento de crisis consigo mismo y con el ambiente que le rodea. Esto es lo que vemos expresándose en «Tropic of Cancer». A continuación, la mayor parte de su obra será un investigar en torno al «tiempo perdido», cuando no una expresión autosatisfecha de la nueva forma de vida. Todo el camino recorrido es la narración de una lucha «en el seno de la muerte», como señala el propio Miller, que se desarrolla en los tres volúmenes de «The Rosy Crucifixion», la «crucifixión de color de rosa», con esa mezcla de burla irónica y apocalíptico que es característica de su cosmovisión.

La lucha de Henry Miller en el terreno de la escritura persigue única y exclusivamente un fin soteriológico: Miller quiere acceder a su liberación, a una nueva forma de vida que le satisfaga, y quiere buscar las coordenadas, las causas de su existencia en el pasado, siguiendo como método el *fluir* de la conciencia y de la memoria, similar en sus presupuestos al de «*À la recherche*», de Proust.

A lo largo de toda su obra nos repite incansablemente esa premisa primera de su labor: que la finalidad de lo que escribe nace y muere en la escritura misma, en sí mismo como objeto de su obra literaria, puesto que «vivir es expresarse». La autorrealización humana dentro de la obra es el reflejo necesario de su autorrealización a través de la escritura.

Mediante el monólogo interior, la narración surrealista, la visión evangélica y apocalíptica, Miller pretende decir, a sí mismo y al hipotético lector, quién es él, cuáles son las causas de su cosmovisión, de su marginación voluntaria, y, naturalmente, cómo salvarse a sí mismo en el torbellino caótico de la vida que nos describe a través de su óptica personal. La vida, la liberación de las neurosis creadas por la civilización norteamericana, el individuo, serán los valores fundamentales de su filosofía.

Como decimos, la finalidad última de su obra no es la de ser leída, ni tampoco la de proporcionarle el éxito como escritor, sino la de llegar a una salvación personal, humana, podríamos llamarla terrestre, a través del conocimiento de sí mismo, como hombre que cree que el único valor que posee es su propia vida:

«Sé lo que significa ser humano y la debilidad y la fuerza que ello supone. Sufro con este conocimiento a la vez que me recreo en él. Si tuviera la posibilidad de ser Dios, me negaría. También me negaría a ser estrella, si se me ofreciera la posibilidad. La más maravillosa oportunidad que nos ofrece el mundo es la de ser hombres. Abarca todo el mundo. Incluye la conciencia de la muerte, que ni siquiera Dios posee».

(*Tropic of Capricorn*)

La transcripción de este párrafo, expresión clara del contradictorio mundo simbólico de la palabra de Miller, muestra una de las características más acusadas del artista que se automargina de la sociedad en que vive: Individualismo. Hay una toma de conciencia respecto del choque con la sociedad, naturalmente conservadora —y específicamente puritana, como la norteamericana—, pero esta toma de conciencia nos lleva a un humanismo existencial extremo: el individualismo. El egocentrismo del escritor es el que le impele en la mayoría de los casos a crearse un mundo a su medida, simbólico por lo tanto, y bajo este enunciado es como entraremos en el estudio de Miller, puesto que es su principal característica.

«Mi gran fracaso fue como la recuperación de la experiencia de la raza: tuve que atascarme de conocimiento, comprender la futilidad de todo, hacerlo todo pedazos, desesperarme, y después bajar la cabeza, borrarle, por así decirlo, para recuperar mi autenticidad. Tuve que llegar al borde del abismo, y entonces dar un salto a ciegas».

(*Wisdom of the Heart*)

A partir de ese salto a ciegas, Miller empieza a encontrar el camino de su liberación. El cordón umbilical que le une al mundo, la moral, ha sido cortado. El hombre no existe. Se trata de un ente más, como el vegetal o la piedra, como el animal, que en su actuación no duda en someterse a las mayores humillaciones puesto que la escala de valores morales a los que se encontraba unido no existe, no «debe» existir. La personalidad neurótica se apodera de sus normas de conducta, y al soltar las amarras, Miller dice que halla su expansión como ser. A partir de su ruptura Miller se considera alguien que no existe ya, o existe sólo en función de sí, y logrado de esta forma ese distanciamiento, será capaz de narrar su historia desde una objetividad personal, a lo largo de un continuo monólogo interior:

«Tan pronto oí mi propia voz quedé encantado: el hecho de que fuese una voz diferente, distinta, única, me sostuvo. No me importaba que lo que escribía se considerase malo. Bueno y malo quedaron fuera de mi vocabulario».

(*Wisdom of the heart*)

Y es así, con la autosatisfacción de haber encontrado su voz, como empezará a desarrollar su extensa obra, preocupado siempre por el poder evocador

de la palabra, —que algunos críticos de Miller llaman parloteo—⁸, y por alentar ese impulso vehemente de decir, que le impide lograr una verdadera auto-crítica. El mundo es transformado a su propia medida para que pueda tener cabida en la obra.

* * *

Para acercarnos a un conocimiento de la obra de Henry Miller resulta imprescindible conocer aquellos datos biográficos que determinan en el tiempo y en el espacio la dinámica intelectual que se advierte desde la primera página de sus libros. Posteriormente examinaremos cómo se insertan determinados hechos de su vida en la problemática de la obra, a fin de llegar a una visión clara de su escritura simbólica.

Hemos dicho anteriormente que en Miller se da muy puro el fenómeno de transformación de la realidad histórica personal en escritura. Las coordenadas, los datos significativos de su vida son, por lo tanto, necesarios para la comprensión de su obra.

Es preciso tener en cuenta que a lo largo de una primera etapa de su vida existe un proceso de descubrimiento, siempre a nivel personal —y por eso su expresión será simbólica—, de una realidad que le repele progresivamente. El final de este proceso es a la vez una agonía, como dice Blöcker⁹, y un total desacuerdo con las normas de conducta que le rodean. El principio de una segunda etapa significa, como acabamos de ver, la ruptura con todo lo que anteriormente le unía a esa comunidad: ruptura familiar (divorcio), y ruptura social (abandono de su trabajo). Ruptura que es principio de una actividad responsable con¹⁰ sus ideas: intento de expresar ese mundo del que se ha divorciado espiritualmente y físicamente para encontrarse a sí mismo. Vemos que el problema se plantea en un plano subjetivo; Miller escogerá la expresión por medio de una escritura simbólica que intenta tejer una trama, ya cerrada en el tiempo, a lo largo de miles de páginas. Cualquier tema de su obra se plantea multidimensional, se nos ofrece en múltiples direcciones. El intento de aproximación a su obra nos lleva a encontrarnos inmersos en una continua narración que, como una laberíntica tela de araña, dificulta las clasificaciones prefabricadas y nos adentra en un mundo desgarrado, ardiente y comprimido del que resulta muy difícil salir.

⁸ Vid. Sidney Finkelstein: «Existencialismo y Alienación en la literatura Norteamericana» Ed. Instituto del libro de La Habana, 1968.

⁹ Vid. Günter Blöcker: *Líneas y perfiles de la literatura moderna*. Ed. Guadarrama, M. 1968.

¹⁰ Vid. Cita última del presente artículo.

El proceso de entrada en su «nueva vida», en palabras de Miller, se extiende cronológicamente desde 1924, momento en que abandona su trabajo, hasta 1930, año en que marcha a Francia, donde comenzará la redacción de sus primeros libros y una vida miserable y alegre. Este período está descrito en las aproximadamente mil ochocientas páginas del ciclo «*The rosy Crucifixion*».

«... uno no cambia completamente tan pronto. Quiero escribir, claro, estoy seguro. Pero antes he de conseguir recogerme en mí mismo... Yo ya no quiero otro trabajo, quiero unas vacaciones definitivas. Quiero estar solo conmigo mismo para ver qué pasa. Apenas me conozco, de la manera en que vivo. Estoy hundido. Lo sé todo sobre los demás y nada sobre mí mismo». (*Sexus*, p. 189).

A partir de esta decisión de abandonarlo todo para escribir, para pensar, es cuando Miller intentará empezar a expresar las causas de su fracaso y del fracaso de toda la sociedad. Inicia una voluntad de misticismo existencial destructivo que sólo puede terminar en una voluntaria y definitiva marginación que los críticos sociales tienen que llamar alienada.

1.—LA REALIDAD HISTORICA DE HENRY MILLER (1891)

El primero de los datos fundamentales de su vida, que Miller recrea con especial delectación es su infancia y primera juventud, vividas en las calles de New York. La vida en las calles y todo lo que ello comporta: actuar, pensar en medio de una muchedumbre anónima, tener contacto con todo tipo de filosofías de la vida, con personas de todas las nacionalidades. Diversidad de vidas en el contorno de una sola vida común. Muy fuerte el impacto que marca a Miller y profunda su huella. Para él, esta frase clave en su sistema creativo:

«lo que no está en medio de la calle es falso, derivado, es decir, literatura» (*Black Spring*),

es una idea fija que determina su manera de escribir y que le hace repetir:

«yo no soy un literato, soy un escritor».

Nacido en la calle, criado en las calles de New York, Miller es a lo largo de toda su vida un hombre urbano; un hombre «urbano hasta la médula», como dice Blöcker. Miller mismo lo reconoce:

«De los cinco a los diez fueron los años más importantes de mi vida. Vivía en las calles y adquirí el típico espíritu de gangster americano». (*Cosmological Eye*, p. 465).

Descendiente de inmigrantes, vive en una zona en la que todos son extranjeros. Esto es decisivo en la forma peculiar de considerar como «desde

fuera» su país. Es el Distrito Catorce, un barrio miserable, en que todo tipo de desechos de la vida está hermanado por unos lazos comunes por su cotidianidad: miseria, sufrimiento, desarraigo, crueldad: mezcla de normas de vida que se manifiestan en esa ética tan concreta que aparece reflejada en las obras de Miller.

¿Qué podríamos destacar como efectos de esa influencia? Lo hemos empezado a señalar: Egocentrismo, desarraigo, escepticismo. Teniendo en cuenta que Miller es un escritor, un pensador aunque no sea un filósofo, sólo se le ofrecen dos posturas: adhesión a una lucha social, a un compromiso con otros hombres en sus circunstancias, o búsqueda de libertad individual, libre de ataduras con cualquier idea. El espíritu práctico desarrollado en los años de lucha individual contra los demás, le lleva a escoger la segunda. Así pues, la expresión clara del espíritu milleriano será a lo largo de su vida la de un existencialista, un individualista, cuya ambición, cuya meta, sea el logro de la libertad total frente a los otros:

«Haber nacido en la calle significa errar toda la vida, ser libre. Significa accidente e incidente, drama, movimiento. Significa, particularmente, fantasía. Una armonía de acontecimientos irrelevantes que dan a nuestro vagabundeo una certitud metafísica. En la calle se aprende lo que son realmente los seres humanos; de otro modo, o más adelante, uno los inventa». (*Black Spring*, p. 21).

A los dieciséis años, en 1907, abandona el barrio en que había crecido para pasar a una zona algo más acomodada, donde sus padres instalan una sastretería. Parece que la vida de Miller va a transcurrir por derroteros distintos. Sin embargo, el caos que ya lleva dentro, su impaciencia por vivir, su disgusto sin rostro contra la sociedad, se van afirmando muy deprisa. Abandona el colegio, trabaja en cualquier empleo que se le presenta, huye de su casa con una mujer de cuarenta años, lee incansablemente, desordenadamente, todo tipo de libros, desde novelas de aventuras hasta libros de filosofía. De vuelta a casa, comienza a escribir con el mismo desorden que había empezado a pensar.

«Probablemente lo primero que haya escrito fuera en la tienda de mi padre —un largo ensayo sobre el «*Anticristo*» de Nietzsche—. Solía escribir cartas a mis amigos, cartas de cuarenta y cincuenta páginas, sobre todo lo que existe: eran cartas humorísticas, y al mismo tiempo, pomposamente intelectuales». (*Cosmological Eye*, p. 367).

A finales de 1917 es reclamado por el ejército, pero su destino en la guerra será muy diferente al de otros futuros escritores, los componentes de la Generación Perdida: la Secretaría de Guerra de Washington. Esta estancia en la capital de Norteamérica le hace conocer un poco más de cerca el funcionamiento de la burocracia, del que hablará extensamente en *Tropic of Capricorn*.

Se casa nada más terminar la guerra con una pianista con la que bien pronto empezarán las disputas. El espíritu rebelde, individualista de Miller no aceptará esa primera prueba que le presenta el matrimonio.

Si en lo familiar el fracaso se inicia a los pocos meses de su matrimonio, en lo social es inmediatamente después de quedar libre de sus obligaciones militares. Busca trabajo por todas partes, pero es incapaz de mantenerlo por ese mismo espíritu de insumisión que arrastra desde sus primeros años:

«Casi tan pronto como era contratado me despedían. Tenía suficiente inteligencia, pero inspiraba desconfianza. Por todas partes fomentaba la discordia, no porque fuese un idealista, sino porque era como un reflector que iba a manifestar la estupidez y futilidad de todo». (*Tropic of Capricorn*, p. 78).

Esa situación se prolonga durante dos años, hasta 1920, durante los que Miller realiza toda clase de trabajos:

«Aunque los empleos abundaban entonces, yo siempre estaba sin trabajo. Ocupé innumerables puestos por un día, y a menudo por menos. Entre ellos los siguientes: lavaplatos, ayudante de restaurante, mensajero, sepulturero, encartelador, vendedor de libros, mozo de hotel, encargado de barra, vendedor de licores, dactilógrafo, operador de máquinas de sumar, bibliotecario, estadígrafo, asistente social, mecánico, agente de seguros, recolector de basuras, ordenanza, secretario de un evangelista, estibador, guarda de tranvías, instructor de un gimnasio, repartidor de leche, portero de cine, etc., etc.». (*Cosmological Eye*, p. 367).

En 1920 encuentra un trabajo fijo como jefe de personal en una compañía telegráfica, la «Western Union Telegraph Company».

La «Cosmodemonic Company», como la llama, constituye para él un lugar privilegiado desde el que contempla el panorama del microcosmos neoyorquino, con sus miserias, sus masas de población de todos los orígenes y razas en busca de trabajo, alienadas por su condición humana aniquilada por la gran ciudad. Veamos cómo Miller retrata aquellas imágenes:

«Desde mi pequeño sitial en Sunset Place tenía una visión a vuelo de pájaro, de toda la sociedad americana. Era como una página de la guía telefónica. Alfabéticamente, numéricamente, estadísticamente, tenía un sentido. Pero cuando la miraba de cerca, cuando examinaba las páginas separadamente, cuando examinaba a un individuo aislado y lo que lo constituía, el aire que respiraba, la vida que llevaba, los riesgos que corría, se advertía algo tan bajo y miserable, tan profundamente desesperante y sin sentido, que era peor que mirar dentro de un volcán. Podiais ver toda la vida americana, económica, política, moral, espiritual, artística, estadística, patológica. Parecía un enorme chanero en un miembro inútil». (*Tropic of Capricorn*, p. 19).

Con la entrada de Miller en la Compañía Telegráfica, empieza a manifestarse su rebeldía ante la vida condicionada por una estructura económica, política, moral, que, como hemos dicho, le frustra cada día un poco más hasta que sobreviene la explosión de su personalidad.

«El sistema entero estaba tan podrido, eran tan inhumano, tan sucio, tan desesperadamente corrupto y complicado, que se hubiera necesitado un genio para dar a aquello un sentido o un orden, para no hablar de la bondad humana o de la consideración. Yo estaba contra todo el sistema podrido de América, corrompida de punta a punta». (*Tropic of Capricorn*, p. 29).

Así define Miller su postura ante la sociedad en que vive. En esa dura crítica que transcribimos queda de manifiesto la marginación voluntaria que se producirá al cabo de cuatro años, en 1924.

Por otra parte, el distanciamiento de esa realidad histórica y la visión tan marcadamente subjetiva que Miller expone en sus libros llegarán a darnos largas descripciones simbólicas, recurriendo a las imágenes del caos y de la destrucción:

«De pronto todas las luces de la ciudad se apagan y las sirenas lanzan su aviso. La ciudad está envuelta en gas venenoso, las bombas explotan, los cuerpos destrozados vuelan por el aire. Hay electricidad en todas partes y sangre y astillas, y altavoces. Los hombres que se cruzan por los aires están llenos de alegría, los de abajo, gritando y bramando. Cuando el gas y las llamas han devorado toda la carne, comienza la danza de los esqueletos. Yo observo desde la vidriera que ahora está oscura. Es mejor que el saqueo de Roma porque hay más cosas que destruir». (*Tropic of Capricorn*, p. 187).

La visión apocalíptica, la crueldad hacia el género humano, el odio que rezuma este párrafo es significativo y esa postura que Miller adopta en solitario, será fructífera en el mensaje que nuevas generaciones recogen, particularmente las inmediatas a la segunda guerra mundial.

1924 es la fecha clave entre las dos épocas de la biografía de Henry Miller. El encuentro con la que sería su segunda mujer, June Smith, que aparece en los libros con el nombre de Mona, es la gota de agua que hace desbordarse el torrente de su insatisfacción: abandona a su esposa, abandona su trabajo, se consagra a escribir:

«Abandoné el trabajo sin una palabra de aviso, decidido a ser escritor. A partir de entonces empezó la verdadera miseria. De 1924 a 1928 escribí una gran cantidad de artículos y narraciones, ninguno de los cuales fue aceptado. Finalmente, edité mi propia producción¹¹, y con la ayuda de mi mujer la vendía de puerta en puerta, y posteriormente en restaurantes y clubs nocturnos. Con el tiempo me vi obligado a mendigar por las calles». (*Cosmological Eye*, p. 368).

Es su segunda mujer quien le anima a ser escritor. Le vida de ambos durante ese período es amoral y desordenada. Mientras ella lleva el dinero a la casa, Miller escribe, estudia y lee. Los fracasos son continuos, la miseria persistente. Pero Miller no deja de escribir, imitando todos los estilos y todos los autores. En las frases que siguen, encontramos una reflexión profunda sobre la literatura:

«Imité todos los estilos con la esperanza de hallar la clave del secreto torturante de cómo escribir. Por último, llegué a un callejón sin salida, a un estado de desesperanza que pocos hombres han conocido, porque no había un divorcio entre el escritor y el hombre que hay en mí: fracasar como escritor significaba fracasar como hombre. Y fracasé». (*Wisdom of the Heart*, p. 26).

¹¹ Los «Mezzotints». Idéntico procedimiento al empleado por Walt Whitman para dar a conocer sus primeras obras.

A la vez que la escritura, empieza a cultivar la pintura. Pinta acuarelas que luego venderá a precios miserables, como complemento a lo poco que lleva a casa su mujer. Al cabo de unos años, en 1928, ésta le deja, de común acuerdo, y se marcha a Francia: Miller queda solo, en un estado más inhumano que nunca, pero sigue escribiendo. En la soledad encontrará el hilo de su nueva voz. Una noche de fiebre le basta para imaginar lo que posteriormente irá escribiendo con palabras, a lo largo de toda su vida:

«Un día, hacia la tarde, en lugar de ir a casa, me poscuyó la idea de hacer el libro de mi vida, de mis ridículos sufrimientos —*The Rosy Crucifixion*—, y me quedé toda la noche escribiéndolo: Organicé todo lo que he publicado hasta la fecha en cerca de cuarenta o cincuenta páginas mecanografiadas. Lo escribí con notas, en estilo telegráfico. Pero todo está allí. Todo mi trabajo desde *Capricornio* hasta *Nexus*. Excepto *Cancer*, que data del presente inmediato... Ese fue el momento crucial de mi vida como escritor». («Entrevista con Miller» en George Wickers: *H. M. Sexo y anarquía*).

Poco tiempo después emprende un viaje hacia Francia que será de corta duración, apenas unos meses. Al año siguiente, en 1930, regresa a París y se instala allí. El cambio de escenario no afecta para nada su situación económica. La miseria continúa, y Miller hace rápidamente, gracias a su carácter abierto, un gran número de amistades, de las que irá viviendo hasta que consiga publicar su primer libro: *Tropic of Cancer*, y aún después.

Sin embargo, el escenario es totalmente distinto.

El viejo escenario, en que todo es alienación y oscuridad, contrasta enormemente con el nuevo: París le ofrece una vida libre, independiente, en contacto con el centro de la intelectualidad europea, y en convivencia con miles de seres como él, que buscan la salida del laberinto de su vida.

Como decíamos, para vivir en París, Miller necesita de los demás. Sin embargo, esa sociabilidad manifiesta es para él superficial en la mayoría de los casos. Él es su único objeto. La gente es:

«... como piojos: se meten en la piel y se entierran allí. Rascamos y rascamos hasta hacer salir la sangre, pero no conseguimos despojarnos permanentemente». (*Cancer*).

Sin embargo, gracias a la gente, Miller puede ir viviendo. Desarrolla una considerable habilidad para sacar dinero o comida. Es toda una picaresca. Los mismos condicionantes que encontramos en el Lazarillo, por ejemplo, operan también en la biografía de nuestro autor: sociedad decadente, individualismo, pérdida de valores establecidos:

«Se me ocurrió como un relámpago, que nadie rehusaría una comida a un hombre si tuviese el valor de pedirla. Fui inmediatamente al café y escribí una docena de cartas: «¿Mé invitarías a comer contigo una vez a la semana? Dime qué día te conviene más». Resultó magnífico. No sólo estaba alimentado sino agasajado. Cada noche volvía borracho a casa». (*Tropic of Cancer*, p. 38).

Esa situación se mantiene durante cuatro años. Es la época que nos relata en *Tropic of Cancer*. Vive en medio de las calles, come cuando puede, y a veces consigue colocar un artículo en un periódico. Y, sin embargo, él lo dice, es feliz. Aquí estriba la gran diferencia entre su vida en América y en París:

«No tengo dinero, ni recursos, ni esperanzas. Soy el hombre más feliz del mundo». (*Tropic of Cancer*, p. 6).

* * *

A partir de 1934 su vida da un cambio total. El período que será tema de su obra, de sus veintiséis libros y de los centenares de artículos y cuentos publicados, termina en el momento en que consigue ver expuesto su primer libro en el escaparate de una librería.

Los datos de su vida a partir de ahora son meramente informativos. Durante cinco años sigue en París escribiendo y publicando regularmente. Tras *Tropic of Cancer*, en 1934, hace un corto viaje a New York, y regresa con un pequeño libro: *Aller retour New York* (1935). Empieza a colaborar asiduamente en varias revistas literarias francesas e inglesas, y sigue publicando libros: *Black Spring* en 1936, *Max and the White Phagocytes* en 1938, *Hamlet* y *Tropic of Capricorn* en 1939.

Coincidiendo con la aparición de *Capricorn*, estalla la guerra y Miller sale de Francia hacia Corfú, para pasar unos meses con su amigo Lawrence Durrell. Sobre su estancia en la isla escribirá luego el libro *The Colossus of Maroussi* (1941.) Cuando la guerra llega al Mediterráneo, Miller deja Grecia y regresa a los Estados Unidos. Tiene cincuenta años. Su odio hacia las grandes ciudades y hacia la alienación de la vida norteamericana sigue vivo, y se retira a California, a un pequeño lugar llamado Big Sur, donde establecerá su residencia definitiva. De ese viaje será testimonio *The Air-conditioned Nightmare* (1945). Ya instalado en Bug Sur empezará la redacción de los tres libros de *The Rosy Crucifixion*, desde 1949 hasta 1959. Escribirá también innumerables ensayos sobre sus amistades, sobre sus recuerdos. El libro que nos describe la vida en la soledad de California es *Big Sur and the Oranges of Ieronymus Bosch* (1955).

* * *

Henry Miller permanece todavía en su retiro. En 1961 la prohibición que pesaba sobre sus libros más importantes —nótese en la Bibliografía que todos ellos están publicados en París—, se levanta, y millares de personas entran en contacto con su obra. Tanto estudiantes como escritores consagrados le dedi-

can estudios y van a visitarle... En *Big Sur*, Henry Miller cuenta esos momentos de su éxito precisamente cuando ya no es él mismo el héroe que vive y muere en sus libros, cuando Mr. Henry Miller, Big Sur, California es un viejo que escribe sus memorias.

No nos parece importante precisar más sobre los restantes años de nuestro escritor. La clave de su obra está en los años comprendidos entre 1920 y 1928. Es en esos años cuando las vivencias van escribiendo un libro en su interior. Se puede decir que cuando toma la máquina para redactar en forma telegráfica todo lo que será su obra, el *Libro* ya está escrito, Miller no hará más que seguir el dictado de su inconsciente, el dictado de su memoria, automáticamente, ampliando más y más las páginas de sus libros:

«Yo empecé en el caos y la oscuridad absolutas, en el atoladero o marisma de ideas, emociones y experiencias. Aún ahora no me considero escritor, en el sentido corriente de la palabra. Soy un hombre que cuenta la historia de su vida, proceso que parece más y más inagotable a medida que sigo adelante. Igual que la evolución del mundo, es interminable. Es un dar vueltas de adentro a fuera, un viajar por dimensiones X, y el resultado es que en algún punto del camino se descubre que lo que se tiene que contar no es en modo alguno tan importante como el hecho de contarlo. Esta cualidad de todo arte es la que le otorga un matiz metafísico, que lo saca del tiempo y el espacio y lo centra o integra en todo el proceso cósmico. Eso es lo «terapéutico» del arte: su significación su falta de propósito determinado, su infinitud. Casi desde el principio tuve profunda conciencia de que no existe una meta...» (*Wisdom of the Heart*).

2.—EL HOMBRE Y EL ESCRITOR: BIOGRAFIA Y LITERATURA

Una vez expuestos los acontecimientos más relevantes de la biografía de Henry Miller, pasemos a analizar los aspectos de su personalidad que ya habíamos señalado en las primeras líneas.

El primer aspecto que nos interesa es insistir sobre la personalidad humana del autor, las contradicciones internas manifestadas en la búsqueda de identidad que, como acabamos de ver, es el motivo de su escritura.

El individualismo que caracteriza su personalidad literaria, unido a esa especial disposición para el misticismo y la palabra cósmica que hemos visto y vamos a seguir viendo, hace que su personalidad, fundamentalmente emotiva, se mantenga siempre en un movimiento polarizado entre los dos extremos emocionales: pesimismo y vitalismo optimista, que hace que su amigo y escritor, Alfred Perlès¹² lo compare a un Rabelais¹³. El mismo Miller se describe como tal ser inestable, traído y llevado en sus emociones por los acontecimientos inmediatos:

¹² Vid. Alfred Perlès: *My Friend Henry Miller*. (Vid. Bibliografía). Un libro imprescindible para conocer el período parisino de Henry Miller.

¹³ A. Perlès. *Op. cit.*, pág. 93 y ss.

«No tenía más que estados de ánimo eufóricos o depresivos. Jamás un término medio, un nivel en el que me encontrara a mí mismo. Podía parecer extraño que lo dijera, pero nunca yo era yo mismo». (*Capricorn*, p. 52).

Esta falta de solidez de su personalidad, la inseguridad que manifiesta en las palabras anteriores, se traduce posteriormente en una mística identificación con el universo, una reducción del cosmos a su medida, o una difuminación de su personalidad en el interior de lo existente:

«Aunque tuviera razón para sentirme triste, para quejarme, para llorar, tenía la ilusión de participar en una miseria común, universal. Cuando yo lloraba, el mundo entero estaba llorando, al menos, así lo imaginaba». (*Capricorn*, p. 17).

La carga de pesimismo que observamos en la escritura de Miller —pese a su vida alegre en París, encontramos pocas descripciones del vitalismo eufórico—, se amplía, como decimos, a nivel cósmico. La escritura se carga entonces de innumerables imágenes simbólicas siempre de alcance totalizador, como éstas:

«Así como la ciudad se había convertido en una enorme tumba, donde los hombres luchaban para ganarse una muerte decente, de la misma manera mi propia vida llegó a parecer una tumba que yo estuviera construyendo más allá de mi propia muerte. Caminaba por un bosque de piedra en cuyo centro estaba el caos. Bailé o bebí hasta embrutecer, o hice el amor, o me sentí amigo de alguien, o planeé una vida nueva, pero todo era caos, todo piedra, todo desesperación y aturdimiento». (*Capricorn*, p. 72).

Las imágenes de la materia, lo duro, lo resistente, la frustración, esto es lo que evidencia en las palabras de Miller. Imágenes recurrentes a lo largo de todas sus páginas.

¿Cómo se manifiestan los opuestos? Hablábamos de optimismo en Miller, polo opuesto de la tristeza que se desprende de sus últimas palabras. Veamos cómo el vitalismo, cuando aparece, se desborda, lo inunda todo, pasa de su ser individual al ser universal, se extiende, convierte la vida en el valor supremo, y tanto en la obra como en la vida real, el autor se embriaga de existencia:

«Ya he superado mi melancólica juventud. Ya no me importa lo que hay delante o detrás de mí. Soy sano, irremediamente sano. Sin penas ni remordimientos. Sin pasado ni futuro, me basta con el presente. Día a día. ¡HOY! ¡LE BEL AUJOURD'HUI!». (*Cancer*, p. 63).

La filosofía vitalista se manifiesta, no muy a menudo, eso es cierto, en frases llenas de esperanza en la vida, como las siguientes:

«Por extraño que pueda parecer, el propósito de la vida es vivir, y vivir significa tener conciencia, estar gozoso, embriagado, sereno, divinamente consciente. En este estado de conciencia divina, uno canta; en este reino, el mundo existe como un poema. Nada de causas ni de porqués, nada de direcciones, nada de metas, nada de esfuerzos, nada de evolución. Como el enigmático chino, uno queda arrobado por el espectáculo siempre cambiante de

los fugitivos fenómenos. Este es el estado sublime, amoral, del artista, de aquel que vive nada más que en el momento, en el visionario momento de total lucidez. Es una clara, helada cordura que se parece a la locura. Por la fuerza y el poder de la visión del artista, la totalidad estática, sintética, que denominamos mundo, queda destruida. El artista nos devuelve un universo vital, cantante, vivo en todas sus partes». (*Muerte creadora*).

Palabras llenas de belleza, que, sin embargo, al ser enfrentadas con la realidad del hombre de nuestro tiempo, con la realidad del hombre de la calle, a la luz del compromiso, nos parecen alienadas, como procedentes de un extremo misticismo de la existencia. No creamos por ello que Miller sea inconsciente de su postura, puesto que la afirma, como veremos luego. La postura alienada respecto al compromiso real le lleva al terreno de la irresponsabilidad voluntaria frente al Hombre. Tiene la valentía de decirlo:

«Lo que deseo es convertirme en un ser más y más infantil y llegar más allá de la infancia, pero en la dirección opuesta. Quisiera seguir exactamente lo opuesto a la línea normal de desarrollo, pasar a un reino superinfantil que será absolutamente loco y caótico, pero no loco y caótico a la manera del mundo que me rodea... Me he adaptado a un mundo que nunca fue mío. Quiero atravesar este mundo agrandado y volver a estar en la frontera de un mundo desconocido que arrojará este mundo pálido y unilateral a la sombra. Quiero pasar de la responsabilidad del padre a la irresponsabilidad de un hombre anárquico, que no puede ser coaccionado, ni influido, ni adulado, ni sobornado, ni traducido». (*Capricorn*, p. 152).

Al igual que la afirmación de su irresponsabilidad individual es clara, también lo es la de su irresponsabilidad social:

«Ya no soy un americano, ni un neoyorkino, y aún menos un europeo o un parisiense. No debo lealtad a nadie, no tengo ninguna responsabilidad, ningún odio, ni preocupaciones, ni prejuicios, ni pasión. No estoy a favor ni en contra de nada. Soy neutral». (*Cancer*, p. 150).

El único camino que le queda, pues él mismo ha trazado los márgenes de su propia vida, es sumergirse en su realidad interior, transformar la realidad externa en cosmos simbólico interior, buscando expresamente el irracionalismo, la pérdida de su condición humana:

«Alguna vez pensé que ser humano era la aspiración más elevada a que un hombre podía llegar, pero ahora veo que eso tendía únicamente a autodestruirme. Hoy me siento orgulloso de decir que soy inhumano, que no pertenezco ni a los hombres ni a los gobiernos, que no tengo nada que ver con los credos ni con los principios. No tengo nada que hacer con la maquinaria rechinante de la humanidad, pertenezco a la tierra. Lo digo recostado en mi almohada, y puedo sentir los cuernos que me brotan en las sienes... Si soy inhumano es porque mi mundo se ha desbordado sobre sus barreras humanas, porque ser humano parece un asunto pobre, lastimoso, miserable, limitado por los sentidos, restringidos por los sistemas morales y los códigos definidos por las trivialidades y los ismos». (*Cancer*, p. 241-243).

Esta anarquía espiritual de Henry Miller es fruto de un misticismo de la existencia liberada, influido, sin duda, por el conocimiento de las religiones orientales, el Zen, particularmente. La impasibilidad física es a la vez excitación de la conciencia, de la mente:

«Porque no hay en el mundo más que una gran aventura, y es interior, hacia uno mismo, y para esa aventura ni el tiempo ni el espacio, ni siquiera los actos importan». (*Capricorn*, p. 14).

Cada manifestación del espiritualismo de Miller se refleja en imágenes cósmicas, recurrentes a cada paso, particularmente en uno de sus libros, el mejor a nuestro juicio: *Tropic of Capricorn*. La aventura interior, la aventura de la imaginación que Miller emprende se amplía en lo imaginativo casi siempre. Esta sería la mejor definición de su espíritu en el momento de vivir la escritura:

«No sabía que me encontraba apresado en la corriente estelar, que estaba siendo pulverizado hasta la extinción total en el borde más lejano del universo». (*Capricorn*, p. 204).

Si la marea de la imaginación de Miller se mueve de lo exterior a lo interno, habremos de buscar la realidad objetiva, siempre simbolizada, para ver qué queda de ella tras las afirmaciones de Miller respecto al valor de lo «rêvé», en sentido Bachelardiano. Y lo que encontramos es desprecio, deshumanización, odio cruel y despectivo:

«Nada me toca, ni el hambre, ni choques, ni guerras, ni revoluciones. Estoy inmunizado contra todas las enfermedades, contra todas las calamidades, contra todas las penas y miserias». (*Cancer*, p. 145).

«Quería ver a América destruida, arrasada de cabo a rabo. Deseaba que sucediera simplemente por un sentimiento de venganza, como una expiación por los crímenes que se cometían contra mí y contra otros como yo, que nunca habían podido levantar las voces y expresar su odio, su rebelión, su legítima sed de sangre». (*Capricorn*, p. 14).

La realidad es abolida en su objetividad por el escritor, por el soñador¹⁴. El pensamiento, facultad del razonamiento y de la fantasía no se queda en ese término medio en que parece permanecer normalmente. El propio Miller ha dicho en una cita anterior que el estado de vida interior es un estado parecido a la locura, por lo cual no puede haber objetividad en el pensamiento más que para lo inmediato, para lo cotidiano. Cuando el escritor se encierra en su mundo interior en el que todo tiene cabida transformado —hasta los nombres de los personajes reales son cambiados, excepto el suyo—, el pensamiento abandona sus funciones lógicas y abre la puerta a lo fantástico:

«Empecé a comprender que pensar, cuando no es masturbativo, es lenitivo, saludable y agradable. El pensamiento que no os lleva a ninguna parte, os conduce a todas; todo otro pensamiento camina sobre rieles y por largo que sea el trayecto al final hay siempre una linterna roja que dice: STOP». (*Capricorn*, p. 193).

¹⁴ Sobre la expresión simbólica de lo existencial vid. A. R. Fernández y González, «SIMBOLOS Y LITERATURA» «Taza y Baza. Cuadernos de simbología». Facultad de Filosofía y Letras Palma de Mallorca, 1973, números 1, 2 y 4.

Nos parece que el retrato humano de Miller a través de sus libros ya está hecho. Retrato surrealista, por supuesto, o mejor aún, dadaísta, profundamente cínico y negativo. Miller, según este retrato, es una amalgama de imágenes, imágenes de individualismo, egocentrismo, fantasía, mística, poesía. Y sinceridad. La escritura de Henry Miller busca una verdad personal —desconfía de las generalizaciones—, que le sirva. Se busca a sí mismo a lo largo de una reconstrucción interior en la que quedan de manifiesto sus limitaciones, sus sufrimientos y sus alegrías. Pero la meta de todo ello es la escritura. Veamos qué acto tan humano el de nuestro autor; que no necesita comentario:

«He llevado mi máquina de escribir a la habitación contigua, donde puedo mirarme en el espejo a medida que escribo». (*Cancer*, p. 16).

* * *

En Henry Miller, la literatura y su cosmovisión personal están indisolublemente ligadas. A una concepción crítica, agónica, caótica del mundo, corresponde el contenido del espejo en que se reflejan los actos:

«Detrás de la palabra está el caos. Cada palabra es una valla, una barrera pero no hay ni habrá jamás suficientes barras para formar la reja». (*Cancer*, p. 14).

Estas palabras parecen cargadas de esperanza. Pero se trata de una esperanza muy débil o de una esperanza con la que el escritor no cuenta en su camino hacia la salvación, puesto que las palabras pueden hacerse mágicas, pueden transcribir otros mundos en el torrente verbal de su obra. Sí importa el sentido destructor de la palabra en lo que se refiere al mismo objeto de su trabajo, la escritura: Veamos estas palabras, principio de *Tropic of Cancer*, en las que un espíritu de destrucción dadaísta, se manifiesta en la función de su propia literatura:

«Todo lo que era literatura me ha abandonado. Ya no hay más libros que escribir gracias a Dios. ¿Y éste, entonces. Este no es un libro. Es un libelo, una difamación... Es un prolongado insulto, un escupitajo arrojado a la cara del Arte, un puntapié... al Hombre, al Destino, al Tiempo, al Amor, a la Belleza...». (*Cancer*, p. 14).

Más explícitamente se define en su función destructiva con las siguientes palabras:

«Cuando pienso que la tarea que el artista se impone implícitamente es la de derribar los valores existentes, de hacer del caos que le rodea un orden que es el suyo propio, de sembrar la lucha y el fermento para que por la liberación emocional aquellos que están muertos puedan ser devueltos a la vida, entonces es cuando corro con alegría hacia los grandes e imperfectos, su confusión me alimenta, su balbuceo es como música divina para mis oídos». (*Cancer*, p. 241).

Se trata de una destrucción necesaria en su obra, cuya función es la de liberarle de sus frustraciones. La tarea de escribir es adoptar una actitud neurótica profiláctica, necesaria para alcanzar el estado de autosatisfacción, una especie de Nirvana. Autosatisfacción o liberación de la que ya habíamos hablado y que nos parece mostrada claramente a lo largo de estas páginas: Miller se escribe a sí mismo. Cada hecho de su vida es, ya en el momento de realizarse, una página del *libro*, expresión neurótica, cuya única salida, como decimos, es la escritura:

«... cada vez estaba verdaderamente solo... y cada vez el libro comenzaba a escribirse a sí mismo gritando las cosas que amás decía, los pensamientos que jamás formulaba, las conversaciones que nunca mantuve, las esperanzas, los sueños, las desilusiones que jamás admití». *Capricornio*, p. 54).

* * *

Para terminar este ensayo de aproximación a la obra de Henry Miller, vamos a reproducir las últimas palabras de una pequeña nota autobiográfica incluida en el libro *Cosmological Eye*:

«Cuando escribo, mi objetivo es establecer una Realidad mayor. No soy realista o naturalista; estoy en favor de la vida, la cual en literatura sólo puede ser alcanzada, me parece, mediante el empleo del sueño y del símbolo. En el fondo soy un escritor metafísico, y mi empleo del drama y del incidente es sólo un recurso para plantear algo más profundo. Estoy en contra de la pornografía y a favor de la obscenidad... y de la violencia. Pero, por encima de todo, estoy en favor de la imaginación, de la fantasía, de una libertad con la que todavía ni siquiera soñamos. Utilizo creadoramente la destrucción, quizás un tanto excesivamente, al estilo alemán, pero enderezada siempre hacia una auténtica armonía interior, hacia la paz interior...». (*Cosmological Eye*, p. 247).

Podríamos concluir, parafraseando a nuestro autor, que la obra de Henry Miller es un ejemplo del «triumfo del individuo sobre el arte». Literatura como expresión y medio de autoconciencia. Libertad creativa frente a cualquier ideología, lo que le sitúa en el centro de las críticas: «inmoralidad», de un lado, «alienación», de otro. Pero ambas se equivocan en tanto en cuanto olvidan que la obra de Miller debe ser enfocada desde la perspectiva de una crítica del individuo hacia lo que le rodea: cultura, pensamiento, sociedad; y al mismo tiempo, de la adecuación de su pensamiento con su actitud ante la vida:

«What is disastrous is the divorce between mind and action. The ultimate can only be expressed in conduct. Exemple moves the world more than doctrine». (An Open Letter to the Surrealists everywhere).

BIBLIOGRAFIA DE HENRY MILLER

1.—LIBROS

- 1.—*Tropic of Cancer*. Obelisk Press, Paris, 1934.
- 2.—*Aller Retour New York*. Obelisk Press, 1935.
- 3.—*Black Spring*. Obelisk Press, Paris, 1936.
- 4.—*Max and the White Phagocytes*. Obelisk Press, Paris, 1938.
- 5.—*Tropic of Capricorn*. Obelisk Press, Paris, 1939.
- 6.—*Hamlet*. Ed. Carrefour, Paris. Tomo I 1939, Tomo II 1941.
- 7.—*The Cosmological Eye*. Ed. New Directions, New York, 1939.
- 8.—*The World of Sex*. Ed. pirata, U.S.A., 1940.
- 9.—*The Colossus of Maroussi*. Ed. The Colt Press, S. Francisco, 1941.
- 10.—*The Wisdom of Heart*. Ed. New Directions, New York, 1941.
- 11.—*Sunday After the War*. New Directions, New York, 1949.
- 12.—*The Air-conditioned Nightmare*. New Directions, N.Y., 1945.
- 13.—*Maurizius Forever*. The Colt Press, S. Francisco, 1946.
- 14.—*Remember to remember*. New Directions, N.Y., 1947.
- 15.—*Blaise Cendrars*. Denoël, Paris, 1947.
- 16.—*The Smile at the Foot of the Ladder*. Duell, Sloan & Pearce, N.Y., 1948.
- 17.—*Sexus*. Obelisk Press, Paris, 1949.
- 18.—*Rimbaud*. Mermod, Lausanne, 1952.
- 19.—*The Books in my life*. New Directions, N.Y., 1952.
- 20.—*Plexus*. The Olympia Press, Paris 1953.
- 21.—*Boucher*. The Hague, xxx 1953.
- 22.—*Big Sur and the Orangers of Hieronymus Bosch*. Privately Printed, U.S.A.
- 23.—*Days of Love and Hunger*. New American Library, 1955.
- 24.—*Quiet Days in Clichy*. The Olympia Press, Paris, 1956.
- 25.—*Nexus*. The Olympia Press, Paris, 1959.

2.—FOLLETOS Y ENSAYOS

- 1.—*What are you doing about Alf?* Ed. del autor, Paris, 1935.
- 2.—*Scenario*. Obelisk Press, Paris, 1937. (Incluido en *Cosmological Eye*).
- 3.—*Money and how it gets that way*. Paris, 1938 Ed. del autor.
- 4.—*Obscenity and the Law of Reflection*. Alicat Book Shop, N.Y., 1944 (incluido en *Remember to remember*).
- 5.—*The Plight of the Creative Artist in the U.S.A.* Ben Porter, Berkeley, 1944.
- 6.—*Murder the Murderer*. Ben Porter, Berkeley, 1944 (incluido en *Remember to remember*).
- 7.—*The amazing and Invariable Beauford Delaney*. Alicat Book Shop, N.Y., 1945 (incluido en *Remember to remember*).
- 8.—*Patchen, man of anger and light*. (Incluye una «*Letter to God*»), de K. Patchen. Ed. Padell, N.Y. 1946.
- 9.—*Ol. by and about Henry Miller*. Alicat Book Shop, N.Y., 1947.
- 10.—*The Waters reglitterized*. Ed. John Kidis, S. Jose, California, 1950.

3. LIBROS CON ENSAYOS DE HENRY MILLER

- 1.—*Last Chance* (Eleven questions on Issues Determining our Destiny) The Beacon Press, Boston, 1948.
- 2.—*Walt Whitman*. (Anthologie) (Les Ecrivains célèbres) Editions d'art Lucien Mazenod. Paris, 1950. (El texto existe sólo en francés).
- 3.—*Thoreau: Acentury of criticism*. Dallas University Press, 1954.
- 4.—*City of Love*. Dell Publishing Co. N.Y., 1955.
- 5.—*The Creative Process; a Symposium*, New American Library. N.Y., 1955.
- 6.—*Stories for to-night*. Avon Publications, N.Y., 1955.

INICIO DE UNA BIBLIOGRAFIA SOBRE HENRY MILLER (15)

- 1.—Artur Lundkvist: *Ikarus' Flykt*, Stockholm, 1939.
- 2.—Nicholas Moore: *Henry Miller*, Opus Press, Wiggington, 1943.
- 3.—Varios: *The Happy Rock*, 25 artículos de autores distintos. Bern Port Berkeley. 1945.
- 4.—Michael Fraenkel: *The Genesis of Tropic of Cancer*. Bern Porter. Berkeley. 1946.
- 5.—Thorsten Jonsson: *Sidor av Amerika*, Stockholm, 1946.
- 6.—Herbert Faulkner: *The Mind on the Wing*, N.Y., 1947.
- 7.—Bern Porter: *Henry Miller, a Cronology and Bibliography*, Bern Porter. Berkeley. 1945.
- 8.—Georges Villa: *Miller et l'amour*, Corrêa, Paris, 1947.
- 9.—Philip Rahv: *Image and Idea*, New Directions, N.Y., 1949.
- 10.—Pierre H. Dubois: *Een Houding in de Tijd*. Amsterdam, 1950.
- 11.—Arne Hässqvist: *Obehagliga Författare*.
- 12.—George Orwell: *Inside the Whale*, Doubleday Anchor, London, 1954.
- 13.—Alfred Perlès: *My Friend Henry Miller*, Spearman, London, 1955.
- 14.—Lawrence Durrell: *The Best of Henry Miller*, Heineman, London, 1959.
- 15.—Lawrence Durrell & Alfred Perlès: *Art and outrage*, Putnam, London, 1959.
- 16.—«*Lawrence Durrell and Henry Miller: a private correspondence*» New Directions, N.Y., 1960.
- 17.—Anette K. Baxter: *Henry Miller, expatriate*, Univ. of Pittsburg, 1961.
- 18.—Ihab Hassan: *The literature of silence: Henry Miller and Samuel Beckett*. N.Y., Knopf, 1968.
- 19.—Sidney Finkelstein: *Existencialismo y alienación en la literatura norteamericana*. Instituto del libro, La Habana, 1968.
- 20.—Günther Blöcker: *Líneas y perfiles de la literatura moderna*. Guadarrama, M. 1968.
- 21.—Edwin Berry Burgum: *Henry Miller, sexo y anarquía*, Ed. Carlos Alvarez, Buenos Aires, 1969.
- 22.—H. Miller.—Número especial de la revista Planète. Paris, 1969.

¹⁵ Tomamos como referencia básica la lista que incluye A. Perlès en las últimas págs. de Op. cit., ampliada por nosotros.