

# Quisiera dar un gran rodeo

Epistolario

## Henry Miller

«Uno se da cuenta de  
que la magia existe  
cuando la literatura se  
vuelve conversación.»

*The Earth Books*

Traducción de  
Carlos Manzano



Querido Fraenkel:

2 de noviembre de 1935

Anoche, estaba yo sentado en la École-Militaire. Era el día de Todos los Santos. Acababa de llegar caminando por la Rue Saint-Dominique, paseo emprendido deliberadamente porque quería volver a experimentar ciertas emociones. Experimenté exactamente lo que había esperado revivir y, tras sentarme en la terraza de un café, digerí mis emociones. Y entonces me puse a pensar en *Hamlet*. Pensé en lo perverso que era estar pensando en *Hamlet* en un día como éste, el de Todos los Santos en Francia, cuando los especímenes más repugnantes de la burguesa vida vegetal francesa se apoderan de las calles. Pensé que ningún francés vivo habría podido entender el caos de mis pensamientos. Ahí estaban, revoloteando todos a mi alrededor con una sombría vestimenta negra y absolutamente insensibles no sólo con *Hamlet*, sino también con todo el mundo anglosajón del que surgió *Hamlet*. Si *Hamlet* era, como yo pensaba, el archisímbolo de la muerte en vida, entonces, ¿qué eran ellos, aquellos fantasmas que pasaban rozándome? Sin embargo, esa gente está activa, cada uno de ellos tiene una meta, un propósito, una dirección. No es la actividad de los alemanes o los americanos. Es la vida *francesa*, respecto de la cual nada es más satisfactorio y nada más vacío. Entonces, ¿cómo que *Hamlet*? ¿Por qué *Hamlet*? *Hamlet* es el drama del alma nórdica, un drama que sucede fuera de los confines de esa realidad que los franceses llaman vida.

¡Qué extraño es (pienso para mí) que aquí estemos, en Francia, los tres, y ninguno de nosotros sea francés! Y Fred, que ha adoptado a Francia, piensa como un francés y escribe en francés, es el menos francés de nosotros. Nos sentamos en el Café Zeyer y decidimos escribir este libro. No es un libro que vaya a gustar a los franceses. Tampoco es un libro para nuestros compatriotas americanos. Sin embargo, este libro nace de Francia y de los Estados Unidos, en un momento de extrema lasitud, por la desesperación debida a la inercia y la parálisis que nos rodea.

Sentado en la École-Militaire, intento recordar la historia de *Hamlet* tal como Shakespeare nos la ofreció. Había una vez un danés enfermizo y de carácter poético que no sabía actuar. Pronuncia un discurso famoso sobre el suicidio («ser o no ser»), que parece haber causado una profunda impresión en el mundo. Al final, muere y con él otras diversas personas. Nos deja sus dudas, sus meditaciones. Por veredicto casi unánime, fue una de las mejores obras dramáticas que Shakespeare escribió. Tal es la obra. El efecto es otra cosa, algo totalmente desproporcionado respecto de la obra, aun cuando *hubiera sido* la mayor obra jamás escrita, cosa que no es. Entonces, ¿por qué *Hamlet*, que está tan firmemente alojado en nuestra conciencia, que sólo desaparecerá cuando la entera civilización occidental resulte barrida?

Me parece que la respuesta estriba en el propio entusiasmo con el que acordamos emprender esta tarea. Hamlet está en nuestras entrañas. Esa propia voluntad abortada, ese caos, ese anhelo de un más allá, que nos distingue de los franceses, es lo que retumba eternamente en nuestra sangre y nos conduce a una derrota a manos de la vida. Antes de Shakespeare hubo muchos hamlets, pero con Shakespeare fructifica el verdadero Hamlet. Llega en el apogeo del Renacimiento. Brota del tercer ojo. Anoche, antes de acostarme, estaba hojeando un libro de Denis Seurat, titulado *Modernes*, donde encontré lo siguiente:

Proust est l'écrivain de génie qui a le mieux exprimé à ce jour un aspect de l'homme, l'aspect que nous avons appelé point de vue moderne. C'est-à-dire qu'il y aurait place encore, dans le style moderne, pour un génie de premier ordre, qui partirait du moderne, comme Hugo est parti du romantique, et parcourrait l'homme tout entier, comme Hugo a parcouru l'homme tout entier ou Shakespeare, ou Cervantes. Ce que Proust n'as pas fait.

Después añade esto: «Il faudrait un écrivain qui, étant naturellement *moderne*, puisse oublier qu'il est moderne et nous présenter le tableau du monde sans avoir à insister sur cet aspect, tant il lui serait naturel de voir le monde ainsi».

Lo que me parece ridículo en la cita anterior y, aun así, provocativo, fascinante, valioso, es la expresión parentética: «ser moderno *de forma natural*». Esperar de lo moderno, cuya característica principal es su falta de naturalidad, una actitud natural me parece el súmmum del pensamiento francés errado. Es bastante paradójico que el único país en el que esa actitud natural con lo no natural cobrara expresión sea Francia para luego perecer, desde luego, bajo las potentes luces Klieg del drama hollywoodense de *Apollo*, que los franceses han estado representando durante unos centenares de años. Ser moderno de forma natural es ser un monstruo natural, un Hamlet elevado a la enésima potencia. Cuando aparezca ese monstruo, el mundo moderno perderá su constreñimiento y se saltará la tapa de los sexos...

Al referirse al *Edipo* de Sófocles, Nietzsche intenta explicarnos que el objeto del drama era el de mostrar que «el hombre noble no peca». «Todas las leyes —añade—, todo orden natural, sí, el propio mundo moral, pueden resultar destruidos a consecuencia de su acción, pero mediante dicha acción misma entra en juego un círculo mágico superior de influencias, con el que se crea un mundo nuevo sobre las ruinas del antiguo derribado.» Ahí tienes, en una palabra, la diferencia entre el mundo antiguo en su apogeo y el mundo moderno de Hamlet. *El hombre noble no peca*, dice Nietzsche. Sólo cuando llegamos a Rimbaud tenemos un débil eco de eso. Digo «débil» porque en Rimbaud el sentido de la culpa está atrofiado, no vencido. Y con esto marcamos de nuevo el abismo que ha separado el mundo moderno del antiguo mundo de los griegos. *Edipo* es el drama supremo de la culpa. Establece para siempre la divina inocencia del hombre, mientras que *Hamlet*, el drama supremo de la duda, carga con la culpa de dos mil años de sufrimiento ignominioso, el símbolo mismo de la quiebra interior del hombre moderno.

Permíteme volver un momento a las circunstancias que rodean (pues no se han modificado desde entonces) a la concepción de este *nuestro* Hamlet. Originalmente, nuestra idea era la de elegir un relato mal escrito por alguna celebridad y reescri-

birlo a *nuestro* modo. Queríamos un relato que todo el mundo pudiera reconocer, cuyo título por sí solo fuese suficiente, y, al cabo de unos días de devanarnos los sesos en vano, llegamos a la conclusión de que apenas si valdría la pena el esfuerzo, suponiendo que llegáramos a encontrar un tema apropiado, por lo que, inevitablemente, nos encontramos ante la disyuntiva de elegir *La viuda alegre* o *Hamlet*. ¡Qué moderno! ¡Que no hubiera diferencia suprema entre un *Hamlet* y una *Viuda alegre*! Y no sólo eso (te ruego que observes), sino algo más... ¿acaso no fue el hecho de que de repente conviniéramos en escribir mil páginas, ni una más ni una menos, lo que zanjó el asunto? Entonces, ¿dónde estaba *Hamlet*? Las mil páginas eran más importantes que el propio *Hamlet*, es decir, que *Hamlet* carece de principio y de fin. El mundo entero se ha vuelto *Hamlet* y lo que nosotros digamos tampoco sustraerá ni añadirá nada a este tema.

¡*Aquí tenemos a Hamlet!* Para que nuestro empeño tenga éxito alguno, debemos enterrar el fantasma, pues *Hamlet* acecha aún en las calles. La culpa no es de Shakespeare, sino nuestra. Ninguno de nosotros ha llegado a ser de forma natural lo suficientemente moderno para abordar a dicho fantasma y estrangularlo. Es que el fantasma no es el padre, que fue asesinado, ni la conciencia, que no estaba tranquila, sino el espíritu del tiempo que ha estado rechinando como un péndulo oxidado. En este libro nuestro propósito más elevado debe ser el de hacer que el péndulo vuelva a oscilar con suavidad para que sincronicemos con el pasado y el futuro. ¿Están los tiempos deslocados? Entonces, ¡mira el reloj! No el que se encuentra en la repisa de la chimenea, sino el cronómetro interior que indica cuándo estás vivo y cuándo no. Voy a decirlo con la mayor suavidad: ¡arroja todos los relojes existentes! No necesitamos saber lo que es el tiempo conforme al Sol y a la Luna, sino conforme al pasado y al futuro. Ahora estamos inundados por el tiempo: el tiempo de la Western Union, el tiempo oficial de la Costa Oeste, el tiempo de Greenwich, el tiempo sideral, el tiempo einsteniano, el tiempo de la lectura, el tiempo de acostarse, todas las clases de tiempo que nada nos dicen sobre lo que pasa dentro de

nosotros o incluso fuera de nosotros. Nos movemos en la escalera mecánica del tiempo...

Hubo un momento en que experimentamos el tiempo real y fue aquel en que decidimos escribir este libro. En aquel momento, el universo entero pareció pasar a ser propiedad nuestra. Tú te despertaste la mañana siguiente (lo sé por haber mirado por encima de tu hombro) e, invirtiendo los monásticos hábitos de tu vida, te lanzaste a las calles. Me abstengo de momento de preguntarte qué te sucedió, pero caíste por el sumidero del lavabo y por las tuberías hasta la alcantarilla abierta de la vida. Incluso consumiste un copioso desayuno antes de marcharte: otra violación de tu norma de vida. Saliste con mirada asesina en busca de Hamlet. Abandonaste tu Hamlet para enterrar el fantasma. Espero, querido Fraenkel, que sigas en pie. Tienes un largo camino por delante: mil páginas exactas que plasmar antes de haber acabado tu tarea y yo sé que, antes de que hayamos llegado a la página mil, no traerás de vuelta el fantasma. Sé que estarás sentado en tu estudio, al final, hablándonos de la «faz del día» y de la «faz de la noche» del mundo, una gran caminata hacia el antimoderno mundo del tiempo real, pero ya has comenzado y has entrado en el mundo. Tal vez otros te sigan. Tal vez comience una migración,

Al concluir este saludo, ¡advierto que el calendario dice 7 de *noviembre*! Tan sólo quiero señalarte lo falso y lo poco fiable que es el calendario porque, según una cronología, sigue siendo el 2 de noviembre y no me he movido ni un centímetro de la terraza de la École-Militaire. Tal vez escriba todo lo que debo decir desde esta terraza, que es particularmente agradable y sedante para los sentidos. Para ser noviembre, la temperatura es inusualmente cálida, por lo que he pedido al *garçon* un poco de hielo para mi Byrrh-Cassis.

Antes de seguir adelante, quiero hacerte algunas preguntas, pues hace dieciocho o veinte años que leí *Hamlet* por última vez. 1) ¿Se mató Hamlet al final y, si no lo hizo, por qué no? 2) ¿Quiénes son los misteriosos mensajeros Rosenkranz y Guildenstern? ¿Son judíos o daneses? ¿Y cuál era su misión? 3) Ofe-

HENRY MILLER

lia, tal como la recuerdo, siempre me pareció una boba. Quiero saber si se trata de una impresión errónea o una señal de la astucia de Shakespeare. 4) ¿Sucedo la acción en Inglaterra o en Dinamarca? Si fuese en esta última, ¿por qué me parece que era Inglaterra? 5) ¿Fue accidental o intencionada la muerte de Polonio? ¿Y qué relación hay (de haber alguna) entre Laertes y Polonio? 6) ¿Crees que sería oportuno leer la obra y averiguar de qué se trata todo eso? ¿O te parece mejor seguir con el *Hamlet* que conozco?

HENRY MILLER

Querido Fraenkel:

8 de noviembre de 1935

Está muy bien que me des respuestas tan explícitas. Sólo, que tengo la sensación de que estás intentando confundirme. Pareces dar por sentado que tengo la máxima confianza en tu «erudición», que tomaré lo que hayas de decir sobre Hamlet como asunto de fe. A este respecto, estás equivocado y de dos formas. En primer lugar, desconfío de toda erudición, incluida la tuya. En segundo lugar, en tu carta no hay erudición. Si te hago unas preguntas sencillas y directas, es para saber lo que *tú* piensas y no lo que has aprendido sobre lo que otros piensan sobre Hamlet. El verdadero erudito de entre nosotros, como descubrirás tarde o temprano, es el pequeño Alfred. Si le haces una pregunta, pasará el resto de su vida en la biblioteca para volver con la respuesta. No, yo no quería que me explicaras a Hamlet de pe a pa, como has pretendido hacer, sino una simple declaración de tus propias reacciones, pero tal vez ésa sea tu forma hamletiana de responder a las preguntas. Sospecho que estás metiendo paja en el libro...

En cualquier caso, tus respuestas me incitan a ofrecerte una idea más clara de mi impresión sobre Hamlet, pues, como ya te he explicado, el *Hamlet* original (que en este caso significa el Hamlet de Shakespeare) ha quedado absorbido en el Hamlet universal. Lo que Shakespeare hubiera de decir ahora es irrelevante y carece de la menor importancia, excepto como punto de partida. Por floja que fuese la tesis del príncipe Alfredo sobre la «objetividad», la misma crítica de Shakespeare surge en mi cabeza: la de que fue un titiritero, y, por mi parte, me atrevo a sumar la temeridad a la ignorancia declarando que sólo por esa capacidad de Shakespeare para ofrecer un espectáculo de marionetas es por lo que sus obras han tenido un atractivo tan universal, que, como el de la Biblia (debo añadir entre paréntesis), se basa en la fe y la falta de investigación. La gente ya no lee, sencillamente, a Shakespeare ni la Biblia. Lee *sobre* Shakes-



peare. La bibliografía crítica acumulada sobre su nombre y sus obras es inmensamente más fructífera y estimulante que el propio Shakespeare, sobre el cual nadie parece saber demasiado, pues su propia identidad es un misterio. No es así (me permito señalarte) en el caso de otros escritores del pasado, en particular Petronio, Boccaccio, Rabelais, Dante, Villon, etcétera. Sí que lo es en los de Homero, Virgilio, Torquato Tasso, Spinoza, etcétera. Hoy en día a Hugo, el gran dios francés, sólo lo leen los adolescentes y sólo *deben* hacerlo ellos. También a Shakespeare, el dios inglés, lo leen sobre todo adolescentes: lectura obligatoria. Cuando te pones a hacerlo más adelante en la vida, te resulta casi imposible superar el prejuicio establecido contra él por los maestros de escuela, por su forma de presentarlo. Shakespeare fue, sencillamente, la clase de gigante pomposo y flatulento al que los ingleses habían de convertir en un toro sagrado. Al carecer de profundidad, lo hincharon y ocultaron las almohadas con las que lo hicieron.

Pero, como te decía, quiero ofrecerte un poco más de mi recuerdo de *Hamlet*, bastante confuso (cierto es), pero sincero. No me cabe duda de que, si se enviara un cuestionario a todo el mundo de habla inglesa, habría aún más confusión al respecto. Para empezar, descarto la primera lectura, que fue obligatoria y, por consiguiente, de resultados absolutamente nulos. (Excepto el de detestar ese tema que con el paso de los años se ha convertido poco a poco en una curiosidad arqueológica, por decirlo así.) Quiero decir que hoy en día me interesa mucho más enterarme de lo que el señor X... (el señor Don Nadie) tenga que decir sobre Hamlet (u Otelo o Lear o Macbeth) que de lo que el erudito shakespeariano haya de decir. De este último nada absolutamente puedo aprender (todo es serrín), pero de los don nadies, entre los que me incluyo, tengo todo que aprender.

En cualquier caso, después de que hiciera ya algún tiempo que yo había abandonado la escuela, la tenacidad y curiosidad insaciable de un amigo escocés (Bill Dyker se llamaba) despertó mi curiosidad sobre Hamlet. Una noche, tras una larga conversación sobre Shakespeare y su supuesto valor para el mundo,

convinimos en que estaría bien volver a leerlo. También hablamos por extenso aquella noche sobre cuál obra abordaríamos primero. Como probablemente habrás notado, resulta casi inevitable que, cuando se plantea esa cuestión, haya de ser *Hamlet*. (También esto me resulta extraordinariamente fascinante: esa recurrencia obsesiva de esa única obra, como diciendo: si quieres conocer a Shakespeare, debes leer, desde luego, *Hamlet*. ¡*Hamlet!* ¡*Hamlet!* ¿Por qué *Hamlet* siempre?)

Conque leemos la obra. Habíamos acordado de antemano reunirnos en determinada fecha para hablar de ella a la luz de nuestras reacciones individuales. Pues bien, llegó aquella noche y nos reunimos. Sin embargo, resultó que mi amigo Bill Dyker tenía otra cita aquella noche con una mujer en la parte alta de la ciudad. Además, era una mujer singular, al parecer, y tal vez hubiese una excusa para aplazar la conversación sobre *Hamlet*. Era una mujer aficionada a la literatura, que no podía disfrutar las relaciones sexuales normales por ser «de constitución demasiado pequeña». Así es cómo me lo expresó mi amigo Dyker, al menos. Recuerdo que aquella noche comenzamos a caminar hacia la parte alta de la ciudad bajo la lluvia, a lo largo de Broadway. Hacía la calle 40 nos topamos con una puta. (Era antes de la guerra y las putas seguían paseándose por las calles, de día y de noche. También los bares estaban de bote en bote.) Lo extraño de aquella reunión fue que aquella puta fuera también (una coincidencia, como verás) una «literata». Había escrito para revistuchas y se había hundido. Antes, había sido tanguista de un baile de Butte (Montana). El caso es que lo más natural era comenzar con la «literatura» antes de pasar al asunto. También resultó que aquella noche yo llevaba bajo el brazo un libro llamado *Budismo esotérico*. Naturalmente yo no tenía la menor idea de sobre qué trataba. Probablemente sería uno de los libros que Brisbane recomendaba a sus lectores. (En aquella época, me había propuesto leer sólo los libros «mejores», los que ampliaban el entendimiento.) Poco tardó la propia puta, desde luego, en cobrar la mayor importancia. Era de origen irlandés, débil y adorable y, además, como es habitual, un pico de

oro. Además, era dogmática. También nosotros lo éramos. En aquella época todo el mundo era dogmático. Podíamos darnos ese lujo. Cuando, de forma natural, pasamos por fin al asunto, la puta se mostró indignada al pensar que íbamos a mantener una cita con una mujer cuyo problema era el que te he descrito. Además, no creyó aquella historia. Dijo que era increíble. Dijo (y era verdad, como descubrimos más adelante) que probablemente fuese una ninfómana. Era una situación delicada. *¡El momento de actuar!* Pero de actuar era precisamente de lo que no éramos capaces, ni siquiera en aquella época. Era más aplicable en particular a mi amigo escocés que a mí. Tenía lo que se llama una «mentalidad judicial»: podía abordar un asunto desde todos los puntos de vista sin zanjarlo nunca.

Lo único que podíamos hacer, ya que no adoptar una decisión, era seguir bebiendo. Abandonamos el bar en el que estábamos y fuimos a un bar francés a la altura de la calle 30. Cuando entramos, estaban jugando a los dados y a mi amigo Dyker le apasionaba ese juego. También había algunas putas en el bar y, pese a que llevábamos del brazo a la chica, empezaron a insinuársenos. La situación fue empeorando constantemente, pues la puta estaba empeñada en hacérselo con nosotros y pensaba que, ya que parecíamos insensibles a sus encantos, debía ser su intelecto lo que nos atrajera, por lo que, poco a poco, volvimos al asunto de *Hamlet*, muy centrados ya en la cuestión de si ir o no a la cama, los peligros de atrapar una enfermedad (de los que hablábamos en apartes), el problema del dinero, la cuestión del honor, de cumplir la palabra dada a la otra mujer, etcétera, etcétera. Nunca he podido sacar a Hamlet del extraño atolladero en que quedó atrapado. En cuanto a Ofelia, va unida en mi pensamiento a una chica de pelo rubio ceniza que estaba sentada en la habitación trasera y delante de la cual había de pasar de vez en cuando camino del servicio. Recuerdo su mirada patética y hastiada; cuando más adelante vi una ilustración de Ofelia flotando boca arriba, con el pelo en trenzas y enmarañado con los nenúfares del estanque, recordé a la chica del cuarto trasero del bar, con ojos vidriosos y el pelo cual paja, como el de Ofelia.

En cuanto al propio Hamlet, mi amigo Dyker, con su «mentalidad judicial», era la quintaesencia de todos los Hamlet que he conocido en mi vida. No era capaz de tomar la decisión siquiera de vaciar el vientre. ¡De verdad! Tenía una nota colgada en la pared de su queli que decía así: «¡No te olvides de ir al retrete!». Al ver la nota, sus amigos tenían que recordárselo. De lo contrario, habría muerto de estreñimiento. Un poco después, cuando se enamoró de una chica y empezó a pensar en casarse con ella, el problema que lo fastidiaba era el de qué hacer con la hermana. Las dos hermanas eran prácticamente inseparables. Desde luego, era muy propio de él enamorarse de las dos. A veces, los tres se acostaban fingiendo que iban echar la siesta y, mientras una dormía, él se lo montaba con la otra. Para él carecía de la menor importancia *cuál* de ellas fuese. Recuerdo sus penosos esfuerzos para explicarme todo aquello. Le dábamos vueltas noche tras noche en busca de una solución...

Mi estrecha amistad con Bill Dyker (como puedes ver fácilmente) se llevó la palma frente a *Hamlet*. Allí tenía a un Hamlet en vida, al que podía estudiar cómodamente sin deber molestarte en hacer investigaciones. Ahora que pienso, ¡qué característico resultó que, a partir de aquella noche en que íbamos a «abordar» a Hamlet, éste se esfumara y ninguno de los dos volviese a mencionarlo! Tampoco creo que desde aquel día Bill Dyker leyese jamás otro libro, ni siquiera mi libro, que le entregué al llegar a Nueva York y del que me dijo, al marcharse, «intentaré ponerme a leerlo en algún momento, Henry» como si yo le hubiera impuesto un deber pesado que, por nuestra vieja amistad, haría todo lo posible por cumplir. No, no creo que abriera jamás mi libro ni vaya a hacerlo nunca y soy su mejor y más viejo amigo. Un tipo estrambótico ese Bill Dyker, ¿eh?

Me he extraviado un poco hablando de Bill Dyker. Tenía intención de contarte mis impresiones de Hamlet, tal como fueron formándose durante años de vagabundeos, conversaciones ociosas y hojear de libros aquí y allá, de cómo a lo largo del tiempo *Hamlet* acabó mezclado con todos los demás libros que he leído y olvidado, por lo que ahora Hamlet resulta absolutamente

amorfo, absolutamente poliglota: en una palabra, universal, como los propios elementos. En primer lugar, siempre que pronuncio ese nombre, surge inmediatamente una imagen de Hamlet, una imagen de un escenario ensombrecido en el que un hombre pálido y delgado, con una pelambreira poética y vestido con calzas y jubón, perora dirigiéndose a una calavera que sostiene en su mano derecha extendida. (Ten presente, por favor, ¡que nunca he visto una representación de *Hamlet*!) En el fondo del escenario hay una tumba abierta en torno a la cual hay tierra amontonada. Encima del montón de tierra hay un farol. Hamlet está hablando: los mayores disparates, por lo que puedo discernir. Lleva ahí siglos así, hablando. El telón nunca baja. El parlamento nunca se termina. Siempre he imaginado lo que ha de ocurrir después de esa escena, aunque, desde luego, nunca sucede. En medio del parlamento dirigido a la calavera, llega un correo: probablemente uno de los muchachos Guildenstern-Rosenkranz. El correo susurra algo al oído a Hamlet, cosa que éste, por ser un soñador, pasa por alto, naturalmente. De pronto, aparecen tres hombres envueltos en capas negras y desenvainan sus espadas. «¡Fuera!» gritan, ante lo cual Hamlet, animándose ridícula e inesperadamente, desenvaina la suya y comienza la lucha. Los hombres resultan muertos, claro está, al instante, con la rapidez de un relámpago en un sueño, y Hamlet se queda mirando fijamente su espada ensangrentada, como unos momentos ante la calavera. Sólo que ahora... *¡sin habla!*

Eso es lo que veo, como digo, cuando se cita el nombre de Hamlet. Siempre la misma escena, siempre los mismos personajes, el mismo farol, los mismos gestos, las mismas palabras, y, al final, siempre *sin habla*. Conforme a mis escasas lecturas de Freud, claramente se trata del cumplimiento de un deseo y agradezco a este último habérmelo revelado.

Hasta ahí, perfecto... en cuanto a las imágenes. Cuando *hablo* sobre Hamlet, se pone en marcha otro mecanismo. Es lo que yo llamo «fantasía libre» y se compone no sólo de *Hamlet*, sino también de *Werther*, *Jerusalén liberada*, *Ifigenia en Táuride*, *Parsifal*, *Fausto*, *la Odisea*, *el Infierno* (¡una comedia!), *Sueño de*

una noche de verano, *Los viajes de Gulliver*, *el Santo grial*, *Ayesha*, *Ouida* (la *ouida* misma, no se trata de un libro determinado), *Rasselas*, *El conde de Montecristo*, *Evangelina*, *El Evangelio de san Lucas*, *El nacimiento de la tragedia*, *Ecce Homo*, *El idiota*, *el discurso de Lincoln en Gettysburg*, *Decadencia y caída del Imperio Romano*, *Historia de la moral europea* de Lecky, *La evolución de la idea de Dios*, *El único y su propiedad*, *En lugar de un libro, de un hombre demasiado ocupado para escribirlo*, y esto y lo otro, incluido *Alicia a través del espejo*, ¡que no es el menos importante! Cuando ese guiso empieza a sonar en mi cerebro, es cuando pienso mejor sobre Hamlet. Éste está en el centro mismo con un estoque en la mano. Veo el fantasma... no el de Hamlet, sino el de Macbeth, que recorre el escenario airado. Hamlet se dirige a él. El fantasma se esfuma y comienza la obra, es decir, la obra *en torno* a Hamlet. Éste nada hace... ni siquiera matar a los rápidos mensajeros al final, como me imagino cuando se pronuncia simplemente el nombre. No, Hamlet está ahí, en el centro del escenario y hay gente que lo golpea y le pincha, como si fuera una medusa muerta y arrojada a la costa del océano. Continúa así durante al menos doce actos, durante los cuales se mata a muchas personas o éstas se matan a sí mismas. *Todo para hablar*, entiéndelo. Los mejores discursos son siempre los que se hacen poco antes de morir, pero ninguno de ellos nos lleva a ninguna parte. Es como el tablero de ajedrez de Lewis Carroll. Primero te encuentras fuera de un castillo y está lloviendo: lluvia inglesa, que es buena para la cosecha de colinabo y de nabo y para la fabricación de lanas excelentes. Después hay truenos y relámpagos y tal vez reaparezca el fantasma. Hamlet habla al fantasma con familiaridad, con facilidad porque el habla es su *métier*. En los intervalos, llegan mensajeros y se van. Susurran (ora al oído de Hamlet ora al de la reina, ora al de Polonio) un rumorcillo que se prolonga durante los doce actos. Polonio aparece de vez en cuando con orejas de burro. Trae a su hijo Laertes de la mano y le quita cariñosamente la caspa del cuello. Lo hace para arrojar caspa a los ojos de Hamlet. Éste está huraño y de vez en cuando taciturno. Se lleva la mano a la empuñadura de su estoque. Sus

ojos lanzan destellos. Después aparece Ofelia, con su largo y rubísimo pelo, que le cuelga en coletas hasta los hombros. Camina con las manos juntas sobre el vientre, mascullando el rosario y con expresión tímida, recatada y un poquito boba. Finge no haber advertido la presencia de Hamlet, que está de pie justo por donde ella pasa. Ella arranca un ranúnculo al pasar y se lo lleva a la nariz. Hamlet, convencido de que ella está como ausente, se le insinúa... para pasar el rato, lo que precipita un drama: el de que Hamlet y su mejor amigo, Laertes, deben combatir en un duelo hasta la muerte. Hamlet, pese a que siempre es remiso a actuar, mata a su amigo Laertes con toda rapidez, suspirando mientras hunde el estoque en el cuerpo de su amado amigo. Hamlet no deja de suspirar durante toda la obra. Es una forma de informar al auditorio de que no es presa de un trance cataléptico y, después de cada uno de los asesinatos, limpia escrupulosamente el estoque... con el pañuelo que Ofelia ha dejado caer al pasar. En los gestos de Hamlet hay algo que recuerda instintivamente a un caballero inglés. Ésa es la razón por la que te pregunté si la obra sucedía en Inglaterra. Para mí, se trata de Inglaterra y nadie podrá convencerme de lo contrario. Es el centro mismo de Inglaterra, además, en algún punto cercano (creo yo) al bosque de Sherwood. La reina madre es una virago. Tiene dientes postizos, como todas las reinas inglesas desde tiempo inmemorial. También tiene un estómago abultado que acaba incitando a la espada de Hamlet. No se por qué, no puedo separarla de la imagen de la reina roja en el relato de *Alicia*. Parece estar hablando todo el tiempo sobre la mantequilla, sobre cómo hacerla cremosa y apetecible, mientras que a Hamlet sólo le importa la muerte. La conversación entre esos dos adquiere necesariamente un tono extraño: surrealista lo llamaríamos hoy en día y, sin embargo, es muy pertinente. Hamlet sospecha que su madre oculta un crimen espantoso. Sospecha que fue deshonrado en el nido. Acusa a su madre a las claras, pero ella, como es muy dada a las tergiversaciones, siempre logra devolver la conversación a la mantequilla. En realidad, a su astuto modo inglés, siempre hace creer a Hamlet que él mismo es culpable de

algún crimen monstruoso, pero nunca se revela de cuál se trata. Hamlet detesta cordialmente a su madre. Si pudiera, la estrangularía con sus propias manos, pero la reina madre es demasiado escurridiza para él. Hace que su tío represente una obra dramática en la que se presenta a Hamlet como un bobo. Hamlet sale de la sala antes de que acabe la obra. En el vestíbulo, se encuentra con Guildenstern y Rosenkranz. Éstos le susurran algo al oído. Él dice que se va a marchar de viaje. Ellos lo convencen para que no lo haga. Él sale al jardín, junto al foso, y, en plena ensoñación, descubre de pronto a la muerta Ofelia flotando en el río, con el pelo trenzado con esmero y las manos recatadamente juntas sobre el vientre. Parece sonreír en su sueño. Nadie sabe cuántos días ha estado en el agua ni por qué el cadáver parece tan natural, cuando, conforme a todas las leyes de la naturaleza, debería estar ya hinchado de gas. El caso es que Hamlet decide pronunciar un discurso. Comienza con el famoso «ser o no ser». Ofelia flota despacio corriente abajo, con los oídos inutilizados, pero, aun así, sonriendo con dulzura, como se espera que lo hagan las clases altas inglesas, incluso muertas. Esa dulce y enfermiza sonrisa de cadáver es lo que enfurece a Hamlet. No le importa la muerte de Ofelia: la sonrisa es lo que lo saca de quicio. Una vez más, agarra el estoque y, con ojos sanguinolentos, se dirige a la sala del banquete. De repente estamos en Dinamarca, en el castillo de Elsinor. Hamlet es un completo extraño, un fantasma vuelto a la vida. Irrumpe con la intención de matar a todos a sangre fría, pero su tío, el antiguo rey, sale a su encuentro y, con halagos, conduce a Hamlet hasta la cabecera de la mesa. Hamlet se niega a comer. Está harto de todo aquel espectáculo. Pide que le digan claramente quién mató a su padre, cosa a la que no había prestado la menor atención en todo ese tiempo, pero que recuerda en ese preciso momento, a la hora de comer. Hay ruido de platos y una gran algarabía. Con la intención de calmar los ánimos, Polonio intenta pronunciar un discurso precioso sobre el tiempo que hace. Hamlet lo ensarta tras el cortinaje. El rey, fingiendo no haber advertido lo ocurrido, se lleva la copa a los labios y pide a



HENRY MILLER

Hamlet que pronuncie un brindis y éste trasiega la copa de veneno, pero no muere inmediatamente. En cambio, el propio rey cae muerto a los pies de Hamlet, quien lo atraviesa con su espada, como a un trozo de carne de cerdo fría. Después, tras volverse hacia la reina madre, le atraviesa el estómago... le da de una vez por todas la máxima lavativa. En ese momento aparecen Guildenstern y Rosenkranz. Desenvainan sus espadas. Hamlet está debilitándose. Se desploma sobre una silla. Aparecen los enterradores con el farol y las palas. Entregan a Hamlet una calavera. Éste la toma con su mano derecha y, tras apartarla de sí, se dirige a ella con lenguaje elocuente. Entonces Hamlet está agonizando y lo sabe, conque inicia su último y mejor discurso, que, por desgracia, no llega a terminar. Rosenkranz y Guildenstern se escabullen por la puerta trasera. Hamlet se queda solo en la mesa del banquete con el suelo cubierto de cadáveres. No para de hablar. El telón baja despacio...

HENRY MILLER

Mi querido Fraenkel:

19 de noviembre de 1935

Puede interesarte saber que ayer, según el periódico, la condesa de Chambrun (antes Clara Longworth) «se apartó de su especialidad, Shakespeare, y presentó un estudio detallado y *meditado* sobre la novela americana». Entre otras cosas, la condesa dijo esto:

Ya he dicho (y me gustaría repetir) que la única característica que diferencia nuestra producción americana de la del Viejo Mundo es el don superior de imaginación creativa y una intensidad humorística nacida del suelo, pero lo nacido de la tierra no es necesariamente vulgar. Ése es el gran error de la escuela ultramodernista que hoy ocupa el centro de nuestro escenario. Entre los mejores escritores modernos —dice la condesa— siempre falta un elemento esencial y creo que Mark Twain lo ha señalado. *Los Estados Unidos son demasiado dados a la comedia. Necesitamos un tono trágico de vez en cuando.*

Así, que en caso de que *Hamlet*, nuestro Hamlet, no baste, quiero, mi querido Fraenkel, que vayas hoy a la carnicería y pidas un kilo de tragedia... el mejor corte, tierno, jugoso, apetecible. Al día siguiente, tal vez por haber leído el meditado estudio de la condesa sobre la novela moderna, un ciclista que pedaleaba cuesta arriba en las afueras de Ginebra, como inspirado por sus palabras, «explotó de repente y cayó muerto, mientras le salía humo por la cabeza». Al parecer, llevaba un cartucho de dinamita en la boca y de pronto se le ocurrió morderlo y lo hizo. Naturalmente, es posible que la condesa no lo considere un material apropiado para la tragedia. Se trata tan sólo de una noticia de prensa y no va envuelta en tapas. No se podría representar día tras día, una cosa así. Hasta ahora no ha habido tragedias en las que un hombre explotara de repente y cayera muerto, mientras le salía humo de la cabeza. No son tragedias shakesperianas... tan sólo tragedias de periódico.

Esto me recuerda a nuestro pequeño Hamlet vienés, Alf. No ha habido la menor noticia de él desde hace ya más de una semana. Le estoy dejando caminar por las calles un tiempo para que pase un poco de angustia que lo endurezca. Últimamente, ha estado comportándose como un capón de Filadelfia. El doctor Rank diría que padece hambre uterina: una pura y simple afección ovárica. No obstante, es malo. Es como una carrera de bicicletas de seis días en la que tu compañero pasa todo el tiempo durmiendo. Ni siquiera sale de su litera para esprintar. También es posible que Alf fuese en realidad a la biblioteca, como indicamos, y se enterrara en ella. En ese caso me corresponde a mí tomar las pocas ideas que tenemos y violarlas con una mazorca de maíz.

Ayer recibí una carta de mi viejo ninchi, Joe O'Regan, que me parece particularmente oportuna. Me escribe sobre la deriva del Nancy Noonan en el Caribe, sobre el sasafrás y la vara de oro, sobre la genciana y la muscadinia, la uva silvestre, el pez globo y los tiburones de arena. Escribe sobre un chico llamado Ghaney, de Nueva Escocia, quien, siempre que lee a Joyce, tiene una «erección personal». Dice que hay un montón de cosas de las que no quiere acordarse, en particular una mujer japonesa que le ofreció a su hija por un yen o la vez en que aterrizó en Keelung sobre la cresta de un tifón y con escorbuto. Dice que lo que de verdad le gustó fue estar en el bar Dólar de Plata de Manila y compartir una botella de vino espumoso con un extraño mientras pensaba todo el tiempo en lo estupendo que era aquel otro y en que, como sabía, no volvería a verlo nunca.

A partir de esto podrías pensar que Joe es un aventurero, un hombre de acción... pero no: es un tipo que dice «à partir de demain je ferai...» y, mientras está preparando lo que hará mañana, aparece el escorbuto o el tifón o el Nancy Noonan empieza a hacer agua y el pobre Joe queda varado en los desolados y yerros arrecifes del Mar de la China.

Alf igual... Alf siempre está buscando una habitación cómoda en la que escribir su *Quatuor en Ré Majeur* y, mientras espera el lugar apropiado para aparcar su pompis, Antonin Artaud des-

pacha de un tirón, al modo maniaco-depresivo, *L'Art et la mort* en una celda acolchada por la que no paga alquiler ni impuestos.

Y ahora, tras estas observaciones introductorias, quiero responder a la pregunta que hiciste sobre mi prefacio a *Bastard Death*. Sabes de sobra que, al pedirme que «explique» esas páginas, lo que pides es que me viole a mí mismo.

A mi juicio, la clave para esas tres primeras páginas comenzadas en broma como un *addendum* a *Primavera negra*, que se titulará «Yo, el ser humano», se encuentra en esta oración: «Significa, por usar el lenguaje actual, que el yo a solas con su ello debe crear un espacio-tiempo que se sienta como equivalente de la inestabilidad de la soledad». Esa terminología, tomada del psicoanálisis, llevada hasta el absurdo y contrapunteada con una verdad fundamental, resucita el problema del Dios ahora ausente. Hoy en día hay dos clases de soledad: la del rebaño que tiene la sensación de que lo llevan a caer por el precipicio y la del individuo creativo, ahora más acuciante que nunca, ya que no hay reacción de la colectividad. La neurosis moderna, claramente revelada en la obra del propio artista moderno se expresa mediante el *miedo a la vida*. El miedo es una constante en la ecuación humana: no hay forma de desalojarlo, pero los viejos fenómenos irracionales del miedo, vinculados con la magia del hombre primitivo, dieron paso, mediante la creación de las culturas, a un *miedo de la muerte* tangible y pronunciable. Sin embargo, el proceso creativo se sitúa más allá, fuera tanto del miedo a la muerte como del miedo a la vida. (Es que el miedo a la vida, que tenemos hoy en día, no es sino el reconocimiento de la desintegración de la forma cultural.) La cuestión que nos concierne decisivamente no es la muerte del arte, sino el agotamiento de la facultad creativa.

Al postular la idea de *The Sacred Body*, te referes a una soledad que no tiene equivalente en el hombre moderno. Dicha soledad fue la consecuencia de la peculiar clase de absoluto inherente a nuestra cultura. Dicho absoluto fue el Dios monoteísta de los judíos. El Jehová judío, helado y remoto, pasó a ser el único venero de terror. Mediante esa relación el hombre pudo cargar

con un peso de culpabilidad nunca antes conocido. La leyenda de Cristo debe su fuerza al profundo deseo del hombre de transferir dicha carga, de quitársela de encima, por decirlo así. Al creer en Él, Cristo, sólo con la fe, debíamos quedar absueltos de todo pecado. El ejemplo que nos dio fue brillante, pero, al elevarse a la categoría de símbolo, creó un fiasco para nosotros o, mejor dicho, lo hicieron sus haliógrafos.

Y ahora, mi querido Fraenkel, antes de continuar con esto, quiero dar un gran rodeo... como consecuencia de nuestra interminable conversación de anoche. Sin embargo, quiero que tengas presente (pues hemos abandonado momentáneamente el tema preciso de esta carta) que el objetivo que me he propuesto es *imposible*. Mucho más importante para mí que la aclaración de esas páginas (de la 1 a la 3 del Prefacio), que, por cierto, debemos incluir en este libro como un apéndice, es la aclaración de una diferencia natural en nuestra actitud con las cosas. Era inevitable que anoche, comenzando con el problema del objeto y el método del arte, acabáramos en la discordancia de la integridad y la probidad. Durante mucho tiempo he conservado en mis archivos ciertas citas de otros escritores que tienen un significado enorme para mí, más en particular porque la expresión de esas diversas ideas me parece tan exacta: no «verdadera» o «falsa» (quisiera que entendieses), sino «exacta».

Y, como el propio nexo de todo nuestro debate fue la cuestión de una actitud con las Ideas, voy a citar para ti, antes que nada, una que va directa al núcleo mismo del asunto:

El problema que X se propuso resolver fue éste: ¿cómo es que con ideas conscientemente falsas no dejamos de alcanzar conclusiones que están en armonía con la naturaleza y nos atraen como la verdad? Es evidente que así lo hacemos, en particular en las ramas »exactas« de la ciencia. En matemáticas es más que sabido que partimos de absurdos para llegar a un ámbito de ley y toda nuestra concepción de la naturaleza del mundo se basa en un fundamento que, según creemos, carece de existencia... La ficción es, en verdad, un suplemento indispensable de la lógica o incluso parte de ella; tanto si actuamos inductiva o deduc-

tivamente, ambas formas encajan a la perfección con la ficción y los axiomas, aunque pretenden ser verdades primordiales, están más emparentados con la ficción... el mundo representativo es un sistema de ficciones. Es un símbolo mediante el cual nos orientamos. La función de la ciencia es hacer el símbolo cada vez más adecuado, pero sigue siendo un símbolo, una forma de acción, pues ésta es el fin último del pensamiento...

X procura todo el tiempo distinguir la ficción tanto de la hipótesis como del dogma... la ficción es imposible, pero nos permite alcanzar lo que para nosotros es relativamente verdadero... Dios, el alma, la inmortalidad, el orden moral del mundo: los oyentes críticos entienden lo que se quiere decir cuando se usan esas grandes palabras y, si los acríticos lo entienden mal, también eso (añade X) puede ser útil a veces. Es que esas cosas son ideales y todos los ideales son, hablando lógicamente, ficciones. Así como la ciencia conduce a lo imaginario, la vida conduce a lo imposible; sin ellos, no podemos alcanzar las alturas que hemos nacido para escalar. Sin embargo, entendidas literalmente, nuestras concepciones más valiosas carecen de valor.

Sólo podemos mirar la realidad como un flujo heraclíteo de sucesos... y nuestro pensamiento sería, a su vez, fluido, si no fuera porque mediante la ficción obtenemos puntos de vista y límites imaginarios con los que controlar la corriente de la realidad. *El arte y el objeto especiales del pensamiento son alcanzar la existencia misma, pero el deseo de entender con ello el mundo es a un tiempo irrealizable y absurdo, pues sólo estamos intentando comprender nuestras propias ficciones. Nunca podemos resolver el llamado enigma del mundo* porque lo que a nosotros nos parecen enigmas son simplemente las contradicciones que hemos creado nosotros mismos. Sin embargo, aunque la vía del pensamiento no puede ser la del ser, ya que corresponden a fundamentos diferentes, el pensamiento siempre guarda como un paralelismo con el ser y, aunque ajustamos las cuentas con una realidad que falsificamos, los resultados prácticos suelen resultar correctos... Podemos hacer distinciones entre el pensamiento científico práctico y el desinteresado pensamiento estético. *Sin embargo, todo pensamiento es, a fin de cuentas, una comparación.* Las ficciones científicas son paralelas a las estéticas. El poeta es el prototipo de todos los pensadores: no hay una frontera marcada entre la región de la poesía y la de la ciencia. Las dos no son fines en sí mismas, sino medios para fines más altos... Todo pensamiento es un error

regulado... Al elegir la regulación de nuestros errores, al mostrarnos dispuestos a aceptar aproximaciones cada vez mas cercanas a la realidad inalcanzable, es como pensamos y vivimos correctamente... *¡Un hombre es lo que ama!>*

Estoy aproximándome a la concepción china del arte y de la vida con la que me identifico completamente y que de momento marca (creo yo) la cualidad de la diferencia en nuestro planteamiento de la vida. Antes de hacerlo, vuelvo a citar...

Como quiera que lo miremos, vemos que se puede considerar en sentido amplio al hombre (ya trabaje individual o colectivamente) un artista, un artista malo tal vez, en su mayor parte, pero, aun así, un artista. Su civilización (si ése es el término que optamos por aplicar a la suma total de sus actividades de grupo) siempre es un arte o un complejo de artes. Es un arte que se debe calibrar o abandonar como incalibrable. Como ya hemos visto, podemos dejar esa cuestión pendiente. Otra cuestión que podríamos formular resulta más fácil de abordar sumariamente: ¿qué es el arte? Podemos abordarla así porque es una cuestión fundamental y no puede haber respuesta final a semejantes cuestiones fundamentales. En cuanto empezamos a formular esas preguntas, en cuanto comenzamos a considerar cualquier fenómeno como un fin en sí mismo, nos encontramos en la peligrosa pendiente de la metafísica, en la que no puede (ni debe) haber acuerdo posible. No es casualidad que la poesía, que con tanta frecuencia ha parecido el arte típico, signifique «hacer». El artista es un hacedor... Es que un gato es un artista, igual (y algunos dirían más) que el hombre, mientras que una abeja es no sólo una artista evidente, sino también tal vez la artista prototípica, natural e inconsciente incluso. No se puede definir el arte; sólo se puede intentar distinguir el arte bueno del malo... Sin embargo, la creación, en el activo y visible sentido constructivo, no lo es todo en el hombre. Ni siquiera es el todo de lo que el hombre ha acostumbrado a llamar Dios. Cuando, en virtud de lo que ahora se llama un proceso de narcisismo, el hombre creó a Dios a su imagen y semejanza, como se puede observar instructivamente en el primer capítulo del libro hebreo del Génesis, le asignó seis partes de labor creativa activa y una de contemplación pasiva de ella. Esa séptima (y esencial) parte no ha sido objeto de nuestra consideración. Dicho de otro modo, hemos estado mirando al hombre artista, no al hombre esteticista. Confundir el arte y la estética provoca una confusión lamen-

table. Nunca se subrayará bastante la distinción entre los dos, es decir, entre los aspectos dinámicos y estáticos de la acción humana. En eso radica toda la diferencia entre el trabajo (pues el arte es esencialmente trabajo) y la contemplación espectacular del trabajo, que es esencialmente la estética. Las dos cosas son en última instancia una... pero se deben mantener separadas...

Ése fue el argumento, detalladamente expuesto, por Schopenhauer: el arte... es inútil: «Ser inútil es la señal del genio, su patente de nobleza». Todas las demás labores del hombre van encaminadas a la preservación o al alivio de nuestra existencia, pero ésta es la única que se basta a sí misma y en ese sentido se debe considerarla la flor o la esencia pura de la existencia. «El genio —dijo z— es la objetividad mas completa.» La mayoría de nosotros (considera z) nunca ve la realidad en modo alguno; sólo vemos las etiquetas que hemos fijado en las cosas a fin de indicar su utilidad para nosotros. Un velo se interpone entre nosotros y la realidad de las cosas. El artista, el hombre de genio, levanta ese velo y nos revela la naturaleza. Está dotado de forma natural con un desapego de la vida, por lo que cuenta, por decirlo así, con una frescura virginal al ver, oír o pensar. Eso es la «intuición», instinto que ha llegado a ser desinteresado. «El arte —dice z— no tiene otro objeto que eliminar los símbolos prácticamente útiles, las generalidades convencionales y socialmente aceptadas, para ponernos frente a frente con la realidad misma.»

Gracias a Plotino, comprendemos que la estética está en el mismo plano (si es que no es una y la misma cosa) que el misticismo. Es que mediante su insistencia en la contemplación, que es la estética, aprendemos a entender lo que se significa cuando, como ocurre con frecuencia, se dice que el misticismo es contemplación. Al apartarse de los comunes fines utilitarios de los hombres, el artista por amor al arte (y lo mismo es aplicable constantemente al científico por amor a la ciencia) está entregado en realidad a una tarea de inmensa utilidad para los hombres y que ningún otro puede realizar. Los antiguos cistercienses ocultaban sus claustros en bosques y en páramos alejados de la sociedad, sin mezclarse con los hombres ni realizar supuestas tareas útiles para ellos; sin embargo, pasaban sus días y sus noches cantando y orando, contribuyendo a la salvación del mundo y constituyen un símbolo de todos los tipos elevados de artistas, entre otras cosas porque también ilustran la fe que trasciende la vista, sin la cual no es po-



sible el arte... Así, pues, todo gran artista (un Dante o un Shakespeare, un Dostoyevski o un Proust) brinda la justificación metafísica de la existencia por la belleza de la visión que presenta de la crueldad y el horror de la existencia. Convierte todo el dolor y la locura, incluso la fealdad y la trivialidad del mundo, en joyas resplandecientes. Al revelar el carácter espectacular de la realidad, restablece la serenidad de su inocencia.

Por eso en el arte estriba la solución de los conflictos de la filosofía. En él vemos el realismo, es decir, el descubrimiento de las cosas, unido al idealismo, es decir, la creación de cosas. El arte es la encarnación de la armonía de su conflicto. No podía ser simbolizado más exquisitamente que por esas dos figuras supremas de la vida espiritual de Europa: el platónico Sócrates y el Jesús de los Evangelios, los dos presentados a nosotros por igual (resulta significativo observarlo) como maestros de la ironía.

Y ahora, mi querido Fraenkel, antes de pasar al asunto de China, quiero interpolar una impresión de la tendencia americana que te parecerá ligeramente distinta del resumen que nos ofreciste anoche al hablar de la judeidad de los Estados Unidos. El hombre al que voy a citar es uno de tus autores favoritos, por lo que puede resultar tanto más excitante, si, de momento, no cito su nombre.

Declaración n.º 1: Fue necesario un judío para descentrar el universo. Una vez conducidos al nihilismo, podremos encontrar una salida».

Declaración n.º 2: «El mito auténtico se refiere fundamentalmente a la aventura hacia delante del alma integral, cosa que, en el caso de los Estados Unidos, es *The Deerslayer*: un hombre que da la espalda a la sociedad blanca, que mantiene su integridad moral fuerte e intacta, un hombre aislado, casi desinteresado, estoico, resistente, que vive mediante la muerte, matando, pero es blanco puro. Eso es lo más intrínseco... lo más americano. Se encuentra en el centro de todo el flujo y reflujo restante y, cuando ese hombre abandona su aislamiento estático y toma una nueva iniciativa, estad atentos porque algo sucederá».

Y ahora vamos con China. ¡Hurra!

La cualidad de juego del carácter y la civilización chinos ha impresionado tanto a los que la han visto desde lejos como a los que han tenido contacto real con ella. Todos los juguetes son populares. Tienen una complicada forma de ajedrez, mucho más difícil que el nuestro... Y comenta que esa actitud simple, infantil, pero profunda, con la vida da como resultado una liberación de los impulsos hacia el juego y el goce que «vuelve la vida china increíblemente reposada y deliciosa tras las solemnes crueldades de Occidente». La vida está regulada por la ceremonia y la música... En la tierra y no en los cielos es donde el cielo confuciano se encuentra oculto... la esfera en la que actúan las ceremonias es la vida exterior del hombre; su vida interior es la esfera de la música. Ésta es la que modela los modales y las costumbres comprendidas bajo la ceremonia. Es la que regula el corazón y la cabeza y con ese desarrollo brinda alegría y la alegría brinda reposo. Así, «el hombre se olvidó cielo». ¡Que las ceremonias y la música sigan su curso hasta que llenen la tierra!

Ahora podemos entender cómo es que en China (y sólo en China entre las grandes civilizaciones supervivientes) el arte anima toda la vida, incluso su moralidad. «Esa presencia universal del arte, manifestada en el menor utensilio, los más humildes tenderetes, los avisos en las tiendas, la escritura, el ritmo del movimiento, siempre regular y medido, como acompañado con una música no oída, anuncia una civilización que es completa en sí misma, elaborada hasta el menor detalle, penetrada por un espíritu, que no padece interrupción alguna, una armonía que acaba volviéndose una obsesión alucinatoria y abrumadora.» Para ellos, el arte de la vida es uno, como este mundo y el otro lo son. Su fin es hacer el reino del cielo aquí y ahora. Es evidente que un temperamento natural en el que el impulso artístico es tan abarcador y la sensibilidad estética tan aguda podría haber sido de una inestabilidad peligrosa. No podría habernos extrañado que, como ese indescriptible episodio de la historia egipcia cuyo dirigente fue Akenatón y Tel-el-Amarna su tumba, hubiera durado sólo un momento. Sin embargo, la civilización china, que ha mostrado siempre la predominante capacidad de ese temperamento sensible, ha durado más que ninguna otra. Se debe a que los propios excesos de su temperamento obligaron a los chinos a fortificarse contra sus peligros. La Gran Muralla, construida hace más de 2.000 años y que sigue siendo hoy en día casi la más impresionante obra del hombre en la Tierra, es típica de esa actitud de

los chinos. Han empleado una energía extraordinaria para fortificarse contra los enemigos naturales de su propio temperamento. Tanto en sus grandes líneas como en sus pequeños detalles, la vida china es siempre el arte de equilibrar un temperamento estético y guardarse de sus excesos. Así, durante su extraordinariamente larga historia, la civilización china ha atestiguado el grandioso fenómeno de que toda la vida humana es arte. Puede deberse a que los chinos lo han comprendido tan cabalmente, que han podido preservar su civilización durante tanto tiempo, a lo largo de todas las violentas conmociones a que se han visto sujetos.

Esto, mi querido Fraenkel, me devuelve a mi habitual, obstinada e ilógica defensa de los franceses, a los que Spengler tan deliberadamente malinterpreta. Pues, a mi juicio, los franceses (y no los alemanes, como tan injustamente dijo Nietzsche) son los chinos de Europa. Lo que Nietzsche entendía como un insulto a los alemanes yo lo considero un homenaje a los franceses y, aunque yo mismo no tengo nada en común con los franceses, aunque me considero un absoluto extranjero respecto de ellos, de los pies a la cabeza, pues pertenezco yo mismo a la detestable tradición de Hamlet y Fausto, los respeto y los admiro. Es que, cuando llegue el día en que esta civilización europea se desmorone (cuando París, Berlín, Roma, Londres, Nueva York se desplomen) será el espíritu mediterráneo el que sobreviva en la nueva cultura (modificado y disfrazado, desde luego) y no el espíritu faustiano. Lo digo dogmáticamente porque en la actitud mediterránea con la vida ese germen artístico ha sido estrangulado y casi arrasado por la huraña mentalidad nórdica. Y, si, por recurrir a tu propia lógica, tomamos el espíritu judío como índice de esa tendencia, repara, por favor, en que en Francia el judío está casi borrado como tal, es decir, absorbido, asimilado, mediterraneizado. Sus grandes artistas, inventores, pensadores, hombres de negocios, se nos presentan, en particular cuando son judíos, como eminentemente franceses. En cada francés particular persisten las huellas de una cultura que, gracias al genio relativo de un espíritu extranjero, ha sido identificada con la «occidental». Francia ocupa una la-

titud espiritual que conecta el pasado vital con el futuro vital. Su beso que se remonta a dos mil años atrás puede ser aborrecible y repulsivo para ti, pero sigue siendo un beso y no un acto de canibalismo. Esos propios ojos con los que ves deben la mayor parte de su facultad visionaria a un espíritu que es ajeno a tu propia sangre. Si quieres besar con nuevos labios, debes aprender también a ver con nuevos ojos.

Y, cuando hayas desarrollado nuevos labios y nuevos ojos, reanudaremos los conciertos del cáncer a lo Hamlet, pues éste es *nuestro* Hamlet, este incesante esfuerzo respecto de una duda que no podemos concretar.

HENRY MILLER

Mi querido Fraenkel:

20 de noviembre de 1935

Desde que regresaste de China destella como un cohete encendido en mi cabeza (en los momentos más irrelevantes e irreverentes) esa risa de Basil, Basil el chinaca. Esa risa siempre explota dentro de mí en el momento adecuado. ¡La risa del chino! ¡Nada hay más despiadado, más frío, más cruel, más aniquilador! Esa risa (quiero que entiendas) está situada en un momento del tiempo que para mí es tan duradero como cemento romano. Como me has contado, se rió, en medio de una discusión de lo más seria, tal vez en el momento en que estabas hablándole de Dios. Rio sin motivo, es decir, sin un motivo que tú pudieras imaginar, ¡pero rio! Y algo debió de haberle sucedido en su interior para producir esa risa. No era un demente, Basil.

Esa risa del chino, muy parecida a la de la hiena, me parece consecuencia de una incapacidad para entender (y una protección contra) lo que nos cabrea. Su indiferencia ante la idea de la «comprensión mutua» puede ser, desde el punto de vista de un hombre occidental, un defecto, pero también una virtud. Al erigir una muralla en torno a sí, el chino logró preservar un gran sentido de la realidad. Aunque hoy en día la muralla interior y la exterior están desmoronándose, permanece la muralla imaginaria que corresponde al impulso inicial hacia la «muralla». Cuando dicha muralla resulta amenazada, el chino se ríe. Es una risa nerviosa, resultante de una histeria nerviosa, de una neurosis saludable, como diría Nietzsche.

El chino no es un coágulo de flema, inmóvil, impasible, fatalista, sino un animado participante en la vida. Cuando uso la expresión «animado participante», pienso sólo en otro pueblo al que se podría aplicar dicha expresión con la misma intensidad: el egipcio. Podrías haber pensado que yo fuera a decir los griegos, pero no, éstos me parecen ya contaminados (cosa bastante extraña) con todos los achaques modernos. Con los chinos se exteriorizó el drama interior. En cambio, con los griegos,

de los que procede nuestra concepción del teatro, totalmente falsa y obsesiva, el drama interior quedó contaminado, brindó una catarsis anormal y provocó una confusión inevitable de la máscara y el enmascarado, es decir, todo el horrible drama de la «personalidad», que tan ajeno es para el oriental.

Como considero tu *Bastard Death* una de las últimas expresiones de nuestra forma de vida occidental y movido por él hasta los propios límites de la expresión reactiva, me resulta tanto más asombroso que me pidas una «explicación», una «comprensión», de las tres primeras páginas de mi prefacio. Yo mismo no entiendo esas tres primeras páginas, en el sentido en que solemos hablar de la comprensión de algo. No dudo ni un instante que hay una *relación* entre ellas y tu libro. Después de aquel día en la granja del señor Richard, cuando el absoluto de los cojones me agarró del cuello, fue cuando decidí escribir un *addendum* al libro mío que se titulará *Yo, el ser humano*. ¿Sería la aparente presuntuosidad de semejante encabezamiento lo que originó el aborto de ese deseo? Sé que, durante ese período en que me esforcé por escribir el capítulo final, me sometí a un autoexamen riguroso. Me sentía no poco horrorizado (no tengo inconveniente en contártelo) por la idea de que pudiera existir semejante divergencia entre dos personas como tú y yo, que habían llegado a lo que, por lo demás, se podría considerar un «entendimiento» notable.

Eso fue el comienzo, la semilla, de esas tres primeras páginas. El segundo intento de cristalizar esa sensación de divergencia se debió a nuestras conversaciones con Eduardo en los almuerzos, sobre «la conjunción Plutón-Neptuno». Así como antes, al escribir sobre el aspecto *excepcional* de Lawrence, había yo acabado describiendo un antagonismo polar entre la astrología y el psicoanálisis, así también, durante esos almuerzos, tomé cada vez más conciencia de una relación triangular de la que yo era el elemento o factor hipotenúsico. Si no me equivoco, ya se había expresado en escritos antiguos centrados en el famoso *pons asinorum* de Euclides. Sólo, que ahora, en lugar de una geometría abstracta centrada en problemas exclusivamente espaciales, te-

níamos en nuestras manos una geometría espiritual de carácter puramente temporal.

Así, que comencé, por segunda vez, a poner por escrito la inquietante idea que permanecía oculta tras lo que ahora ha llegado a ser para mí una expresión casi obsesiva: «Yo, el ser humano». El resultado, por decirlo sincera y brevemente, fue el paso a un galimatías. Sin embargo, todas las veces que cogía esas páginas y las releía, tenía la sensación de que algo en mí se esforzaba por ser expresado. Si mis intentos hubieran acabado fracasando, no iba a excusarme, en cualquier caso, con «argumentos técnicos», como habría hecho un Valéry. El proceso de la idea (y no su ejecución) fue lo que me fascinó. En ningún momento dudé que la idea existía, que tenía su propia validez.

Al final, llegó tu libro, *Bastard Death*,\* que me hizo volver al tema de la esquizofrenia, su importancia metafísica y artística. Me hizo volver (podría añadir) a todo el asunto del mecanismo Hamlet-Fausto sobre el que me proponía escribir tanto. Así como la gran obra de Proust simbolizaba para mí la elaboración definitiva del tema de Hamlet, así también tu obra parecía presentar la elaboración definitiva de su homólogo faustiano. En el desorden y la furia titánicos de la obra shakesperiana vi durante mucho tiempo la germinación de esa tempestad en una tetera, que más adelante se manifestaría, mediante el fenómeno de la esquizofrenia, como la tensión polar entre los dos absolutos creados por el drama espiritual en nuestras entrañas. El título que me proponía dar a esa obra era *Brochure* y en la guarda tenía intención de citar este pasaje de Gottfried Benn:

En esa famosa enfermedad mental, que en los veinte últimos años se ha estudiado tan intensamente y nos ha aportado ya tanta información importante sobre la estructura de la personalidad (me refiero a la esquizofrenia o la personalidad dividida), vemos, en efecto, a fondo las más misteriosas y nocturnas partes del ser gracias a esa división. En ella el paciente tiene sensaciones que guardan una relación nítida

\* Michael Fraenkel, *Bastard Death*; París-Nueva York, Carrefour, 1935.

da con los ritos de paso de la pubertad de los salvajes; en ella el espejo y el original son idénticos, como en el caso de la pintura mágica de los primitivos; en ella se da, con sus representaciones ilusorias, una transferencia del pensamiento por el pelo, como en el mito de Sansón desde fuera del típico círculo mágico. Vuelve a padecer todas las fases de la historia humana, cosas que nunca tuvo en su «yo» consciente: lo bestial, lo demoníaco, lo metafísico, lo titánico, *todo en él se refleja de nuevo en el plano cósmico*, en el choque de fuerzas míticas. En los períodos creativos que a veces acompañan a esta enfermedad se eleva hasta la altura del maestro mágico que cuenta con los poderes antiguos de otro mundo biológico, emerge de profundidades arcaicas, desarrolla una sensación sobre el mundo embriagadora, enorme, dionisiaca, un grandioso mundo de fantasía, *se introduce en lo cósmico, se vuelve él mismo mito*, lucha con los demonios de su sino en el éxtasis místico de introversión india, se ensancha hasta contemplar las postrimerías, *se vuelve Dios* (Storch). Y después decae, con una decadencia ridícula, *un poco de destrucción en la que los atavismos desempeñan su papel...* ¿De dónde procede todo eso? No de este mundo... Así se desarrolló la *mezcla epileptoide* del génesis de nuestra personalidad.

Desde luego, Hamlet no fue el primer tipo esquizoide que apareció en el mundo, pero el predominio de Hamlet es significativo. Si Dante simboliza todo el espíritu de la Edad Media, su unidad cosmogónica, Hamlet simboliza el de la Edad Moderna. El erudito habría preferido sin duda Leonardo a Hamlet, pero, en mi opinión, Leonardo es una anomalía, un símbolo de lo posible más que de lo real. Al pensar, pues, en Hamlet, en su aspecto simbólico, considero un dato de importancia primordial que el discurso más asociado generalmente con su nombre sea el que comienza: «Ser o no ser». Si esto fuera lo único que quedara actualmente de la obra de Shakespeare, podríamos reconstruir, como Cuvier, todo el esqueleto del drama. El doctor Minkowski, el poeta etiológico de nuestro tiempo, resume así el grandioso motivo del tipo esquizoide:

Tout acte est alors envisagé du point de vue de l'antithèse rationnelle du oui et du non, du bien et du mal, du permis et du défendu, de l'utile et



du nuisible; c'est una attitude antithétique... Sa conscience apparaît comme une arène où se succèdent et se combattent des principes abstraits; il y a quelque chose d'impersonnel en lui...

¿Qué retrato más exacto de Hamlet podríamos desear? El cuerpo, contaminado por la sífilis, duda de su *raison d'être*. La mente sigue intacta, pero el cuerpo, el cuerpo de la fe, el cuerpo de la vida y la muerte, es atacado. Ésta es la primera de esa santa trinidad de las enfermedades que va a aparecer y entregarnos a la Era Esquizofrénica: primero la sífilis, después la tuberculosis, luego el cáncer. En el caso de la Edad Media fue la peste negra y tan alta corrió la vida, tan exuberante fue el alma del hombre, que durante tres siglos Europa tuvo el baile de san Vito. Después llegó la peste blanca, la sagrada trinidad patológica que iba a roer el cuerpo. Joyce, el brote de cáncer, está dando los últimos retoques al cadáver. La actitud antitética está acabada: se acabaron los *ser o no ser*. Aquí los atavismos desempeñan su papel y el yo amebiano flota en un desmadre metafísico.

Cuando Spengler, en una característica obra de lógica faustiana, intenta separar a Leonardo de los demás grandes artistas de su período haciendo hincapié en que fue «esencialmente el artista de los torsos», quiere decir, tal como yo lo entiendo, que ese espíritu escrutador y errante, *ese descubridor*, simbolizó su propio aprieto ofreciéndonos la imagen del cuerpo truncado. Es que en una nota a pie de página que revela el sesgo faustiano, añade: «En las obras del Renacimiento, el producto acabado está con frecuencia muy deprimentemente completo. La falta de «infinito» es palpable. No hay secretos ni descubrimientos. Su alma —dice— estaba perdida a lo lejos en el futuro, aunque su lado mortal, sus ojos y sus manos, obedecían al espíritu de la época». Afirma que Leonardo investigó la *vida* en el cuerpo y no el cuerpo mismo. ¡La investigación de la vida! ¡Qué moderno parece! ¡Y qué horrible!

¡Cómo le gusta a Spengler explayarse sobre esa enigmática figura de Leonardo! «Un descubridor de pies a cabeza —dice—. El primer hombre que puso a trabajar su cerebro en el problema

de la aviación. Volar, liberarse de la tierra, perderse en la extensión del universo: ¿acaso no se trata de una ambición faustiana en el máximo grado?» Leonardo *está* ya al otro lado de la frontera, concluye. Sí, ¡pobre Leonardo! La mitad de él atascado en las arenas y la otra mitad volando por el espacio... probablemente *investigando* la vida aún. ¿Qué impresión nos causan las misteriosas figuras de Leonardo?, te pregunto. ¿Qué misterio es el que se oculta en esos semblantes seráficos y beatíficos? ¿Es la conquista del espacio por el aeroplano? ¿Es el Gran Bertha? ¿Es la placa electrodinámica? ¿O es la falta de *huevos*? ¿O van juntas esas cosas? Cuando yo miro uno de los retratos de Leonardo, me viene una sensación de repulsión, de desagrado abismal, de aborrecimiento. No veo misterio alguno en esos rostros. Veo a un viejo barbudo con faldas, un hombre sin Dios que oscila en sus creaciones entre los estertores del canibalismo y los de la castración.

Quiero decirte algo más sobre Leonardo y su famosa *Última cena*. (¡La cena del Señor! ¿Te has parado alguna vez a pensar en la hermosa muestra de majadería espiritual que entraña esa expresión? ¡Cena para el Señor! ¡Cuán judío! ¡Cuán *kosher*!) El caso es que, hablando de la reproducción colgada en la pared en Glendale, donde yo pasé mis primeras vacaciones, ¡qué bien recuerdo el asfixiante efecto que me causaba aquella gran obra cuando entraba en el cuartito en el que dormía con Joey y Tony! Eran mis amiguitos del campo, Joey y Tony, y estaban educándolos en la fe católica. El cuarto estaba lleno de imágenes, rosarios, crucifijos, corazones sangrantes, etcétera, etcétera. Era como entrar en un depósito de cadáveres, el depósito de cadáveres particular de nuestro Señor Jesucristo. Al pie de la cama estaba esa *Última cena* de los cojones. Era un grabado, supongo, carente de color, carente de vida. Había una mesa enorme, como aquella en la que tú escribes ahora, pero sin alimentos. Había copas para el vino, pero yo no veía vino alguno en ellas. Era muy triste, muy tétrico. Iban a traicionar al Señor o ya lo habían hecho, no recuerdo bien. Como digo, no había comida en la mesa, que yo recuerde. O ya habían comido o esta-

ban a punto de hacerlo, aunque por las expresiones de sus caras eso parecía lo más alejado de sus pensamientos. Era un banquete espiritual en el que nuestro Señor iba a verter su propia sangre y emborracharlos por siempre jamás. Más adelante, cuando pasé al *Banquete* de Platón, comprendí que en este mundo hay dos clases de festines: uno, en el que, como dice Herman Melville, el cuerpo se alimenta de *champagne* y ostras, y otro, en el que el alma se alimenta con vino imaginario, «vino expiatorio», como se lo llama. Incluso de niño, yo tenía la sensación de que aquellos banquetes del alma eran asuntos tediosos y ajenos a mí. Nunca observé, por ejemplo, celebración imaginaria alguna en las casas en las que colgaba *La última cena*. Nadie se levantaba en esos hogares y de repente anunciaba que iba a dar medio litro de sangre para borrar nuestros pecados. ¡No, señor mío! Lo único que bebían todos aquellos buenos católicos era vino real o generalmente cerveza y *whiskey* y a veces un poco de *shnapps*. Cuando se sentaban a la mesa, pedían buenos asados de cordero, espinacas picadas con huevos, croquetas de patata, salsa negra, natillas, higos, nueces, queso y demás. Cuando era niño, nunca pregunté a nadie qué significaba aquella imagen en la pared. Una imagen era una imagen para mí y me la tomaba como lo que era. Lo que me interesaba más que nada eran las vestiduras que llevaban los discípulos. Lo que me dejaba perplejo era su sexo porque tenían barbas y llevaban faldas. Pensaba que tal vez fuera algo propio sólo de los hombres santos y, como nunca había conocido a un hombre santo, me contentaba con considerarlo un enigma. Cuando me hice mayor y leí sobre las grandes pinturas, me asombró descubrir que una de las cualidades de aquel fresco era su arquitectura. A lo largo del tiempo había llegado a creer que la primera virtud de aquella pintura era su carácter religioso. Después, cuando empecé a codearme con pintores, descubrí que tenía también un aspecto «técnico» y de vez en cuando volvía a examinar la pintura (siempre una reproducción, naturalmente) para ver si podía descubrir por mí mismo su carácter arquitectónico. He de decir que hasta hoy ha seguido desconcertándome. Sigo sin

ver otra cosa que esa desoladora y tétrica mesa sin comida, un grupo de judíos envueltos en togas y un hombre muy pálido, delicado, femenino y de aspecto espiritual, nuestro Señor, que parecía ser el maestro de ceremonias. No tengo ni idea de dónde se celebra ese banquete. Por lo que sé, podría haber sido un establo. Lo que sé es que es oscuro y sombrío y, siempre que pienso en él, tengo la sensación de que rozan mis labios las alas de un murciélago. Y lo que ahora me digo es esto: si la intención era representar un momento sublime de nuestra vida espiritual, es un fracaso porque no me transmite la menor sensación de sublimidad. En cambio, si se pretendía que fuera una obra maestra del dibujo, yo diría que prefiero cualquier día ir a contemplar el puente de Brooklyn. Si la «parte mortal» de su autor hizo esa pintura, la inmortal brillaba por su ausencia, desde luego. Puede que la mano y los ojos estuvieran allí, pero ¿dónde estaban los *huevos*? He asistido a banquetes espirituales y los he disfrutado, pero nunca fueron banquetes *falsos*. Los egipcios, cuando celebraban el «banquete de los muertos», tomaban comida de verdad, bebían vino de verdad, tenían conversaciones de verdad. Incluso el cadáver con el que desfilaban era real. No era un cadáver *imaginario*. Eran tan reales aquellos cuerpos muertos que algunos de ellos durarán (estoy convencido de ello) más que nuestro pálido Salvador, cuya sangre imaginaria había de borrar nuestros imaginarios pecados.

HENRY MILLER