

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE

TRÓPICO DE CÁNCER

Y

LA NÁUSEA



TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

MANUEL ARTURO GUDIÑO DÍAZ

ASESOR:

DR. JORGE ALBERTO ALCÁZAR BRAVO

MÉXICO, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre,
por sembrar en nosotros
el amor a la literatura.

INDICE

Introducción 1
Capítulo 1: Análisis narratológico de <i>Trópico de Cáncer</i> 4
Capítulo 2: Análisis narratológico de <i>La Náusea</i> 16
Capítulo 3: Diversos enfoques del existencialismo.	
El concepto de existencialismo 24
El existencialismo en <i>El Ser y la Nada</i> 26
El existencialismo según Bobbio 29
Heidegger visto por George Steiner 37
Capítulo 4: Aspectos existencialistas en <i>Trópico de Cáncer</i> 40
Capítulo 5: Aspectos existencialistas en <i>La Náusea</i> 53
Conclusiones 65
Bibliografía 74

INTRODUCCIÓN

La idea de desarrollar esta tesina surge inicialmente como una aproximación crítica a la novela *Trópico de Cáncer*, con el afán de explorar el valor y la vigencia que pudiera tener esta obra después de setenta años de su publicación. Siendo una de las novelas norteamericanas más representativas de los últimos tiempos, está considerada entre las 100 mejores obras en habla inglesa del siglo XX, por ejemplo, por la casa editorial Random House (Modern Library) en su listado “100 Best Books of the 20th Century”, en donde está ubicada en el número 50.

Al efectuar un estudio preliminar del contenido de *Trópico de Cáncer* surgió la pregunta de con qué tipo de novela es con la que estamos tratando; es decir, cómo podríamos llevar a cabo una clasificación inicial de la temática y el estilo desarrollados en esta obra. La respuesta que planteamos a esta interrogante es que *Trópico de Cáncer* es una novela existencialista. Fue éste entonces el primer reto de la presente tesina, es decir, el identificar los elementos que sustentaran la ideología existencialista que se percibe en la narrativa de Miller.

Posteriormente mi asesor me hizo notar que, por la misma fecha de creación de esta novela, había sido escrita *La náusea* de Jean Paul Sartre, justamente uno de los principales exponentes del existencialismo del siglo XX. A partir de este comentario es que surge el proyecto integral de la tesina. La filosofía existencialista fue entonces el punto de partida, pero conforme se analizaron y compararon ambas obras, fueron añadiéndose nuevos elementos estructurales que apuntaban hacia nuevas convergencias. Y desde luego no quedaron de lado las divergencias que también existen entre las dos novelas; sin embargo, a lo largo de este trabajo fueron evidenciándose más puntos de contacto de los que en una primera impresión pudieran detectarse.

De acuerdo al anterior planteamiento, la primera actividad que había de realizarse era efectuar un análisis de cada una de las novelas, para así identificar de manera ordenada aquellos elementos estructurales que tuvieran en común. Hicimos entonces un análisis del tiempo y el espacio manejado en ambas narraciones, el desarrollo de los personajes principales, el entorno y las

circunstancias presentes, y todos aquellos aspectos que nos dan cuenta de la manera en que ambas novelas fueron construidas. Dedicamos entonces un capítulo para el análisis estructural de *Trópico de Cáncer* y otro más para *La náusea*.

Posteriormente, y debido a que la esencia de este estudio comparativo gira en torno a los aspectos filosóficos presentes en las dos novelas, hicimos un recuento acerca de diversos enfoques del existencialismo. Iniciamos este tercer capítulo con una definición básica de lo que conocemos por este movimiento filosófico. Luego procedimos a explorar el existencialismo presente en *El ser y la nada*, obra fundamental de Jean Paul Sartre que nos ayudó a entender sus propios postulados y la manera en que pudieron repercutir en su obra literaria. Asimismo, incluimos los planteamientos críticos realizados por Norberto Bobbio en torno al existencialismo, y finalmente la postura de Heidegger a este respecto.

Tomando en cuenta los conceptos analizados en torno al existencialismo, tenemos entonces los elementos suficientes para explorar los aspectos filosóficos presentes en las dos novelas y así dedicamos un capítulo a cada una de ellas. A partir de allí, las afinidades estructurales que pudiéramos haber encontrado en los dos capítulos anteriores, dan paso a la cercanía filosófica de ambas novelas, misma que se expresa en el ambiente generado a través de la narración, los temas tratados, y los mismos personajes.

Finalmente, estuvimos listos para hacer un recuento de las convergencias y divergencias que se dan entre ambas novelas, y justamente en el capítulo seis enumeramos los elementos que han podido reforzar este análisis comparativo, mismo que redundo en una visión de conjunto, valora ambas obras en paralelo y a la vez encuentra los detalles que las hacen cercanas en el tiempo, en el espacio, en el estilo literario, pero sobre todo en su sustento filosófico. El punto de partida para este análisis final es la situación sociopolítica y económica por la que atravesaban los países de origen de ambos escritores, pero sobre todo la Francia de los años treinta, misma que sirve de escenario para las dos novelas, aun cuando éstas se sitúan en ciudades diferentes: el París de *Trópico de Cáncer* y el Bouville de *La náusea*.

Este último capítulo es el que recaba entonces el análisis comparativo que realizamos a lo largo de la presente tesina. De este modo, desde los aspectos más evidentes hasta los más sutiles, identificamos las convergencias que acercan a las dos obras, en el entendido que ninguno de los dos autores hace una mención, ni siquiera una referencia velada acerca del otro. Es decir, la cercanía que existe entre las dos novelas, misma que se enfatiza a lo largo de este trabajo, no fue de ninguna manera una labor deliberada de sus autores. Queda abierta entonces la pregunta del por qué dos escritores de diverso origen fueron a dar a un lugar tan cercano en el tipo de personajes y en la temática desarrollada.

CAPÍTULO 1

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE *TRÓPICO DE CÁNCER*

Este capítulo lleva a cabo un análisis de la novela *Trópico de Cáncer*, con base en los conceptos desarrollados en el libro *El relato en perspectiva*¹ de Luz Aurora Pimentel. El orden en que se efectúa dicho análisis corresponde a los capítulos del libro de la profesora, se tocan entonces puntos tales como las dimensiones espacial, temporal y actorial del relato, la perspectiva, las formas de enunciación narrativa, la temporalidad de la narración y la relación narrador-narratario.

Para empezar, diremos que la anécdota de *Trópico de Cáncer*, o contenido de la novela, transcurre en el París de los años treinta, se enuncian acontecimientos que giran en torno al narrador y protagonista, Henry Miller, y se incluye la referencia explícita a algunos de sus amigos y conocidos.

El discurso, o texto narrativo, está expresado en primera persona y es el protagonista quien lo estructura a lo largo de la novela. El acto de la narración establece una relación de comunicación entre el narrador-protagonista, el universo diegético y el lector. Es a través de este acto de narración que el lector se sitúa en el ambiente que Miller describe a lo largo del libro. El lector implícito para *Trópico de Cáncer* es aquél que permite ser guiado por el autor, a través de las calles, los cafés, los bares, los burdeles, las salas de concierto y algunas casas habitación de París, aunque también el que esté preparado para percibir las referencias, explícitas o veladas, a los propios intereses culturales del autor, quien “se mueve dentro de las sinfonías de Proust, de las insinuaciones de Gide, de los enigmas de opio de Cocteau, de los silencios de Valéry; se mueve hacia la sugestión, los espacios; hacia las iluminaciones de Rimbaud”.²

París es el lugar elegido para esa “preselección de acontecimientos, actores, lugares y tiempos”,³ y es el narrador quien nos irá introduciendo en la naturaleza de cada uno de estos elementos a lo largo de su historia. Mediante un

¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2002.

² Anaïs Nin, *Henry Miller, su mujer y yo*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2006, p. 93.

³ *El relato en perspectiva*, p. 21.

análisis cualitativo, el lector puede ir recabando los aspectos cognitivos, perceptuales, ideológicos, éticos y estilísticos a los que se somete la información narrativa presentada por Miller.

El París que esboza el narrador se perfila ante los ojos del lector mediante las impresiones de las calles, los barrios, los rostros, el hambre y el deseo, mismos que van dibujando la ciudad que Miller capta. “Paris!”, dice el narrador, “meaning the Café Select, the Dôme, the Flea Market, the American Express. Paris! Meaning Borowski’s canes, Borowski’s hats, Borowski’s gouaches, Borowski’s prehistoric fish –and prehistoric jokes.”⁴ La ciudad está definida por lugares específicos que tienen una significación muy personal. Incluso está definida por una persona en especial, que es Borowski. Para Miller, Borowski es París. La urbe está asociada, al menos a lo largo de algunas líneas, a una persona que ostenta peculiaridades inolvidables para el autor.

Incluso en otra de sus obras (*A Devil in Paradise*), Miller no deja de rememorar los aspectos fisiológicos básicos asociados a sus vivencias y recuerdos de aquel París de los años 30: ““Poor Moricand! How very, very familiar to me was this ludicrous aspect of his tribulations! Walking on an empty stomach, walking on a full stomach, walking to digest a meal, walking in search of a meal, walking because it is the only recreation one’s pocketbook permits, as Balzac discovered when he came to Paris. Walking to lay the ghost. Walking instead of weeping. Walking in the vain and desperate hope of meeting a friendly face. Walking, walking, walking... But why go into it? Lets’ dismiss it with the label ‘ambulatory paranoia’”.⁵ A través de la presencia de Moricand, Miller revive recuerdos de París asociados con aspectos de supervivencia elemental que él mismo experimentó, como el de buscar alguien que le invitara una comida.

Miller define a la ciudad quizá no por sus colores, pero sí por sus sonidos y por algunas fisonomías típicas de los bares: “Paris. Paris. Everything happens here. Old, crumbling walls and the pleasant sound of water running in the urinals. Men licking their mustaches at the bar. Shutters going up with a bang and little

⁴ Henry Miller, *Tropic of Cancer*, Grove Press, Nueva York, 1980, p. 17.

⁵ Henry Miller, *A Devil in Paradise*, New Directions Books, New York, 1993, p. 6.

streams purling in the gutters...”⁶ Hay que observar, sin embargo, que la percepción que tiene Miller de París se desapega de una descripción pictórica, para entonces saltar hacia un terreno más abstracto: “Paris is the cradle of artificial births... Vienna is never more Vienna than Paris. Everything is raised to apotheosis. The cradle gives up its babes and new ones take their places. You can read here on the walls where Zola lived and Balzac and Dante and Strindberg and everybody who ever was anything. Everyone has lived here some time or other. Nobody dies here...”⁷

Por otra parte, el autor demuestra conocer aspectos específicos de la cultura universal, mediante los cuales sustenta las reflexiones que inserta a lo largo de la obra (por ejemplo, sus referencias a Nietzsche); también nos muestra una percepción muy particular del París de los años treinta, misma que hemos detallado en líneas anteriores; su ideología es claramente un reto a la moral burguesa norteamericana y europea; la ética de su novela gira en torno a un existencialismo latente aunque no abiertamente declarado; finalmente, el estilo se define mediante una prosa directa, inmediata, como si el autor fuera narrando los acontecimientos en cuanto éstos ocurren, es decir, vive y escribe al mismo tiempo.

Esa inmediatez hace que la dimensión espacial del relato sea completamente asequible para el lector. Por ejemplo, los adjetivos que dan cuenta de la forma, el tamaño, color, textura y cantidad, se unen a percepciones cualitativas del entorno o de las personas. Tal es el caso de la descripción que hace Miller al estar siguiendo a una mujer, llamada Lucienne, por las calles de París: “Sometimes I walk home alone and I follow her through the dark streets, follow her through the court of Louvre, over the Pont des Arts, through the arcade, through the fents and slits, the somnolence, the drugged whiteness, the grill of the Luxembourg, the tangled boughs, the snores and groans, the green slats, the strum and tinkle, the points of the stars, the spangles, the jetties, the blue and white striped awnings that she brushed with the tips of her wings”.⁸ En este pasaje se mezcla la fantasía de ver a Lucienne como una criatura alada, con una

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ Henry Miller, *Tropic of Cancer*, Grove Press, Nueva York, 1980, pp. 160-161.

descripción precisa del ambiente que va saliendo a su paso. Vemos así que las percepciones cualitativas del autor se ligan muy fácilmente con la dimensión espacial del relato.

Vayamos ahora a la dimensión temporal del relato. En forma general, *Trópico de Cáncer* es una novela donde se encuentra mucha cercanía entre el tiempo diegético y el tiempo de la historia. Es decir, el protagonista nos va relatando sus historias, y las de los demás personajes, casi al tiempo que van ocurriendo. Como mencionamos antes, pareciera que el narrador viviera y escribiera al mismo tiempo. Los sucesos ocurren y son narrados de inmediato, es decir, hay una concordancia entre el tiempo de la historia y el del discurso. De hecho, las primeras frases del libro nos sitúan en un presente inmediato y palpable: “I am living at the Villa Borghese. There is not a crumb of dirt anywhere, nor a chair misplaced”⁹ Ciertamente que esta concordancia no es “perfecta” a lo largo del libro, es decir, la narración no se da justo en el momento en que se dan los acontecimientos, porque ello implicaría que Miller hubiera estado cargando su máquina de escribir por todo París. Asumimos, entonces, que el autor iba narrando la historia en los momentos que encontraba una oportunidad para escribir, durante el día o la noche. Es como si estuviera llevando una especie de diario que mantenía lo más actualizado posible. La concordancia de la historia y el discurso se iba amoldando día con día.

En estricto sentido, la historia no está exenta de ciertas anacronías que generan algunas “rupturas [...] entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso”.¹⁰ De vez en cuando, Miller inserta analepsis que nos remiten a acontecimientos que en el tiempo diegético tuvieron lugar antes del punto presente del discurso narrativo. Tal es el caso de la referencia que hace de sus amigos hindúes, a quienes describe al principio del capítulo siete y en donde se nos remite a una etapa de la vida del autor que se sitúa en Nueva York.

⁹ *Ibid.*, p.1.

¹⁰ *El relato en perspectiva*, p. 44.

Ahora bien, si alguien pudiera considerarse protagonista de estas analepsis, esa persona sería Mona, su esposa ausente y presente a la vez. Miller mismo lo confiesa: “For seven years I went about, day and night, with only one thing on my mind –her”.¹¹ En diferentes momentos de la novela, Mona es evocada con anhelo, convirtiéndose en la protagonista de una nostalgia que el autor experimenta constantemente.

En cuanto a las prolepsis que pudieran aparecer en el discurso, nada parece salirse del tiempo diegético que va en paralelo con la narración. La novela concluye como inicia, situada en un presente inmediato (“The sun is setting. I feel this river flowing through me”).¹² No hay referencia a acontecimientos futuros, porque nada ocurre más allá de la novela. Lo que ocasionalmente sucede es que el autor nos anuncia cómo habrán de resolverse ciertas situaciones al momento que las está narrando. Por ejemplo, en el capítulo nueve, al tiempo que nos dice lo mucho que Tania le insistía en que le dedicara todo su tiempo, el autor nos anuncia que habría de dejarla. Estos anuncios o pequeñas prolepsis nunca se convierten en discursos detallados acerca del porvenir. Podríamos decir que la novela se circunscribe primordialmente en el presente, convirtiendo a éste en una experiencia palpable para el lector.

En cuanto al tempo narrativo, éste se va configurando con una velocidad variable. En diversos momentos Miller hace uso de los cuatro movimientos básicos: la pausa descriptiva, la escena, el resumen y la elipsis. Ejemplo de pausas descriptivas son aquéllas en las que el autor da detalles respecto al ambiente en que se está desarrollando la historia. Tal es el caso de la descripción que se hace de la Cité Nortier, en una de las ocasiones en que el protagonista escapa de la Villa Borghese. Según dicha descripción, la Cité Nortier es “a rectangular court like many another which one glimpses through the low passageways that flank the old arteries of Paris...”¹³ Los detalles se suceden hasta ubicarnos exactamente en ese rincón de la ciudad, donde Miller aprovecha para

¹¹ *Tropic of Cancer*, pp. 177-178.

¹² *Ibid.*, p. 318.

¹³ *Ibid.*, p. 40.

rememorar otros detalles, éstos acerca de un libro que tuvo en sus manos, días atrás.

También las escenas se presentan de manera recurrente en la novela. Esta concordancia entre la historia y el discurso suele presentarse en forma de diálogos, como los que ocurren entre el protagonista y su amigo Carl en el capítulo cuatro, o entre Miss Hamilton y el joven hindú, quien comete la torpeza de defecar en un bidet. Una escena particularmente vívida es la que ocurre en la sala de conciertos que el autor describe entre las páginas 74 y 77. Aquí el tiempo se ve acompañado por los movimientos sinfónicos, mismos que sirven para ambientar las críticas que el autor expresa hacia la somnolienta sociedad burguesa que acudió a dicho concierto.

Los resúmenes son también recurrentes en la novela, sobre todo aquellos en los que se expresa, en unas cuantas líneas, las vivencias de un personaje durante los últimos días, semanas, meses, o incluso años. Tal es el caso del resumen que el autor hace de un 4 de julio de años atrás: "All day long there the smell of powder and punk and the gold dust from the bright red wrappers sticks to your fingers..."¹⁴ El resumen que inicia con estas líneas es aparentemente intrascendente para la línea central de la novela, situada en París, pero sirve para que el autor lleve a cabo una de sus múltiples reflexiones, esta vez en torno a la remota China, evocando sus misterios y sabiduría.

Las elipsis son más difíciles de detectar en esta novela. Una gran elipsis pudiera situarse entre los dos trópicos, es decir, entre la novela que transcurre en París y la que transcurre en Nueva York. ¿Qué pasa entre los dos grandes momentos de la vida del autor? ¿Qué circunstancias se dan para que Miller abandone América, con el fin de ir en búsqueda de aventuras a Europa? Podríamos encontrar algunas pistas en ambas novelas, pero en general, la duración diegética que involucra el traslado del autor de un continente a otro, no tiene lugar alguno en el discurso narrativo.

Está situada otro tipo de elipsis entre capítulo y capítulo. A pesar de que no se proporcionan fechas explícitas, se vislumbran pausas de horas, o incluso días,

¹⁴ *Ibid.*, pp. 198-199.

entre el final de un capítulo y el inicio del otro. Tal es el caso del final del capítulo 14 y el inicio del 15. En el primero tenemos al autor en Dijon, padeciendo las inclemencias del invierno en un Liceo, a donde fue invitado a difundir la “amistad franco-americana”. Al final del capítulo, el protagonista está harto del silencio, la soledad, la austeridad, el hambre y el frío. Al iniciar el capítulo 15 ya es primavera, y el autor nos narra el cómo su amigo Carl logra rescatarlo de aquella “penitenciaría”. La elipsis es perfectamente justificable, pues estaba claro cómo iba a transcurrir el resto del invierno en Dijon. El lector ya tenía suficiente información del universo diegético ambientado en el liceo como para estar listo y entonces cambiar de tiempo y lugar, mediante el inicio de otro capítulo.

En cuanto a la individualidad e identidad de los personajes, Miller es capaz de brindarnos, en unas cuantas líneas, descripciones precisas de la gente con la que va trabando amistad, o a quienes simplemente va conociendo por azar. Por ejemplo, en el primer capítulo y mediante unas cuantas “pinceladas”, sabemos lo más relevante acerca de Borowski, Boris, Tania, o Germaine. Veamos, por ejemplo, la descripción cuasi-naturalista que Miller hace de una mujer llamada Llona: “She lay in Tottenham Court Road with her dress pulled up and fingered herself. She used candles, Roman candles, and door knobs [...] She had a German mouth, French ears, Russian ass. Cunt international”.¹⁵ Tal uso de los detalles para describir a una persona hace que sus atributos sean adjudicados a un nombre de una manera directa, creando en la mente del lector una manera fácil de identificar a cada personaje. Para un lector, el nombre Llona podrá entonces estar asociado con los atributos tan particulares que Miller nos refiere.

La dimensión actuarial del relato en *Trópico de Cáncer* recurre más a la enunciación narrativa, que a la dramática, del discurso figural. Esto es, no abundan tanto los diálogos como el recuento de los mismos. Es decir, es la voz del propio autor la que da cuenta de muchos de los discursos figurales que se presentan en la novela. “Perhaps you can visualize him saying a thing like that!”¹⁶ nos dice el narrador al contarnos acerca de una carta de su amigo Boris. Esto es

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ *Idem*, p. 169.

de manera general lo que ocurre a lo largo del libro: el autor se propone ayudar al lector a visualizar a los diversos personajes, no sólo a través de sus diálogos, sino también a través de atributos cognitivos, perceptuales e incluso ideológicos.

Respecto a la perspectiva desde la cual está narrada *Trópico de Cáncer*, podemos decir que la novela está focalizada internamente en la mente figural del autor. Aunque aquí estamos hablando de una focalización interna fija, cabe mencionar que Miller juega en ocasiones con la perspectiva de la narración. Sin convertirse en narrador omnisciente, es decir, sin entrar y salir *ad libitum* de la mente de los otros personajes, el autor plantea en ocasiones la posible perspectiva focal de quienes lo rodean. Tal es el caso del ya citado concierto de música clásica, en donde el autor fantasea con los posibles pensamientos del público presente. Por otra parte, y aunque en este episodio quizá nos encontramos en la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes, la novela no deja de ser una narración consonante. Es decir, Miller organiza su relato en focalización interna fija, plegándose totalmente a su propia conciencia focal, expresada ésta en primera persona, mediante la cual narra y describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas de su propia persona. En este caso, la perspectiva del narrador domina, porque él es la fuente de la información narrativa.

La perspectiva figural de los otros personajes se construye a partir de la perspectiva narratorial del propio autor. Esto significa que Miller narra acontecimientos de los otros personajes (función narrativa) y con ello va generando acción a lo largo de la novela (función diegética). Es obvio que, al tratarse de una narración con focalización interna fija, el punto de vista que tiene el autor sobre el mundo incide en la manera de transmitir la información narrativa de los otros personajes de la novela. Podemos citar por ejemplo la perspectiva desde la cual son descritas las diversas mujeres que aparecen en la novela.

La perspectiva de la trama en *Trópico de Cáncer* hace que la historia, como cualquier otra, ya esté “ideológicamente orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes”¹⁷ Es nuestra opinión que esta novela

¹⁷ *El relato en perspectiva*, p. 122.

conlleva de manera implícita, y tal vez sin proponérselo, la filosofía existencialista que se estaba desarrollando en la primera mitad del siglo XX. Esa dimensión abstracta que traza la perspectiva de la trama, se construye por medio de las reflexiones nihilistas que hace el autor, así como de las descripciones anti-burguesas que hace de París, el tipo de personas con las que convive, las vivencias que él y los otros van experimentando, el ambiente de hambre y frustración, y los estados de ánimo que se van sucediendo. Todo ello nos entrega, a final de cuentas, la postura y el punto de vista de Miller sobre el mundo.

Hablemos ahora de la perspectiva del lector para *Trópico de Cáncer*. En ese “juego constante entre la memoria y la expectación”,¹⁸ la novela va incidiendo en el lector en cuanto que le presenta un universo diegético muy particular. Es decir, como en casi cualquier narración, podemos ser testigos de estilos de vida muy ajenos a nosotros. En mi caso particular como lector, puedo decir que no se trata del París de las tarjetas postales o los tours de la ciudad, ni el de las novelas del siglo XIX, ni el descrito o deseado por los surrealistas (los mismos que decían *la vie est ailleurs* - “la vida está en otra parte”). El París de Miller permite al lector ingresar en habitaciones donde el sexo y la promiscuidad se palpan, como si uno estuviera sentado a la orilla de la cama. El lector que exige Miller es alguien con mente dispuesta a enfrentar polémicos puntos de vista respecto al sexo, el arte, la filosofía, la religión y la sociedad misma. Miller exige un lector a quien le pueda referir citas de Nietzsche, Baudelaire, Whitman, Joyce, o quien tenga cierto conocimiento de las pinturas de Matisse. La perspectiva del lector para *Trópico de Cáncer* implica una interacción con el mundo del relato de Miller, con todas sus consecuencias, incluso la de hacer tambalear ciertos conceptos morales o sociales, como el optimismo que debía inspirar el llamado “sueño americano”. Por ejemplo, Bernd Dietz menciona, en el prólogo de *Trópico de Capricornio*, la manera en que Miller está relacionado con Walt Whitman: “Indudablemente este pensamiento [el de su propio instinto vital y de su anarquismo individualista] tiene antecesores ilustres en su propio país, el más eximio de los cuales es Walt Whitman; pero posee la lucidez de arrancar, no de una ingenuidad que crea

¹⁸ *Idem*, p. 127.

todavía vigente el optimismo expansivo que coincidió con la publicación de *Hojas de hierba* allá por 1855, sino de las miserias espirituales y materiales del primer tercio de nuestro siglo [se refiere al siglo XX]”.¹⁹

Para continuar con nuestro análisis, diremos que el narrador en esta novela es de tipo autodiegético, es decir el relato se da en primera persona y Miller es el “héroe” de su propia historia. La novela maneja tintes autobiográficos, y las reflexiones que llegan a darse tienen cierto aspecto confesional; a veces parece que el autor utilizara la novela para descargar sus posturas más íntimas, por ejemplo, respecto al cristianismo.

En esta narración en primera persona, podemos ahora contestar las siguientes preguntas: “¿Cuándo narra? ¿Desde dónde narra? ¿Cómo obtuvo su información si ésta concierne a la historia del otro?”²⁰ Narra, según lo deducimos por la fecha de la publicación de la novela, en el París de principios de los años 30. Narra, según lo vamos descubriendo en la trama, desde diversas ubicaciones en la Ciudad Luz, y quizá inmediatamente después de experimentar sus propias vivencias y observar las de los otros personajes. La información de éstos proviene entonces de la observación, además de las conversaciones que se van dando entre el autor y los otros personajes.

Por tratarse de una novela de tipo autobiográfico (autodiegética, de hecho), en *Trópico de Cáncer* encontramos una unidad vocal indiscutible. El acto de la narración coincide con el anamnésico: recordar es narrar, y viceversa. Esa voz es “audible” y perfectamente identificable con el autor. Podemos imaginar a Miller experimentando sus vivencias, y después recopilándolas mediante su máquina de escribir, quizás hablando mientras teclea, o tal vez leyendo en voz alta alguno de sus capítulos. De esto no podemos estar seguros, pero lo que sí sabemos es que la voz del narrador es perfectamente identificable, e incluso transmisible: es una novela que muy bien podría ser comprensible para un público radiofónico, obviamente sin la censura de por medio. Es decir, un público al cual se le permitiera escuchar la narración de la novela, sin eliminar sus aspectos obscenos.

¹⁹ Henry Miller, *Trópico de Capricornio*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, p. 39 (prólogo de Bernd Dietz).

²⁰ *El relato en perspectiva*, p. 141.

Este asunto de que vivencias y narración no se dan exactamente al mismo tiempo nos remite a la cita que Luz Aurora Pimentel hace de Genette: “todo acontecimiento narrado en un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que se sitúa el acto productor de ese relato”.²¹ Este concepto es fácil de explicar si entendemos que el yo que narra ya no tiene acceso, en el momento preciso del acto de narrar, al mundo de su yo narrado. Miller narra los acontecimientos cuando éstos ya ocurrieron. Por ejemplo, no podríamos imaginarlo caminando por las calles de París, con su máquina de escribir en la mano y tecleando al mismo tiempo lo que vive. Tampoco lo podemos imaginar, en el capítulo ocho, presenciando un encuentro sexual entre Van Norden y una chica, y al mismo tiempo escribiendo al respecto. Necesariamente hay una distancia entre la narración y el acto narrado, a pesar de que las frases en aquélla nos remitan al momento preciso del hecho.

Con respecto a la posición temporal del acto de la narración puede decirse que la novela se desarrolla, en cuanto a la elección del tiempo verbal, de manera intercalada. Es decir, el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea. Ejemplo de esta última es la escena de Van Norden mencionada en el párrafo anterior, el cual está narrado en tiempo presente. En cuanto a la narración retrospectiva, citemos como ejemplos las reminiscencias que Miller nos cuenta acerca de su vida en Nueva York, en especial las relativas a Mona, su mujer, tristemente ausente.

Para concluir estas primeras observaciones, hablemos acerca del programa de lectura inscrito en *Trópico de Cáncer*. A esta novela podemos muy bien aplicar lo que menciona Luz Aurora Pimentel: “un texto que proyecta un universo, esencialmente ajeno, y un lector que pone en riesgo su mundo al intentar apropiarse del otro”²² Ese universo situado en París es ajeno en el sentido que fue protagonizado por otro, pero nos es propio en la medida que nos dejamos guiar por Miller a través de sus aventuras.

²¹ Citado en *El relato en perspectiva*, p. 148.

²² *Ibid.*, p. 163.

Según nos dice Luz Aurora Pimentel, citando a Wolfgang Iser, “las estrellas en un texto literario son fijas, las líneas que las unen, variables”²³ En *Trópico de Cáncer*, esa pléyade de escenas, acontecimientos, borracheras, orgías, reflexiones, encuentros y desencuentros, puede ser unida para formar una constelación poética, filosófica, erótica, pornográfica, o incluso alguno pudiera construir una crítica marxista materialista respecto a la sociedad burguesa de la época.

Ciertamente se da una naturaleza referencial más subversiva que mimética, es decir, se trata más de criticar que de describir a la sociedad parisina de los años 30. Sin embargo, la recomposición y la reinterpretación que cada lector hace del texto, puede llevarnos por más de un camino. Podemos concluir entonces que *Trópico de Cáncer* maneja las dimensiones espacial, temporal y actorial del relato, planteando perspectivas múltiples para su interpretación. Cada nueva lectura es diferente. Encontramos que cada una de las formas de enunciación narrativa, la temporalidad de la narración, y la relación narrador-narratario, hacen que construyamos una historia multidimensional en nuestra mente. Las dimensiones están acotadas por la voz del autor y la de los otros personajes, asimismo por el tiempo que transcurre, las acciones, los comentarios, conversaciones, meditaciones, por todo aquello que hace de *Trópico de Cáncer* una narración rica en matices y una lectura sumamente disfrutable. Como nos dice uno de los críticos de Henry Miller: “[He] importantly contributed to the increasingly dominant and major poetic-naturalistic American styles –surreal, obscene, fantastic, iconoclast, learned, colloquial, lavish, and desperate– which, in their mixing of low and high elements, provide an increased richness of language and awareness. Put another way, Miller’s work –especially his early writings [v. g. *Tropic of Cancer*]– have provided *ground* for such poetic-fantastic comedies of alienation as Algren’s *A Walk on the Wild Side*, Ellison’s *Invisible Man*, Bellow’s *Henderson the Rain King*, and Heller’s *Catch-22*”²⁴

²³ *El relato en perspectiva*, p. 163.

²⁴ Kingsley Widmer, *Henry Miller*, Twayne Publishers, New York, 1963, p. 157.

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE *LA NÁUSEA*

La historia de *La náusea* transcurre en un poblado francés llamado Bouville, una ciudad similar a Le Havre, a principios de los años treinta. Los acontecimientos allí desarrollados giran en torno al narrador y protagonista, un investigador deprimido (Roquentin), quien se vuelve cada vez más consciente de su indiferencia hacia los objetos y situaciones que lo rodean.

El discurso está expresado en primera persona, a manera de diario personal narrado por el protagonista, desde el principio hasta el final de la novela. Sin embargo, los supuestos editores de este diario nos hacen una aclaración respecto al hallazgo del mismo entre los papeles del autor, quien radicó en Bouville a principios de enero de 1932, para concluir sus investigaciones históricas sobre el marqués de Rollebon.

La ciudad de Bouville se va haciendo perceptible para el lector a lo largo de la narración, a través de la descripción del ambiente físico y humano. El centro de operaciones es la habitación de Roquentin; desde allí, él nos muestra la calle des Mutilés, el depósito de la nueva estación, la esquina del bulevar Victor-Noir, y la luz roja y blanca del Rendez-vous des Cheminots, entre otros puntos de la ciudad. El protagonista de la novela observa a la gente, adoptando una perspectiva aparentemente neutral (“Muchas personas esperan el último tranvía. Han de formar un grupito triste alrededor del pico de gas, justo debajo de mi ventana”)²⁵ y en muchas ocasiones con un abierto sentido crítico (“Las verdaderas señoras no conocen el precio de las cosas; gustan de las hermosas locuras; sus ojos son bellas flores, candidas flores de invernáculo”).²⁶ Bouville es para Sartre no solamente un escenario en el cual situar una historia, sino también un ambiente humano para desarrollar sus reflexiones en torno al existencialismo.

Siendo una novela escrita por un pensador existencialista, casi ninguna observación se sustrae a esa carga de análisis filosófico que se percibe a lo largo

²⁵ Jean Paul Sartre, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 2004, p. 13.

²⁶ *Idem*, p. 76.

de la narración. La aristocracia está formada por “hombres casi solos, que ya no representaban nada [...] En algunos rostros más descuidados, creí leer un poco de tristeza; pero no, esas gentes no estaban ni tristes ni alegres; descansaban”.²⁷ Mediante la descripción de la ciudad y su gente, el autor hace una reflexión acerca de la sociedad en general, y particularmente de la burguesía. A lo largo del libro, estas observaciones y críticas suelen elevarse a un nivel universal, en cuanto que el planteamiento filosófico de la novela explora las dimensiones existenciales del hombre.

Respecto a la dimensión temporal del relato, *La náusea* presenta una proximidad palpable entre el tiempo diegético y el tiempo de la historia. Esto se debe al estilo en que es narrada la historia. El escribir un diario implica percibir, desde una perspectiva íntima, los eventos cotidianos conforme éstos van ocurriendo, organizándolos y presentándolos mediante fechas sucesivas. Se supone que el protagonista de este diario no escribe para nadie en particular; el autor supuestamente escribe para sí mismo, aunque sabemos que el publicar el diario como una novela implica un lector destinatario, un testigo anónimo de los eventos allí plasmados. El escribir un diario hace revelar a su autor estados de ánimo, así como reportar eventos de diversa índole. Quisiéramos hacer notar que este estilo narrativo ha sido socorrido a lo largo de la historia de la literatura; por ejemplo, partes de *Robinson Crusoe* están en forma de diario, y también la mayor parte de *Las cuitas del joven Werther* de Goethe.

A pesar de haber una concordancia entre el tiempo de la historia y el del discurso, esta novela tiene ciertas anacronías en forma de analepsis, mismas que son principalmente protagonizadas por Anny: “En Tánger, a veces, cuando volvía a la noche, encontraba un billete sobre la cama: ‘Quiero verte enseguida’. Corría, Anny me abría con las cejas levantadas y expresión de asombro”.²⁸ Esta breve escena ha transcurrido en el pasado, aunque en el presente tiene aún repercusiones. Estas analepsis son particularmente relevantes en cuanto que

²⁷ *Ibid.*, pp. 84-85.

²⁸ *Idem*, p. 98.

ayudan a entender el estado de ánimo de Roquentin, es decir, su sensación de la náusea como elemento central del relato.

Puesto que la narración es un diario, es de esperarse que no se dé ninguna prolepsis, es decir, no hay referencia a acontecimientos futuros. A lo mucho se dan conjeturas respecto al destino del propio protagonista, o de la huidiza Anny. De hecho, la narración termina con una elemental conjetura: “mañana lloverá en Bouville”. Sin embargo, nada ocurre más allá del tiempo de la novela.

Respecto al tempo narrativo, éste se va plasmando con la aparición de las distintas fechas. La novela inicia un lunes 29 de enero de 1932, y a lo largo de ésta van apareciendo solamente los días de la semana, es decir, de lunes a domingo, o acotaciones como “A la noche”, “Las seis de la tarde”, “A la tarde”, entre otras. La densidad narrativa en cada uno de estos días es variable. Hay jornadas narradas con sumo detalle, como el sábado en que Roquentin tiene su anhelado encuentro con Anny (pp. 207-234), y otros días en que la narración es sumamente escueta, como el martes en que el protagonista únicamente escribe: “Nada. He existido” (p. 159). Esta es una de tantas alusiones al nihilismo, mismas que explicaremos en su momento.

Por otra parte, en el tempo narrativo de la novela, se presentan pausas descriptivas, como la que se hace de la calle Tournebride (pp. 71-73). Asimismo, están presentes escenas diversas, como la escena descriptiva que ocurre en la propia calle Tournebride, o como las que ocurren en la biblioteca, u otras, muy a menudo en forma de diálogos, como los que suceden entre Roquentin y el autodidacto, o el diálogo final entre aquél y Nanny. Encontramos también resúmenes a lo largo de la novela, sobre todo respecto a las vivencias de Roquentin; por ejemplo, cuando rememora su primera visita al Museo de Bouville, resumiendo, en un par de párrafos, las primeras impresiones que un retrato le produjeron.

En cuanto a las elipsis, éstas se suceden mediante los saltos que se dan entre los días que se van incluyendo en el diario. Y así, como lectores, asumimos que esos días que quedan fuera de la narración, es decir, no contaron con acontecimientos de suficiente relevancia como para ser incluidos en el diario. Una

gran elipsis, sugerida por sólo algunos datos en la novela, la constituyen los años de separación entre Anny y Roquentin. Esa gran elipsis se cierra justo en las últimas páginas, cuando sucede el anhelado encuentro.

Son diversos los personajes que aparecen a lo largo de la novela, sin embargo, tenemos al propio Roquentin, al autodidacto, y a Anny, como los más intensamente descritos y cuya individualidad e identidad es más asequible. Esa descripción puede llegar a adoptar diversos tonos, desde el irónico hasta el nostálgico; tomemos por ejemplo una de las primeras descripciones que el protagonista hace del autodidacto: “Hoy está en la L. K después de J. L después de K. Pasó brutalmente del estudio de los coleópteros al de la teoría de los cuanta, de una obra sobre Tamerlán a un panfleto católico sobre el darwinismo, sin desconcertarse un instante. Lo leyó todo”.²⁹ Vemos aquí que la individualidad del autodidacto es descrita con una intención en particular. El autor nos presenta al personaje con unos trazos que conllevan cierta ironía y cierto desdén. Es decir, parece burlarse de alguien que devora libros por orden alfabético, aunque no haya ilación alguna entre un tema y el siguiente a ser leído.

La dimensión actorial del relato en *La náusea* recurre a la enunciación del discurso figural, en forma tanto narrativa como dramática. Abundan tanto los diálogos como el recuento de los mismos a lo largo de la novela. Incluso se insertan diálogos de otras obras, como cuando Roquentin se propone leer *Eugénie Grandet*, incluyendo un pasaje de esta novela en su propio diario (p. 78), lo que le da una perspectiva muy particular al relato. Es decir, estamos leyendo un libro junto con Roquentin; éste nos está involucrando en su afán de distracción.

En cuanto a la focalización de la novela, ésta es interna fija, y se sitúa en la mente del protagonista cuya conciencia focal es expresada siempre en primera persona. A pesar de no ser un narrador omnisciente, Roquentin plantea a veces una posible perspectiva focal de quienes lo rodean, por ejemplo cuando describe el ambiente que se forma en la calle Tournebride. Sin implicar que puede leer la mente de las personas allí presentes, el protagonista intenta focalizar su narración desde la perspectiva de la gente de Bouville: “El viejecito que está a mi lado es

²⁹ *Idem*, p. 53.

seguramente Coffier; una de las mujeres del grupo, la morena, lo devora con los ojos mientras sonríe al doctor. Como si pensara: ‘Ahí está el señor Coffier, el presidente de la Cámara de Comercio’; qué aspecto intimidador, dicen que es tan frío”.³⁰ Se suceden un par de páginas en las que la focalización del relato intenta trasladarse a la mente y al respectivo comportamiento de las personas que pasan a un lado de Roquentin. Aunque esta focalización se basa en las conjeturas del propio protagonista, éstas no dejan de ser un apunte interesante acerca de la personalidad colectiva de ese conglomerado humano. Estas apreciaciones cuasi-omniscientes concluyen cuando el propio Roquentin empieza a referir diálogos concretos entre la gente que va por la calle.

Al igual que en *Trópico de Cáncer*, la perspectiva figural de los otros personajes se construye a partir de la perspectiva narrativa del propio protagonista. Por otra parte, la información narrativa de los otros personajes de la novela es presentada mediante el estilo peculiar con que son observados por Roquentin. Es decir, La náusea que éste experimenta se ve acotada, e incluso respaldada, por el comportamiento de los demás: Nanny, el autodidacto, el bibliotecario, la casera, y demás personajes, entran a escena para complementar y alimentar esa gran crisis existencialista que constituye la historia de Roquentin.

Lo anterior nos lleva a algo muy relevante, y es que la perspectiva de la trama en *La náusea* est  “ideológicamente orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes”³¹ hacia la filosofía existencialista, misma que fue el sustento ideológico a lo largo de la vida de su autor. Esta novela es una prueba más de que Sartre no fue sólo un gran filósofo, el máximo representante del existencialismo francés, sino también un gran escritor, que supo servirse de la literatura para expresar su pensamiento filosófico y sus ideas políticas. La trama est  urdida a la vez como un ejercicio narrativo y como un sustento filosófico. Por lo tanto, vemos que el discurso está ligado a su ideología.

Con respecto a la perspectiva del lector, *La náusea* es una novela que puede ser entendida y apreciada aún sin contar con antecedentes en torno al

³⁰ *Ibid.*, p. 73.

³¹ *El relato en perspectiva*, p. 122.

existencialismo. A esta obra puede acceder un público que se deje llevar por las anécdotas registradas en el supuesto diario de un catedrático, quien pasa unos meses en una pequeña ciudad francesa a principios de los años 30's. O, por otra parte, también puede ser apreciada e incluso analizada por un tipo de público más versado en cuestiones filosóficas. De hecho, el lector implícito es aquel que se deja llevar por la narración y a la vez es invitado a descubrir la filosofía implícita. Sartre configura un lector que pueda llevar hasta el final este doble juego: el de observar de cerca la vida privada de un gris personaje, y el de dilucidar los principios existencialistas que dicho personaje representa –casi diríase enarbola– a través de su comportamiento y forma de pensar.

Debido a que la novela está escrita en forma de diario, podemos decir que es de tipo autodiegético. Desde que se presenta por los supuestos editores, nos preparamos para ingresar a un universo diegético protagonizado por el autor de ese diario. Roquentin nos guía por su mundo y desde su personal perspectiva, a costa de que tengamos que ver a través de sus ojos el entorno donde eligió situar su narración. Bouville es conocido por nosotros gracias a que al protagonista de la novela se le ocurrió escribir un diario. La narración se va ubicando en diversos puntos de la ciudad, pero asumimos que el diario va siendo creado en la habitación de Roquentin. De los otros personajes sabemos lo que sabe el propio Roquentin, o lo que él imagina acerca de ellos. Asumimos también que los diálogos son referidos tal y como sucedieron, siempre y cuando el personaje central los haya transcrito de manera fidedigna. Es decir, el universo autodiegético de *La náusea* se filtra hacia el lector a través de la subjetividad del personaje principal.

En cuanto a la voz de la novela, ésta es perceptible a través de las anécdotas narradas por Roquentin. Cabe mencionar, sin embargo, que otras voces también son escuchadas, como cuando el autor inserta diálogos entre diversas personas de Bouville. El diario es un medio en el cual se va plasmando la expresividad de su autor, aunque éste dé crédito a otras voces que va recopilando durante el día. Por otra parte, *La náusea* es una novela que puede oírse, en cuanto que es un prolongado lamento acerca de la existencia.

Pasando a otro punto, es mínima la distancia entre la narración y el acto narrado. Es decir, el autor nos convence de que Roquentin está realmente escribiendo un diario, porque los acontecimientos son referidos en cuanto éstos ocurren. El lector se siente testigo del acto de narrar, porque este acto forma parte de la misma trama de la novela. Estamos leyendo acerca de la vida de un personaje, quien se dedica escribir su propia historia conforme ésta ocurre. La máxima distancia que parece haber entre un acontecimiento y su narración, es el transcurso entre la vivencia y el lapso que lleva a su registro en el diario.

Al igual que en *Trópico de Cáncer*, el narrador en *La náusea* alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea. La retrospectiva se da cuando recuerda los acontecimientos previos al registro del diario, como su relación con Anny, su arribo a Bouville, o sus viajes a otros países. La simultaneidad se da al referir los diálogos, aunque asumimos que hay un lapso de por medio entre el momento en que éstos ocurren y su eventual transcripción en el diario. El tiempo gramatical que abunda en la novela es el presente, lo cual es de esperarse en una novela existencialista. El existir se da en el presente; ni el pasado es rescatable, ni el futuro una realidad. La náusea a la que nos refiere la novela incide en los momentos precisos en que Roquentin escribe su diario. Todo uso del tiempo pasado gramatical es una manera más de resaltar las circunstancias presentes.

Finalmente, diremos que el programa de lectura asociado a *La náusea* nos puede llevar por diversas vertientes. Una primera aproximación nos sugeriría que Roquentin es un alter ego de Jean Paul Sartre, y que mucho de lo que este personaje expresa o experimenta fue parte de la vida del filósofo francés. Sin embargo, al hacer esta suposición le estamos restando crédito al creador literario, quien pudo ser capaz de crear personajes de ficción, relativamente ajenos a su propia existencia. Ese alejamiento es relativo en cuanto que Roquentin, aun sin ser el alter ego de Sartre, conlleva mucho de su creador. Al menos el personaje central de la novela es portador y protagonista de las ideas del filósofo.

Otro programa de lectura nos llevaría a pensar que Sartre necesitaba crear un universo diegético que le sirviera como telón de fondo para presentar el existencialismo, de una manera comprensible y asequible. En este caso, el autor

estaría manipulando su material narrativo para dar consistencia a sus ideas filosóficas. Y así, aunque *La náusea* no sea del todo una apología del existencialismo, el mismo Sartre nos dice en otro de sus libros que siempre hay algo de universal en el acto de utilizar el lenguaje: “Yo utilizo las palabras que tienen en sí mismas una historia y una relación con el conjunto del lenguaje – relación que no es simple y pura, que no es estrictamente la de una simbología universal”.³²

Sea cual fuere el caso (personaje alter ego del filósofo, o personaje instrumento del filósofo), el programa de lectura que deseamos explorar, es aquel que nos ayude a realizar un análisis comparativo de esta novela con la de Henry Miller.

³² Jean Paul Sartre, *El escritor y su lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 37.

CAPÍTULO 3

DIVERSOS ENFOQUES DEL EXISTENCIALISMO

EL CONCEPTO DE EXISTENCIALISMO

Con el fin de ubicar el contexto filosófico mediante el cual pretendo sustentar el análisis comparativo de las dos novelas, este capítulo contiene algunos aspectos conceptuales del existencialismo. Para ello, me gustaría comenzar con una definición sencilla a partir de la cual iré profundizando dicho análisis, incluyendo después los conceptos manejados por el propio Sartre, en su libro *El ser y la nada*, por Norberto Bobbio en su libro *El existencialismo* y el análisis que hace George Steiner, en su libro *Heidegger*, acerca de este filósofo. La idea de este capítulo es, entonces, el que se tenga un concepto claro y preciso acerca de uno de los movimientos filosóficos que tuvieron mayor repercusión durante el siglo XX.

Para iniciar este análisis, podemos mencionar que el existencialismo ha sido un movimiento, tanto filosófico como literario, iniciado por Kierkegaard y que ha sido representado por Sartre, entre otros. Cabe aclarar que, el que se trate de un movimiento filosófico y literario a la vez, implica que pueden buscarse sus manifestaciones en obras creadas con base en temas filosóficos, tales como *El ser y la nada* (1943) de Jean Paul Sartre y *El hombre rebelde* (1951) de Albert Camus, o en obras literarias asociadas a la filosofía planteada por sus autores; tal es el caso de *El extranjero* (1942) de Camus y de *La náusea* (1938) de Sartre. Precisamente una de nuestras propuestas es comprobar que Henry Miller plantea, de manera implícita, una visión existencialista en su novela *Trópico de Cáncer* (1934). Este tema será abordado como si la novela de Miller pudiera servir como una puerta de acceso a su filosofía implícita, descrita a través de la aventura que vive el autor durante su estancia en París.

Uno de los aspectos característicos del existencialismo es que la existencia concreta e individual tiene preponderancia sobre la esencia abstracta y conceptual del individuo, y esto podrá verse ejemplificado en el análisis comparativo entre *Trópico de Cáncer* y *La náusea*. Como veremos en su momento, en estas dos

novelas los personajes principales plantean sus preocupaciones y reflexiones en torno a su existencia en las ciudades de París y Bouville, respectivamente. Toda reflexión abstracta y conceptual de ambos individuos parte de la experiencia concreta del momento. La existencia es más importante que la explicación que encontremos para la misma. O como se cuestiona Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*: “¿Amar la vida más que al sentido de la vida?”³³ Dostoievski es un autor existencialista, según lo plantea el autor William Barrett en su libro *Irrational Man*, en el capítulo dedicado a este autor ruso junto con su contemporáneo Tolstoi.³⁴

¿Qué significa que el **ser** preceda a la **esencia**? Significa que el filósofo existencialista decide abandonar el camino del idealismo para intentar explicar el problema de la existencia humana. Esta es entonces una primera definición del existencialismo: la necesidad de explicar la existencia del ser antes que su esencia. El ser individual por sí mismo es punto de partida para hallar un significado a la complejidad humana enfrentada con su propia libertad. La esencia del ser queda en un segundo término, porque se necesitan explicaciones inmediatas respecto al mundo real, antes de recurrir a referencias metafísicas, como las representadas por Dios o por el mundo ideal.

Según el existencialismo sartriano, el que los seres humanos sean totalmente libres y responsables de sus actos, hace que esta responsabilidad sea la fuente de sus sentimientos de miedo y angustia. Este aspecto se verá ejemplificado claramente en las dos novelas, temas del presente trabajo. Tanto Antoine Roquetin, protagonista de *La náusea*, como el propio protagonista de *Trópico de Cáncer*, gozan de entera libertad para deambular por sus respectivas ciudades. Esa responsabilidad intrínseca por sus actos es la fuente de sus sentimientos, mismos que no son necesariamente de miedo o angustia, pero quizá sí de hastío y desencanto.

³³ Fiódor Dostoyevski, *Los Hermanos Karamazov*, EDAF, Madrid, 1966, p. 275.

³⁴ William Barrett, *Irrational Man*, Doubleday Anchor Books, New York, 1962, pp. 136-146.

EL EXISTENCIALISMO EN *EL SER Y LA NADA*

El existencialismo que plantea Jean Paul Sartre en su libro *El ser y la nada* relaciona con profundidad los conceptos del ser, la nada, la existencia y, sobre todo, la libertad. Según nos dice Sartre, solamente en la nada es donde podemos superar al ser.³⁵ Es decir, sólo desprovistos de atavismos es que podremos vislumbrar con claridad nuestra existencia; cuando el ser se atreve a mirar su propia desnudez, se percibe entonces la belleza que da la sencillez y así se da la factibilidad de elegir una nueva vestimenta que supere a las anteriores. Logrando el vacío interior es que puede lograrse la objetividad; la ausencia de prejuicios se da en una mente tan abierta como para contemplar cualquier posibilidad, por absurda que ésta pueda parecer.

Esa distancia que da la **nada** es percibida mejor cuando nuestros marcos de referencia están libres de influencias y desviaciones. La ausencia del otro se valora (o se padece) creando un vacío que a veces es redentor. El espacio dejado por otro, o por nosotros mismos, es llenado entonces con una reflexión que puede llegar a enriquecer nuestra existencia. La alteración de una circunstancia, o de una condición personal, se logra mejor a partir del vacío. La alteridad, la condición del otro, se comprende mejor si planteamos un escenario libre de prejuicios. La repulsión que pudiéramos experimentar por lo ajeno, debe entonces evaluarse con la objetividad que nos brinda una mente desprovista de aspectos “contaminantes”. El arrepentimiento llega cuando esa mente, flotando en la nada, empieza a invocar los aspectos reales y positivos del ser al que se ha rechazado. La distracción, en fin, es más fructífera si ésta nos lleva a la serenidad que da el vacío, la tranquilidad de un espacio interior libre de terrores, una mente limpia que se prepara para abordar nuevos aspectos de la vida cotidiana.

La libertad se define, así, como la facultad de la realidad humana para poder engendrar una nada que la aísle.³⁶ Esa libertad, por lo menos en primera instancia, debe partir de la nada. Antes de aventurarnos a los cambios requeridos

³⁵ Sartre, Jean Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, París, 2000, p. 52.

³⁶ *Idem*, p. 59.

por una vida esclavizada por la materia, o por las mismas ideas, vale la pena plantear un punto de partida que se acerque al cero matemático. Ni siquiera las experiencias placenteras deben estar presentes en el momento de máxima libertad, porque ellas conllevan también su parte esclavizante. La nada tiene la virtud de la ausencia absoluta de compromiso, para que entonces éste pueda bosquejarse con absoluta nitidez.

El precio de esa libertad es a menudo la angustia. Es en la angustia donde la libertad está en su propio ser en cuestión,³⁷ porque cuando por fin nos atrevemos a mirar la nada, gozamos de entera libertad, tanta, que no sabemos qué hacer con ella, y esta circunstancia nos genera angustia. Huir de una cómoda esclavitud, de la famosa “zona de confort”, conlleva la responsabilidad de indagar qué hacer con el vacío. Ese es el momento expectante que experimenta el pintor ante el lienzo por ser estrenado, o la hoja en blanco ante los ojos del poeta, la partitura sin nota alguna, el escenario vacío donde puede surgir la expresividad con entera libertad.

Ahora bien, esa libertad consciente muy a menudo tiene sus raíces esclavizantes en el subconsciente. La angustia es entonces la conciencia de ignorar las causas reales de nuestros actos.³⁸ A pesar de que se maneje el libre albedrío, puede haber un impulso que nos lleve a indagar las verdaderas causas de nuestro proceder. En ese terreno tan explorado por el psicoanálisis, Sartre propuso una solución existencialista que él mismo confesó como incompleta. El existencialismo asumía que el individuo era capaz por sí mismo de integrar su ser, al integrar su subconsciente, cuando en realidad se estaba mirando de soslayo los obstáculos patológicos, mismos que suelen resolverse mediante un enfoque psicoanalítico más completo que el propio existencialismo.

La conciencia del ser es el ser de la conciencia. Al “Cogito, ergo sum” cartesiano, el existencialismo antepone un “Cogito, ergo cogito” (“Pienso, entonces pienso”). No hay esencia que perseguir sin antes haber resuelto la angustia del ser. La existencia precede a la esencia, por lo cual, el ser consciente de uno

³⁷ *L'Être et le néant*, p. 64.

³⁸ *Ibid.*, p. 69.

mismo es el primer atributo del ser. Y después viene la nada como condición necesaria para valorar al ser y proyectarlo hacia la libertad: “La conciencia es un ser para el cual estar en su ser, es la conciencia de la nada de su ser”.³⁹

En ese vacío como condición de la libertad, el ser se angustia por los valores que han de vincularlo con los otros individuos. La libertad se angustia de ser “el fundamento sin fundamento” de los valores.⁴⁰ La existencia al desnudo, el ser ante la nada, está desprovisto de valores; por lo tanto, cuando se decide a fundamentar su existencia con algún tipo de ética, lo hará con la total libertad que otorga el partir de cero. Pero entonces el fundamento de esos valores parece estar perdido de la nada, condición inicial de la libertad que puede verse como una ventaja insuperable, o como un motivo de angustia.

En ese devenir diario de la existencia, estamos constantemente comparando la nada con nuestro ser. El ser nos precede, porque hemos llenado la nada con nuestras acciones y pensamientos. ¿Pero qué es lo que en el futuro sucede? Después del ser, está la nada. “No soy el que seré; soy el que seré a modo de no serlo” nos dice Sartre. El ser del futuro parte de la nada que lo rodea. A partir de esa nada, dejo de ser lo que soy para convertirme en otro. En cambio en retrospectiva el ser ya ha sido definido, el pasado forma parte de la conciencia. Como dice Hegel: “Wissen ist was gewesen ist” (El saber es lo que ha sido).⁴¹ Es hacia el futuro donde se proyecta nuestra angustia, porque allá adelante tenemos la nada como una amenaza, o como una oportunidad.

³⁹ *Ibid.*, p.81.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁴¹ *Idem*, p. 70.

EL EXISTENCIALISMO SEGÚN BOBBIO

Una vez revisada la visión sartriana del existencialismo, procedamos a abordar otros puntos de vista sobre el tema. Para este fin, haré referencia a un ensayo crítico muy conciso acerca de este movimiento filosófico. Se trata de *El existencialismo*,⁴² escrito por Norberto Bobbio, profesor de filosofía del derecho de la Universidad de Padua y director de la *Revista de Filosofía*, la más antigua revista italiana en la disciplina. Cabe mencionar que Bobbio vivió antes de la boga sartriana, ya durante la guerra, en Italia; y después dedicó todo un curso en Roma a este movimiento filosófico. Por otra parte, habrá que decir que el libro de Bobbio no es en modo alguno una apología del existencialismo; por el contrario, resulta un análisis que a ratos se torna en dura crítica.

A pesar de que Bobbio no se presenta a sí mismo como un existencialista, él mismo declara que “ningún detractor o crítico puede dejar de reconocer que la filosofía de la existencia es... la filosofía de nuestro tiempo [mediados del siglo XX]; es la única que, habiendo sacado todas las consecuencias de ese proceso de invalidación de la autoridad... ha descubierto y hecho patente con la mayor conciencia posible todo lo decadentista que asomaba en la cultura de nuestro tiempo”.⁴³ Vale la pena mencionar que elegí incluir el estudio crítico de Bobbio como parte del sustento teórico de esta tesina, precisamente por ser un punto de vista no comprometido con el existencialismo. Si bien en su obra Bobbio se muestra a sí mismo como un detractor de este movimiento filosófico, él mismo confiesa que “el existencialismo, por lo menos, es una invitación a la sinceridad, hasta la eliminación de todo cómodo refugio o de todo sostén ficticio”.⁴⁴ Precisamente esa sinceridad en la narración y esa eliminación de un cómodo refugio moral, es el ambiente que se percibe tanto en *Trópico de Cáncer* como en *La náusea*, aspecto que veremos en su momento.

Una de las actitudes ante la vida propias del existencialismo es el escepticismo y otra el decadentismo. Mientras el escéptico se mofa, dice Bobbio,

⁴² Norberto Bobbio, *El existencialismo*, FCE, México, 1949.

⁴³ *Ibid*, p. 22.

⁴⁴ *Ibid*, p. 28.

el decadente se acongoja. Las instituciones sociales, y los hombres que las sustentan, se ven como algo ridículo y pasado de moda; tal visión escéptica es la que Antoine Roquetin tiene del Autodidacto en *La náusea*, como también veremos en su momento. Por su parte, la visión que Miller plantea de París es a ratos decadente. De acuerdo a Bobbio, el escéptico en contacto con el mundo se transforma en libertino, mientras que el decadente puede incluso llegar a ser un místico. El protagonista de *Trópico de Cáncer* se comporta a ratos como un libertino sexual, y en su decadencia tiene inspiraciones reflexivas que parecen rozar lo místico.

Ahora bien, en ese énfasis en lo decadente los personajes de *Trópico de Cáncer* y *La náusea* no llegan a ser propiamente subversivos. A pesar de que están inmersos en un ambiente de depresión, ninguna de sus acciones está encaminada a lograr cambios en el entorno: “It is hard to remember that *Tropic of Cancer* (1934) and *Tropic of Capricorn* (1939) are genuine Depression novels for they have long seemed to us forbidden books in the sense in which *Fanny Hill* was until only yesterday forbidden, rather than subversive books in the sense in which some readers once fondly believed *Grapes of Wrath* to be subversive, dirty rather than revolutionary.”⁴⁵

La literatura decadente, según Bobbio, se enlaza directamente con el romanticismo, del cual es la descendiente directa. El existencialismo, aunque comienza como una reacción frente al romanticismo, “lleva a la exasperación el motivo romántico de la personalidad humana, como centro, como individualidad originaria, como singularidad heroica y solitaria”.⁴⁶ O como lo explica Barret: “we choose to characterize Romanticism as a protest of the individual against the universal laws of classicism, or as the protest of feeling against reason, or again as the protest on behalf of nature against the encroachments of an industrial society”.⁴⁷ El romanticismo es la decadencia de lo clásico, de la razón, y de la fe en los beneficios de la revolución industrial.

⁴⁵ Leslie A. Fiedler, *Waiting for the End*, Stein and Day Publishers, New York, 1964, pp. 37-38.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁷ *Irrational Man*, p. 123.

Al explorar los motivos decadentistas del existencialismo, Bobbio nos dice que el decadentismo no es únicamente un movimiento literario (es decir, un tema recurrente en cierto tipo de poesía o de novela, de lo cual podrían servir como ejemplo, al menos parcialmente, *Trópico de Cáncer* y *La náusea*), sino una atmósfera espiritual que deja su impronta en la poesía y en el arte. Según Bobbio, el existencialismo, como una filosofía de inspiración poética, brota de un estado de ánimo y no de una duda crítica. En este sentido, el pensador italiano ve un sustento más estético que lógico en el existencialismo.

Hablando de otro pensador existencialista, Bobbio nos remite a Heidegger y a las referencias que éste hace de la decadencia en los temas, tratados por Baudelaire, acerca del tedio (*l'ennui, fruit de la morne curiosité*, Spleen, LXXVI [el tedio, fruto de la taciturna curiosidad]) y de la angustia (*et l'Angoisse atroce, despotique, -sur mon crâne incliné plante son drapeau noir*", Spleen, LXXVIII [y la angustia atroz, despótica, –posa su bandera negra sobre mi cráneo inclinado]). Es precisamente mediante el tedio y la angustia como podríamos hacer una definición aproximada de La náusea experimentada por el protagonista de la novela homónima.

Haciendo un trazo rápido de los antecedentes del existencialismo del siglo XX, Bobbio nos dice que el superhombre de Nietzsche abre camino al ser angustiado de Heidegger o a la existencia encogida en sí misma de Jaspers. El hombre nietzscheano, supuestamente dotado para ejecutar grandes empresas, llega al siglo XX con la angustia de no poder lograr su cometido. Se trata del cometido del superhombre nietzscheano quien iba a lograr las hazañas científicas planteadas en *La gaya ciencia*, o las proezas del aristócrata que hace a un lado los prejuicios derivados de la compasión porque “la compasión pone trabas a esa ley de la evolución que es la selección”,⁴⁸ o el pensador totalmente libre de convicciones, porque “todos los grandes espíritus son escépticos. [...] El estar libre de convicciones de todo tipo y el poder mirar con libertad *forman* parte de la fortaleza”.⁴⁹

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*, Letras Universales, Buenos Aires, 2005, p.14.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 119.

Finalmente, el hombre nietzscheano llega al siglo XX apesadumbrado en su propia existencia, e incapaz de reivindicarse como individuo ante una sociedad por demás decadente. Como consecuencia, no hay un motivo en torno al cual se haya ejercitado en mayor medida la literatura decadente que el del horror por lo banal, por lo cotidiano, por lo convencional. El decadentismo arremete contra la moral y las costumbres burguesas, pretende la evasión de la realidad cotidiana, exalta el heroísmo individual y desdichado y explora las regiones más extremas de la sensibilidad y del inconsciente. “Literariamente el decadentismo tuvo su inspiración en las doctrinas poéticas posrománticas, denominándose decadentes a todos aquellos escritores ligados a la herencia espiritual o formal de Baudelaire, considerado el padre espiritual del decadentismo”.⁵⁰

El hombre existencialista lleva a cabo una atormentada búsqueda de lo “singular”, en el sentido que le da Kierkegaard, y esto no es únicamente una actitud metafísica, sino una actitud vital. En efecto, mucho más que una actitud metafísica, un gusto literario o un estado de ánimo, el existencialismo es una actitud vital. “Es la actitud de aquel que, alejándose del horizonte de la trascendencia y del horizonte del mundo, se retrae en el horizonte de su propia existencia... la existencia está frente a él, no como la existencia en general, sino como la existencia que es propia de él”.⁵¹ El hombre existencialista parece iniciar la crisis de la idea del hombre moderno, creador de su propio destino; esa idea que había encontrado sus primeras expresiones en la filosofía y en la literatura del Renacimiento. Sin embargo, la idea renacentista del progreso futuro queda reemplazada por la idea del fracaso inexorable.

En cuanto a los aspectos éticos del existencialismo, no se trata de sustituir una moral vieja por una moral nueva, como en cambio ocurre, por ejemplo, cuando se da la oposición entre una moral burguesa y una moral proletaria. Ciertamente en *Trópico de Cáncer* se observa una burla constante hacia la moral burguesa, pero nunca se da por sentado que ésta debería ser sustituida por una moral proletaria. El existencialismo es, después de todo, una “renuncia a proponer

⁵⁰ Claudio Iglesias, *Antología del decadentismo*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2002, p. 23.

⁵¹ Norberto Bobbio, *El existencialismo*, p. 44.

o imponer esquemas de conducta y valores, de donde resulta una forma de amoralismo o indiferentismo”.⁵² Se trata de ir más allá de de las reglas que constituyen la manera de ser media del hombre social.

En cuanto al nihilismo que va de la mano con el existencialismo, Heidegger nos habla del hombre que, en su angustia ante la perspectiva de la **nada** que le revela la verdad acerca de su propia naturaleza, vuelve hacia sí mismo y le da un nuevo valor a su propia existencia. Veremos, a lo largo de nuestro análisis, que en las dos novelas aquí estudiadas se hacen alusiones directas e indirectas hacia aspectos nihilistas de la existencia.

Por su parte, Jaspers desarrolla el tema de la existencia en dos planos distintos, el plano del ser real o existente (*Dasein*) y el plano de la existencia posible (*mögliche Existenz*). La existencia real puede cifrarse en una seguridad animal, una tranquilidad objetiva y un bienestar social, en contraposición con una existencia alternativa en busca de mayor trascendencia. Veremos que, en *Trópico de Cáncer* por ejemplo, el protagonista repudia esa “tranquilidad objetiva” que el mundo le plantea, aunque ciertamente no alcanza a proponer abiertamente otra existencia posible que le produzca mayores satisfactores. Mediante ese espíritu de rebelión que a ratos se siente en la novela, el protagonista no porta una actitud de belicoso revolucionario, sino en ocasiones de desgano aislamiento.

En esa ruptura con el mundo burgués, el existencialista se aleja de las convenciones del mundo, apartándose con desdén de costumbres que él considera corrompidas. No trata de contemplar piadosamente a los demás, sino que huye del mundo para ponerse a salvo. “El existencialismo cierra aquel proceso de exaltación de la experiencia individualista, en cuyo camino se encuentra tanto el ‘singular’ de Kierkegaard como el ‘superhombre’ de Nietzsche, tanto el ‘único’ de Stirner como el ‘héroe’ de Wagner”.⁵³

Esa visión individualista del existencialismo no se propone, desde luego, resolver el problema de la interdependencia de las acciones sociales del hombre. En realidad, a la doctrina existencialista, según nos dice Bobbio, le es ajena

⁵² *Ibid.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 66.

cualquier idea del desarrollo histórico de la sociedad humana. La existencia singular busca su propia salvación en la soledad, en la que únicamente alcanza su propia autenticidad. Ciertamente los protagonistas de *Trópico de Cáncer* y *La náusea* disfrutaban de la singularidad cada uno a su manera, mirando con desdén a los demás y encontrando refugio en sus propias reflexiones. Y es justamente esa singularidad una de las características más recurrentes en la filosofía existencialista. El mismo Kierkegaard dijo: “La categoría de singularidad está tan enlazada a mi nombre que yo quisiera que sobre mi tumba se escribiera: Aquel hombre singular”.⁵⁴

Una consecuencia de esta singularidad, según nos refiere Bobbio, es que el hombre de los existencialistas ha truncado todo vínculo con un Dios trascendente, por lo tanto, no tiene más allá de sí mismo otra posibilidad de trascendencia sino hacia la nada. Este nihilismo se ve plasmado de diversas maneras en las dos novelas aquí analizadas. Ni la sociedad, la ciudad, los hombres y las mujeres con los que se topan los protagonistas de *Trópico de Cáncer* y *La náusea*, son significativos para encontrar un escape al nihilismo, a esa mirada hacia el vacío que a ratos se llega a percibir en estas dos obras. Una vez más, la sociedad, entendida como el conjunto de los otros hombres en medio de los cuales vivimos, queda relegada al fondo: el individuo ocupa el primer plano como protagonista único e irremplazable.

Retomando la idea de que el existencialismo es una filosofía de tiempos de crisis, Bobbio hace referencia a dos doctrinas surgidas en la época de la gran crisis del mundo antiguo, el estoicismo y el epicureísmo. Según nos dice Bobbio, “en el estoico hay mayor dignidad y austeridad que en el existencialista, trastornado por la romántica pasión por la noche; en el epicúreo la serenidad y la tranquilidad del alma estriba en una despreocupada visión de las cosas (que hermana al hombre con la naturaleza), mientras que en el existencialismo el ánimo está turbado por la nada que asoma, invencible, en el confín de la existencia [...] Pereat mundus [que el mundo perezca], siempre y cuando yo pueda salvar mi

⁵⁴ Sören Kierkegaard, *Mi punto de vista*, Buenos Aires, Aguilar, 1959, p.19.

singularidad incontaminada del contagio de los demás”.⁵⁵ Este afán de no ser contagiados por los demás, o quizá por no comprometer su singularidad con nadie, se percibe en los protagonistas de las dos novelas en este ensayo analizadas.

Bobbio concluye su libro con un capítulo dedicado al decadentismo de Sartre, refiriéndose a éste como escritor, como personaje de sus libros y como pensador, y como la más perfecta encarnación del intelectual decadente, el cual efectúa “un análisis, casi despiadado pero siempre sumamente experto, del sentido de lo ‘viscoso’ o de la náusea”.⁵⁶ En un sentido estético más que filosófico, Bobbio nos dice que Sartre posee una manera impresionista de expresar los sentimientos esenciales. Este impresionismo lo encontraremos también en algunas de las descripciones que Miller lleva a cabo en su novela.

Continúa Bobbio diciendo que el hombre, en la terminología hegeliana aceptada por Sartre, es el ser para sí, para entonces ser libertad absoluta, en contraposición con el mundo que es el ser en sí, o en absoluta determinación. Ante esta situación, no hay normas o valores anteriores a cada hombre singular, porque éste es norma para sí mismo, él es el mismo creador de sus propios valores. Y a pesar de todo, el hombre está condenado a ser libre, incluso el acto de que él decida rechazar su libertad, es un acto de libertad. Es en esta libertad donde la existencia encuentra su crisis, *Trópico de Cáncer* y *La náusea* nos muestran a dos personajes protagónicos ejerciendo su libertad, en París y en Bouville, y con ello explorando en sí mismos facetas inesperadas de su propia existencia.

El hombre sartriano es, según Bobbio, la neta antítesis del Dios cristiano, el cual crea el mundo desde la nada; ya que, por su parte, el existencialista crea la nada desde el mundo. “La pasión del hombre es contraria a la de Cristo, quien se pierde como hombre para que Dios nazca; pero la idea de Dios es contradictoria y nosotros nos perdemos en vano: el hombre es una pasión inútil.”⁵⁷ Aquí Sartre no

⁵⁵ Norberto Bobbio, op. cit, pp. 82-83.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁷ Jean Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, París, 2000, p. 708.

está muy lejos de Nietzsche cuando éste declara: “En Dios la nada queda divinizada; se santifica la voluntad de la nada”.⁵⁸

Retomando la visión estética de esta filosofía, Bobbio concluye que el existencialismo es el romanticismo sin ilusiones; es el romántico desilusionado: es decir, el decadente. La angustia es para el existencialista un estado de gracia, como la melancolía para el romántico. La angustia hace al existencialista, como la melancolía al romántico.

⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*, Letras Universales, Buenos Aires, 2005, p. 34.

HEIDEGGER VISTO POR GEORGE STEINER

Revisemos ahora la visión existencialista desde el punto de vista de Heidegger, que a veces es comparado con el de Sartre, aunque habrá que reconocer importantes diferencias. Según nos dice George Steiner, “el existencialismo de Jean-Paul Sastre es, explícitamente, una versión y una crítica del lenguaje y de las proposiciones contenidas en *Sein und Zeit*”.⁵⁹ Resulta fundamental el que Sartre nos hable del ser y la nada, y en cambio Heidegger del ser y el tiempo. El primero nos remite a una referencia más abstracta y quizá imperceptible, en cambio el segundo incluye una dimensión palpable (el tiempo) en su análisis del ser. En un sentido físico, el tiempo está vinculado por lo menos a las otras dimensiones del espacio; por lo tanto, el existencialismo de Heidegger está más vinculado a la dimensión espacio-temporal que el de Sartre.

Así como suele encontrar diferencias fundamentales, Steiner también nos descubre paralelismos entre los dos filósofos, y más adelante nos dice que “el juego de Heidegger con la vida oculta de las palabras, su cadencia palpitante, el uso que hace de la metonimia [...] parecen volverse simultáneamente transparentes e hipnóticos como un fondo visto a través de una película de luz o de agua iluminada. La obra filosófica de Sartre, *El ser y la nada*, refleja [también] esta fascinación”.⁶⁰

A pesar de que Heidegger enfatiza la inmersión del ser en el tiempo, no puede negar su preocupación por la nada, llegando a preguntarse “¿por qué existe algo o todo si podría no haber nada?”⁶¹ Sin embargo, la nada no ocupa un lugar fundamental como ocurre en la filosofía sartriana. En Heidegger la nada es la ausencia del tiempo y del todo, pero esta nulidad existencial no es un mero vacío, sino una condición alterna para la existencia del ser en el tiempo. Para Heidegger, el filosofar es preguntar: ¿por qué es en general el ente y no más bien la nada? ¿Qué tipo de vida llevamos en un ámbito de realidad donde ha desaparecido por

⁵⁹ George Steiner, *Heidegger*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p.54.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

completo la conciencia esencial y la reflexión del enigma de la existencialidad, del “estado presente” de los entes?

Para tratar de entender la relación que Heidegger postula entre El ser y la nada, él mismo nos remite a una analogía con el ámbito musical. El ser, en el sentido heideggeriano, tiene, como la música, “una historia y un sentimiento; depende del hombre y trasciende a la humanidad, En la música, los silencios [la nada] están cargados de sentido”.⁶² Esta nada, no obstante, se percibe como una nada más activa que la de Sartre, porque para Heidegger la nada es tan sólo una pausa en la música del Ser, mientras que en Sartre es un elemento de abstracción mucho más complejo y de mayor cantidad de interpretaciones.

En la filosofía de Heidegger, el ser es opuesto al existir. Para explicar esto recurre a la etimología griega del término, en donde existir significa “mantenerse fuera de”. Existir es alejarse del ser, existencia significa “no ser”. *Sein und Zeit* es entonces un intento por distinguir la autenticidad del ser de la artificialidad de la existencia. Esta misma distinción, insiste Heidegger, “es la que subraya la distancia enorme entre una verdadera ontología (la suya) y el existencialismo de Sartre”.⁶³ Estamos así ante una diferencia sustancial entre ambos filósofos. Heidegger apela a un ser que está en el tiempo y en el mundo, mientras Sartre describe una existencia que se define y aquilata mejor desde la nada, fuera del mundo. Ser y autenticidad sólo pueden hacerse reales dentro de los límites de la inmanencia existencial y temporal. Para Heidegger no existe ninguna esfera divina de inmaculada ideación, ni ningún motor inmóvil (la nada de Sartre).

A pesar de que pudieran estar diametralmente distanciados, Heidegger y Sartre forjaron el existencialismo del siglo XX. Y si bien en Sartre la nada es el punto de referencia, el filósofo francés comparte con Heidegger la idea de que antes de buscar referencias metafísicas para nuestro ser, habrá que contestar preguntas fundamentales acerca de nuestro entorno. Para Heidegger ese entorno no se define a partir de la nada, sino del tiempo, pues, según nos dice, el ser es en sí mismo temporal (*zeitlich*). Vivimos el tiempo; ambos términos son inseparables,

⁶² *Ibid.*, p. 108.

⁶³ *Ibid.*, p. 112.

y la existencia real del “ser humano” depende de forma inmediata y constante de un preguntar sobre el ser. Y he aquí un punto de contacto entre ambos pensadores: “aquello que sea una esencia humana indudable, apriorística, no existe”.⁶⁴

En su persistente afición a las etimologías, Heidegger nos dice que el *Dasein* es “ser ahí” (*da-sein*), y ahí es el mundo (“humano” viene de *humus*, “tierra” en latín). Sin embargo, el estar en el mundo no es suficiente. Según nos dice, “no alcanzamos a existir en y por nuestros propios términos sino en relación, o con respecto a otros: es aquí donde la palabra “otros” adquiere el matiz coercitivo de *l'autre* de Sartre”.⁶⁵

Concluiremos esta sección de nuestro análisis, planteando otro punto de contacto entre el existencialismo de Heidegger con el de Sartre (o viceversa). Como ya explicamos previamente, la angustia en la filosofía sartriana se deriva de una incapacidad para partir de la nada en pos de la libertad, pues bien, Heidegger nos dice que “sentimos una culpa original (*Schuld*), por el hecho mismo de que la fuente de nuestro ser [...] es una nada, una *Nichtigkeit* o, para ser más precisos, porque nuestro ser necesariamente implica la posibilidad de no-ser”.⁶⁶ Angustia ante la nada, o culpa por la nada original, quizá se trate del punto de contacto más relevante entre ambos filósofos existencialistas.

Con el bagaje anteriormente expuesto, a partir de *El ser y la nada* de Sartre, el análisis de Bobbio acerca del existencialismo y la filosofía de Heidegger, expuesta de manera concreta por Steiner, estamos listos para revisar los aspectos existencialistas de *Trópico de Cáncer* y *La náusea*, cada uno de ellos en el capítulo correspondiente.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 193.

CAPÍTULO 4

ASPECTOS EXISTENCIALISTAS EN *TRÓPICO DE CÁNCER*

En este capítulo plantaremos la aparición en *Trópico de Cáncer* de aspectos existencialistas en varios de sus episodios, esto en cuanto al ambiente generado, los temas tratados y los mismos personajes. Empezaremos retomando la definición de existencialismo revisada en el capítulo anterior, en donde anotamos que todos los seres humanos son totalmente libres y responsables de sus actos, y que esta responsabilidad es la fuente de sus sentimientos de miedo y angustia.

Pues bien, Henry Miller inicia su novela con una franca declaración de libertad, a través de la cual nos advierte que no va a demostrar nada, ni que se presenta a sí mismo como artista, o a su libro como una novela complaciente u optimista. En esa confesión que el autor nos hace como individuo lo más importante para él es el ser, es decir, el existir. Su obra, según él, está al margen del arte y no pretende ser una apología del amor, de la belleza o del destino: “A year ago, six months ago, I thought that I was an artist. I no longer think it, I am... [and] this is a prolonged insult, a gob of spit in the face of Art, a kick in the pants to God, Man, Destiny, Time, Love, Beauty... what you will”.⁶⁷

En el transcurrir de acontecimientos que se dan en la novela, Miller no se dispone a referir grandes teorías cargadas de grandilocuencia, con las que un autor pudiera detenerse al descifrar su propia vida. Por el contrario, y de una manera natural, Miller se detiene por ejemplo en la cuestión más elemental de la existencia: el saciar el hambre para sobrevivir. Mediante este enfoque, no se nos da una definición moralista, metafísica ni filantrópica del hambre, misma que por cierto está presente en muchos capítulos de la novela. En la visión milleriana, el alimento como esencia no se define con alusiones metafísicas ni con complicadas estructuras de pensamiento; según el propio Miller: “Life, said Emerson, consists in what a man is thinking all day. If that be so, then my life is nothing but a big

⁶⁷ Henry Miller, *Tropic of Cancer*, Grove Press, Nueva York, 1980, pp. 1-2.

intestine”.⁶⁸ La novela contiene diversas escenas en donde el protagonista pasa hambre durante su estancia en París, en cuya descripción pone el mismo empeño que cuando realiza otras reflexiones de diversa índole.

En este desdén natural hacia todo lo que sea moralmente innecesario, Miller elimina toda visión abstracta de sí mismo (y también de los otros) como individuo. Las alusiones a Dios, así como las que hace a Satán, al infierno, al purgatorio, se elaboran con absoluta transparencia. No hay signos que descifrar, ni complicadas teorías a las que aludir. Se trata solamente del individuo enfrentado con su propia existencia y libertad. En su “encuentro” con Dios, Miller muestra una visión claramente existencialista, en donde la libertad tiene más relevancia que la necesidad de identificarse con cualquier divinidad; asimismo, el cuerpo tiene mayor importancia que el espíritu. Como él mismo lo dice: “I have found God, but he is insufficient. I am only spiritually dead. Physically I am alive. Morally I am free”.⁶⁹

Particularmente el Dios cristiano le resulta indiferente a Miller. Incluso llega a mostrarse crítico con respecto a los resultados de veinte siglos de cristianismo: “In the street one meets with all forms of dementia and the priest is by no means the most striking. Two thousand years of it has deadened us to the idiocy of it”.⁷⁰ Hay aquí un indicio de que Miller no estaba tan lejano en esos días a la filosofía de Nietzsche, quien también afirmaba que “el ‘cristiano’, lo que desde hace dos mil años se ha llamado un cristiano, no es más que un autoengaño psicológico”.⁷¹ Con el libertino estilo de vida que Miller llevaba en París, sus objeciones respecto al cristianismo tienen otro punto de contacto respecto a la filosofía de Nietzsche, quien afirma que “ser cristiano implica odiar la inteligencia, el orgullo, la valentía, el libertinaje del espíritu; odiar los sentidos, el gozo sensual, el placer en cuanto tal”.⁷²

Existen todavía más puntos de contacto entre la postura de Miller respecto al cristianismo y la filosofía de Nietzsche. Por ejemplo, veamos la opinión que el

⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁷⁰ *Idem*, p. 260.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*, Letras Universales, Argentina, 2005, p. 78.

⁷² *Ibid.*, p. 40.

primero expresa respecto a los sacerdotes: “all over Christendom, at certain stipulated hours [...] the priest [...] mumbles to them in a language which, even if it were comprehensible, no longer contains a shred of meaning”.⁷³ Y ahora algunos de los postulados que emite Nietzsche: “[el] envenenador profesional de la vida que es el sacerdote”;⁷⁴ “el legado sacerdotal es la *falsedad para con uno mismo*”;⁷⁵ o que “el sacerdote resulta *indispensable en todo momento, [...] vive gracias a los pecados*”.⁷⁶

En lo tocante a los aspectos prácticos del cristianismo, Miller muestra desdén y falta de caridad en muchos momentos. Su manera de enfrentar la adversidad no despierta en él conmiseración para con los demás. A pesar de que en ocasiones se ve rodeado de seres que se encuentran un tanto a la deriva (prostitutas, amigos enfermos y en desesperanza), el narrador y protagonista de la novela se presenta a sí mismo como inoculado hacia el dolor: “I am inoculated against every disease, every calamity, every sorrow and misery”.⁷⁷ Y a pesar de esta declaración, hay momentos en que muestra una franca compasión hacia el prójimo, como cuando al final de la novela ayuda a su desdichado amigo Fillmore a escapar de regreso a los Estados Unidos.

Si es difícil percibir declaraciones de simpatía por la gente que lo rodea (abundan más las críticas hacia los amigos), más difícil es percibir una estructura de pensamiento que trate de descifrar o de esclarecer el mundo que rodea al protagonista. Éste se nos presenta más bien como una persona desencantada con respecto a su entorno: “... the early Miller role as ultimate angry man, and *Tropic of Cancer* insistently, and sometimes irrelevantly, turns to negative images of depression, of war, and of the death of the old abstractions (God, Love, Beauty, etc.).⁷⁸ Ciertamente hay momentos de impactante lucidez en los que se ve al mundo desde una perspectiva muy personal, pero sin hacer referencia a ninguna teoría social o filosófica. No obstante que en la novela se encuentran referencias

⁷³ *Tropic of Cancer*, p. 261.

⁷⁴ *El Anticristo*, p.17.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

⁷⁷ *Tropic of Cancer*, p. 147.

⁷⁸ Kingsley Widmer, *Henry Miller*, Twayne Publishers, New York, 1963, p. 35-36.

explícitas a diversos autores y a algunos aspectos de la cultura universal, la idea abstracta del mundo pierde importancia ante los sucesos cotidianos de la existencia.

Más importante que “el mundo” es saber si se va a poder tener una comida decente durante el día, o el saber qué bebida alcohólica se va a poder consumir durante la noche; con qué mujer se va a fornicar, o a qué amigo le toca ahora colapsarse. La ciencia, la filosofía, la religión, son tratados con suficiente cortesía como para ser incluidos en comentarios irónicos, pero cuando se trata de asuntos de carne y hueso, hambre y pasión, sexo y amistad, todo lo demás se derrumba: “The wall paper with which the men of science have covered the world of reality is falling to tatters”.⁷⁹ Vemos aquí el concepto de decadencia (mencionado por Bobbio) aplicado a la ciencia, herencia de la ilustración y el positivismo.

Como mencionamos en el capítulo anterior, el existencialista se aleja de las convenciones del mundo, apartándose con desdén de costumbres que él considera corrompidas. Miller nos dice que “the cradles of civilization are the putrid sinks of the world”,⁸⁰ y con ello nos hace partícipes del desdén que siente por la “civilización” de la que tanto se ufanan sus contemporáneos en Norteamérica, misma que no ha resuelto la profunda angustia en que muchos seres viven. Recordemos que en *Trópico de Capricornio*, Miller se desempeña en Nueva York como jefe de personal en una importante compañía telegráfica –precursora por cierto de la revolución de las telecomunicaciones ocurrida en el siglo XX, y exponente *ad hoc* de los logros de la civilización– y sin embargo se ve rodeado de personas que no logran encajar en ese mundo tecnificado, mismo que no logra resolver carencias humanas elementales. Por cierto que hay varias diferencias fundamentales entre los dos *Trópicos*, no sólo el que uno se desarrolla en París y el otro en Nueva York, sino que se involucran otros elementos narrativos, como la manera de apreciar la realidad o el propio uso del lenguaje: “The title [*Tropic of Capricorn*], for example, may suggest parallels with *Tropic of Cancer* which do not really exist. Where *Cancer* was a series of roguish episodes, *Capricorn* carries

⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁰ *Ibid.*, p.182.

anti-art a step further in its free flow of fantastic associations and disassociations, to express the transcendental power of the subjectivity of Henry Miller. Reality, in most senses, is rather less in *Capricorn* than in *Cancer*, while an ornate poetic-prose –of the type Miller calls “dictation” or “cadenza” – takes greater prominence in *Capricorn*.⁸¹ Según este comentario, *Trópico de Cáncer* está más cercano a la realidad que *Trópico de Capricornio*. Podemos añadir que también está más cercano a las reflexiones existenciales de su autor.

Volviendo a *Trópico de Cáncer*, a través de la visión existencialista que se deja sentir en la novela, la percepción singular del protagonista es más importante que el mundo que le rodea. Ni siquiera la patria de la que Miller parece haber escapado resalta en importancia, denotándose una sincera falta de interés por ella. Sabemos que Miller, a pesar de estar pasando momentos críticos en París, prefiere esta situación a regresar a su país, donde de momento no encuentra inspiración para escribir. En la introducción que de la novela hace Karl Shapiro, éste compara a Miller con Walt Whitman, diciendo del primero: “Toda palabra que ha escrito es autobiográfica, pero sólo en el sentido en que *Leaves of Grass* es autobiográfica”. Al igual que Whitman, Miller es un norteamericano que entiende a su patria, pero no comparte los ideales de sus compatriotas por completo. Desapegado del estilo de vida norteamericano, Miller dice de sí mismo “I am one who was lost in the crowd”.⁸² Por su parte, Whitman revive la escena americana, viendo su pasado y su futuro, y según Miller, “lo que sea que valga la pena acerca de América, ya ha sido expresado por Whitman, y no hay nada más que decir”. En la visión existencialista que aparece en la novela, la patria abandonada es referida a veces con desdén, porque a final de cuentas “...America. It’s a name you give to an abstract idea...”⁸³

Quisiera proseguir este análisis de los aspectos existencialistas en *Trópico de Cáncer*, haciendo alusión al nihilismo que en la novela se percibe. Como mencionamos en el capítulo anterior, el existencialista, en su angustia ante la perspectiva de la nada que le revela la verdad acerca de su propia naturaleza,

⁸¹ Kingsley Widmer, *Henry Miller*, Twayne Publishers, New York, 1963, p. 99.

⁸² *Ibid.*, p. 250.

⁸³ *Ibid.*, p. 208.

vuelve hacia sí mismo y le da un nuevo valor a su propia existencia. Por lo tanto, el nihilismo a que aquí hacemos referencia es un derivado del enfoque existencialista de Sartre, en cuanto que la nada es el escenario desde donde parten las reflexiones acerca de la propia existencia. Este nihilismo podemos entenderlo como: “a) the denial of the existence of any basis for knowledge or truth, b) the belief that there is no meaning or purpose in existence, c) the general rejection of customary beliefs in morality, religion, etc.”⁸⁴

Entre los recuerdos que Miller relata de su última estancia en Nueva York, hay uno que nos hace imaginar la personalización del nihilismo en uno de sus contemporáneos. El protagonista nos habla de un personaje que se convierte en un don nadie (“Nanantatee” – “Non-entity”). Es una especie de descubrimiento de la nada, protagonizada por un individuo: “I’m lying there on the iron bed thinking what a zero I have become, what a cipher, what a nullity, when bango! Out pops the word: NON-ENTITY! That’s what we called him in New York –Nonentity. Mister Nonentity”.⁸⁵

Esta sensación de nulidad que Miller ve reflejada en otra persona, se irá presentando de otras maneras a lo largo de la novela, con el fin de construir, de manera no deliberada, una filosofía nihilista muy particular. Por ejemplo, el autor nos hace ver que no hay nada detrás del arte, de los conciertos de música clásica, ni de las convenciones burguesas que se viven en París; no hay nada detrás de las creencias individuales o colectivas. Esta visión nihilista del mundo encuentra su apoteosis cuando la novela llega más o menos a su primer tercio: el protagonista está a cargo de un discípulo de Gandhi, en su paso por París, camino a Londres. Para entretenerlo Miller decide llevarlo a un burdel, encargándolo a una matrona a quien conoce de tiempo atrás.

El problema empieza cuando al discípulo de Gandhi le dan ganas de defecar y, después de consultar a Miller, decide hacerlo en un bidet. Este hecho provoca un escándalo entre las mujeres del burdel; el hindú se siente sumamente avergonzado y Miller extrae del acontecimiento una reflexión nihilista que se

⁸⁴ *Webster’s New World College Dictionary*, MacMillan, New York, 1994.

⁸⁵ *Tropic of Cancer*, p 78.

extiende por casi cuatro páginas. En esta especie de iluminación nihilista, el narrador nos muestra un mundo carente de esperanza: “what a miracle it would be if this miracle which man attends eternally should turn out to be nothing more than these two enormous turds which the faithful disciple dropped in the bidet”.⁸⁶ El par de trozos de excremento humano provoca una tensión en “un meridiano carente de eje”; pero justamente en el meridiano del tiempo no hay injusticia, según nos dice Miller; sólo hay la poesía del movimiento creando la ilusión de la verdad y del drama. Es a partir de esta reflexión nihilista que Miller se declara libre de toda atadura moral. Su existencia personal no tendrá ninguna deuda con la historia, ni con las reglas y costumbres: el hombre nihilista se ve a sí mismo como una hiena hambrienta.

Para sustentar aún más esta exploración existencialista que hacemos de la novela, veamos ahora un aspecto que parece recurrente en la trama: la sexualidad. Catalogada en un inicio como una novela pornográfica (publicada por Obelisk Press, 1934, editorial “especializada” en libros pornográficos), *Trópico de Cáncer* fue censurada y prohibida durante muchos años. A pesar de que la novela fue escrita sin autocensura y con una abierta y constante referencia al sexo, no creemos que Henry Miller hubiera esperado tal ataque de la censura. Como lo menciona otro autor cuya obra también fue censurada: “It is the same with the books they sell in the underworld. They are either so ugly they make you ill, or so fatuous you can’t imagine anybody but a cretin or a moron reading them, or writing them”.⁸⁷ Aunque el tratamiento del sexo en la novela es un ataque directo y sin contemplaciones a la moral sexófoba que impera en el mundo que Miller rechaza, el autor presenta al sexo con una desfachatez que para los estándares del gusto público resulta más bien cargada de crudeza. Palabras como “cunt”, “prick”, “pussy” y “cock” ayudan a ilustrar los encuentros que varios de los personajes tienen con diversas mujeres, especialmente con prostitutas.

En el capítulo ocho, el más largo de la novela, el narrador observa a su amigo Van Norden tener sexo con una prostituta pobre y hambrienta, y sus

⁸⁶ *Ibid.*, p. 97.

⁸⁷ Frank Kermode and John Hollander (General Editors), *The Oxford Anthology of English Literature, Volume II*, “D. H. Lawrence: Pornography and Obscenity”, Oxford University Press, New York, 1973, p. 1960.

reflexiones se convierten en el recuento de un hecho más mecanizado que humano:

“As I watch Van Norden tackle her, it seems to me that I’m not looking at a machine whose cogs have slipped. Left to themselves, they could go on this way forever, grinding and slipping, without ever anything happen. Until a hand shuts the motor off. [...] I am sitting on a chair behind him, watching their movements with a cool, scientific detachment; it doesn’t matter to me if it should last forever. It’s like watching one of those crazy machines which throw the newspaper out, millions and billions and trillions of them with their meaningless headlines. The machine seems more sensible, crazy as it is, and more fascinating to watch, than the human beings and the events which produced it. As long as the spark of passion is missing there is no human significance in the performance”.⁸⁸

Resulta sorprendente el hecho de que el sexo, aspecto de recurrente aparición en la novela, sea visto como algo mecanizado, deshumanizado, carente de pasión y quizá de placer. Desde esta perspectiva, alcanzamos a vislumbrar el nihilismo detrás del sexo a través de una declaración que hace el mismo narrador en torno al objeto del deseo. Se trata del momento en que, en el mismo capítulo ocho, una prostituta decide afeitarse el pubis. El hecho, de por sí quizá insignificante, lleva al protagonista a una reflexión con un claro tono nihilista: “She had shaved it clean [...] not a speck of hair on it [...] It doesn’t look like a twat any more: it’s like a dead clam or something [...] All the mystery about sex and then you discover that it’s nothing –just a blank”.⁸⁹ Nada hay detrás de ese oscuro objeto del deseo. Nada hay detrás de la reiterada persecución de “coños” por todo París. Vemos entonces que aun el sexo puede ser un punto de partida para reflexiones personales, y no tan sólo una manera de vanagloriarse acerca de las conquistas del momento, o de utilizarlo como un aderezo para una vida bohemia plena de alcohol. Esta es más bien la dirección que, décadas después daría Bukowski a sus

⁸⁸ *Tropic of Cancer*, pp. 143-144.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 139-140.

escritos, cuando él mismo confesara haber sido lector de Miller: “Bukowski disfrutaba las partes eróticas de la literatura de Henry Miller, pero las filosóficas, según confiesa él mismo, le aburrían. Miller no veía con buenos ojos el alcoholismo de Bukowski, incluso le escribió una carta que le decía: “Sabes, beber no es bueno para crear, si quieres seguir creando tienes que dejar de beber, tienes que renunciar a la bebida”.⁹⁰

A final de cuentas Bukowski y Miller caminaron en diferentes direcciones. Ciertamente la dosis de sexualidad es recurrente en ambos autores, pero los aspectos existencialistas de Miller dan un sustento filosófico que no se encuentra en la obra de su compatriota de la corriente *underground*: “Es impreciso relacionar a Bukowski con Henry Miller, porque sólo parece tener en común con él las sagas de los coitos. El amor por el cuerpo humano, que en Miller cubre todas las gamas, desde el triunfo del sexo hasta la tragedia de la enfermedad, está completamente ausente en Bukowski; y ni siquiera aparece en las poquísimas veces en que la atención del escritor se dirige a observar el mundo natural”.⁹¹

De cualquier forma, el sexo es un elemento insoslayable en *Trópico de Cáncer*. Cabe mencionar que en la Francia de los años 30 se vivía una liberalidad sexual muy particular en esa época, quizá producto de ese desencanto social, político y económico característico de entreguerras. Aunque un autor como D. H. Lawrence opinaba que los franceses serían los últimos en tener esta apertura sexual: “Away with the secret! No more secrecy! [...] They are all grey ones, left over from the last century, the century of mealy-mouthed liars, the century of purity and the dirty little secret. [...] The French, who are supposed to be so open about sex, will perhaps be the last to kill the dirty little secret. Perhaps they don't want to. Anyhow, mere publicity won't do it”.⁹²

Por otra parte, el nihilismo y la indiferencia hacen su aparición en varios segmentos dentro de la novela. La narración se convierte a veces en un recuento neutral de acontecimientos, sin demostrar pasión por nada, sin estar a favor o en

⁹⁰ Fernanda Pivano, *Entrevista a Bukowski*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1983., p. 85.

⁹¹ *Entrevista a Bukowski*, p. 48.

⁹² “D. H. Lawrence: Pornography and Obscenity”, Frank Kermode and John Hollander (General Editors), *The Oxford Anthology of English Literature, Volume II*, Oxford University Press, New York, 1973, pp. 1965-1967.

contra de determinadas teorías que pudieran explicar el devenir de los hechos. El protagonista confiesa no tener “any allegiance, any responsibilities, any hatred, any worries, any prejudices, any passion. I’m neither for nor against. I’m a neutral”.⁹³ Neutralidad y nihilismo van de la mano, la falta de preocupaciones y de compromisos dibujan a un personaje que parece crear un vacío dentro de sí mismo. Como mencionamos en el capítulo anterior, se trata de la nada creada desde el mundo, en contraposición al mundo judeocristiano creado de la nada.

Esa confrontación entre nihilismo y cristianismo se deja sentir en varias partes de la novela, indicándonos algunas preferencias filosóficas del autor. Aunque a veces se denomina a sí mismo “profeta”, Miller lo hace de una manera irónica. Profetiza el final de la novela como género, o de la moral como la conocen sus contemporáneos, y aunque su retórica muestra algunas influencias de Nietzsche, Miller no adopta por completo la voz que el filósofo alemán utiliza en *Así habló Zaratustra*, *El Anticristo*, *El crepúsculo de los ídolos* o en *El origen de la tragedia*.

El nihilismo adoptado por Miller es de una naturaleza todavía más poética que la de Nietzsche, como por ejemplo cuando éste declara que “nihilismo y cristianismo no son sólo dos palabras que riman”.⁹⁴ Si bien el filósofo alemán fue criticado por dar un sustento más lírico que objetivo a sus postulados, en Miller vemos que las reflexiones surgen con una espontaneidad tal, que no pretenden constituirse en una arquitectura filosófica extra-literaria. El sustento que da el novelista a sus reflexiones es la vida misma que está experimentando. No tiene que hacer alusiones a filósofos del pasado o del presente, ni al remoto mundo helénico como lo hace Nietzsche, aunque ciertamente a veces pareciera estar evocándolo: “My idea briefly [...] is [...] to paint a pre-Socratic being, a creature part goat, part Titan. In short, to erect a world on the basis of the omphalos, not on an abstract idea nailed to a cross”.⁹⁵ El ser pre-Socrático que Miller “pinta”, evoca lo dionisiaco y lo apolíneo de *El origen de la tragedia*, y otras ideas nietzscheanas acerca de la naturaleza humana impulsiva en contraposición con la “idea

⁹³ *Ibid.*, p.153.

⁹⁴ *El Anticristo*, p. 138.

⁹⁵ *Tropic of Cancer*, p. 243.

abstracta clavada en la cruz”. El *omphalos* griego es el centro del mundo, pero el centro del mundo para el existencialista es el ser individual, el singular de Kierkegaard, es decir, el patagónico deambulando por París.

Así como Miller nos dice que detrás del cristianismo no parece haber nada concreto (así como nada hay tampoco detrás de las actividades sexuales que se suceden recurrentemente en la novela), y que la esperanza puede ser representada por un par de budoques de excremento, algo similar declara en torno a la creatividad y a la fertilidad: “It is this great yawning gulf of nothingness which the creative spirits and mothers of the race carry between their legs”.⁹⁶ El espíritu creativo proviene de la nada, por lo tanto está en completa libertad de expresar lo que sea. La libertad existencialista conlleva la carga de tener todo (en contraposición a la nada) a su alcance. Como nada restringe esa libertad, todo es posible. Pero en ese tenor, el narrador de *Trópico de Cáncer* no planea usar sus recursos creativos, su libertad, para llevarnos a algún lado en concreto. La narración queda exenta de toda demostración moral o filosófica.

No se entienda con esto que la novela es una simple apología del vacío. Como el mismo Miller lo dice, “out of nothingness arises the sign of infinity”.⁹⁷ Si bien el nihilismo caracteriza muchos de los pensamientos expresados por el autor, son innumerables los vértices por los que puede apreciarse la novela. Otros temas, otras ideas extraídas de *Trópico de Cáncer* que podrían ser abordados en otras tesis, son por ejemplo: el papel del sexo en la novela, la visión que el autor presenta de París, la filosofía antiedípica de Henry Miller (de acuerdo a la interpretación elaborada por los pensadores posmodernos Deleuze y Guattari),⁹⁸ o también los nexos poéticos entre Henry Miller y Walt Whitman, etcétera.

Para ejemplificar brevemente uno de estos temas, citemos la teoría posmoderna de Deleuze y Guattari que nos dice que Freud tomó como base el complejo de Edipo para sustentar una teoría psicoanalítica materialista. La explicación que ellos dan es que la teoría freudiana es un instrumento para incorporar a los neuróticos al aparato productivo capitalista. El complejo de Edipo

⁹⁶ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁷ *Ibid.*, p.252.

⁹⁸ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

simboliza la rebelión del trabajador-hijo contra el patrón-padre, buscando así refugio en una madre ancestral, siendo ésta quizá la naturaleza, quizá la libertad que dan el arte y la poesía, o la libertad al borde del nihilismo, planteada por Sartre.

Citado en diversas ocasiones en *El Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, Henry Miller nos habla de sí mismo como un gentil que “sufre sin neurosis”. Según nos dice en *Trópico de Cáncer*: “el nexo de mis sueños está roto y disuelto, y mis entrañas chorrean en una gran ráfaga esquizofrénica”. Este es sólo uno de los indicios que los filósofos citados encontraron para proponer a Miller como una personificación anti-edípica. Para ellos, la esquizofrenia es más que una enfermedad psiquiátrica (vale la pena mencionar que Miller no la padecía); el gran artista es de hecho el que escala la pared esquizofrénica alcanzando la región de lo desconocido, en donde ya no se pertenece a ningún tiempo, ningún medio y ninguna escuela.

Para concluir este ejemplo y enfatizar esta personificación milleriana, involuntaria y a posteriori, de la filosofía de Deleuze y Guattari, a continuación citamos la opinión de Henry Miller respecto al método psicoanalítico freudiano fundamentado, entre otras vertientes, en el complejo de Edipo:

“Everybody is a neurotic, down to the last man and woman. The healer, or the **analyst**, if you like, is only a super- neurotic... To be cured we must rise from our graves and throw off the cerements of the dead. Nobody can do it for another –it is a private affair which is best done collectively. [...] Lie down, then, on the soft couch which the analyst provides, and try to think up something different. The analyst has endless time and patience; every minute you detain him means money in his pocket... Whether you whine, howl, beg, weep, cajole, pray or curse –he listens. He is just a big ear minus a sympathetic nervous system. He is impervious to everything but truth. If you think it pays to fool him then fool him. Who will be the loser? If you think he can help you and not yourself, then stick to him until you rot”.⁹⁹

⁹⁹ Henry Miller, *Sexus*, Grove Press, New York, 1965, pp. 425-430.

Vemos que Miller desdeña la labor del psicoanalista y que esta postura la toman Deleuze y Guattari como una importante referencia literaria para ilustrar su teoría anti-edípica.

Para concluir este capítulo, diremos que la expresión de las ideas existencialistas y nihilistas en *Trópico de Cáncer* tiene un marco especialmente significativo en Francia, concretamente en el París de los años treinta. No es una mera coincidencia que, en esa misma década, apareciera una novela de textura similar (*La náusea*, 1932). Como el mismo Miller nos lo aclara: “You have to be in a strange country like France, walking the meridian that separates the hemispheres of life and death, to know what incalculable vistas yawn ahead”.¹⁰⁰ La palabra clave en esta cita es “strange”: un país extraño donde se vive en un trópico existencial, la línea divisoria entre el exilio voluntario y la necesidad de arraigarse por una temporada en un territorio donde habrán de expresarse todo tipo de ideas, fantasías, vivencias y anhelos en torno a la propia existencia.

¹⁰⁰ *Tropic of Cancer*, p. 266.

CAPÍTULO 5

ASPECTOS EXISTENCIALISTAS EN *LA NÁUSEA*

En este capítulo expondremos los aspectos existencialistas que caracterizan a *La náusea*, en el entendido de que su autor, Jean Paul Sartre, fue uno de los principales exponentes de este movimiento filosófico durante el siglo veinte. Cabe mencionar que su tesis principal a este respecto se encuentra planteada en el libro intitulado *El ser y la nada* (*L'Être et le néant*, 1943), sin embargo, deseamos plantear que en novelas como *La náusea* expuso también sus ideas en torno al existencialismo, mediante el ejercicio de la narrativa.

En el vasto volumen que constituye *El ser y la nada*, Sartre explora la condición del hombre con respecto a sí mismo, con respecto al mundo exterior y con respecto a los otros individuos. Asimismo, hay otra obra, el drama *A puerta cerrada* (*Huis Clos*, 1947), en la que su autor nos muestra que los otros individuos pueden ser nuestro propio infierno ("L'enfer, c'est les autres"). Vemos entonces que el filósofo francés utilizó varios recursos para expresar sus ideas, principalmente en ensayos filosóficos, novelas y obras teatrales.

En concreto, la novela de nuestro interés contiene suficientes aspectos para sustentar las ideas filosóficas de su autor. El mismo título es el primer indicio de una visión existencialista del mundo. Esa náusea que parece recorrer las páginas del libro, ayudando a crear la atmósfera en la que se desarrolla la historia, nos hace pensar en el decadentismo de Sartre, según Bobbio. Este filósofo italiano, refiriéndose a Sartre como escritor, como personaje de sus libros y como pensador, y como la más representativa encarnación del intelectual decadente, nos dice que dicho intelectual efectúa "un análisis, casi despiadado pero siempre sumamente experto, del sentido de lo 'viscoso' o de la náusea".¹⁰¹ En efecto, Jean Roquentin, protagonista de la novela, expresa su náusea en diversos momentos de la narración, en cuanto a esa viscosidad que se deja sentir por lo inasequible de la experiencia; es decir, el personaje principal nos demuestra que su existencia, plasmada en los episodios descritos en la novela, no llega a manifestarse en una

¹⁰¹ Norberto Bobbio, *El existencialismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949, p. 85.

experiencia concreta. La viscosidad de la existencia, referida por Bobbio, le impide relacionarse con su mundo, especialmente con sus congéneres.

En la filosofía de Sartre, la palabra náusea se utiliza para el reconocimiento que realiza el individuo de la contingencia del universo, y la palabra angustia para el reconocimiento de la libertad de elección a la que hace frente el hombre en cada momento.

La novela inicia con un Roquentin dotado con la particular iniciativa de escribir un diario personal. Como si fuera un fotógrafo de la existencia, el investigador universitario, Antoine Roquentin, está decidido a “no dejar escapar los matices, los hechos menudos, aunque parezcan fruslerías, y sobre todo clasificarlos”.¹⁰² Una hoja sin fecha es el punto de partida para que inicie esta singular odisea por la ciudad de Bouville. A través de esta odisea, el catedrático irá en pos de un significado para su existencia. La primera fecha que aparece en este diario es la del lunes 29 de enero de 1932, en los inicios de una década especialmente difícil para Francia en términos socioeconómicos (justo un año antes de que Adolfo Hitler tomara el poder en Alemania).

El retrato que Roquentin hace de sí mismo es un tanto desconsolador. Nos habla de que su “pasión estaba muerta [... y de que] en la actualidad [se] sentía vacío”.¹⁰³ Esto concuerda con el espíritu de pesimismo, y a veces de desesperación, que caracteriza a algunas tendencias del movimiento existencialista. Podemos intuir que nos espera la descripción de un personaje solitario, y desapegado con respecto a su entorno. “Yo vivo solo, completamente solo”¹⁰⁴ es más que una confesión, una declaración de principios, en el sentido de que esa es una posible condición necesaria para efectuar una autoexploración existencialista.

A pesar de que su principal refugio en la ciudad de Bouville lo constituye la biblioteca,¹⁰⁵ el catedrático suele darse sus escapadas al primer piso de la pensión

¹⁰² Jean Paul Sartre, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 2004, p. 11.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.19.

¹⁰⁵ N.B. Roquentin se encuentra haciendo una investigación histórica acerca de M. de Rollebon, una especie de Fouché, el genio tenebroso descrito por Stefan Zweig, pero aquél al servicio de la reina María Antonieta, y quien es experto en traficar, maquinar y espiar.

en que habita, para subir a visitar a su casera, una mujer con quien se presta a hacer el amor, casi por cortesía y sin ningún compromiso de por medio. Él se purga así de ciertas melancolías y ella se libra un poco de su soledad. Roquentin necesita estos escapes, quizá para evitar pensar en Anny, un viejo amor inconcluso que lo estará acechando a lo largo de toda la novela.

Cabe mencionar que la náusea a que alude el título de la novela no es una metáfora o una idea abstracta. Al menos en algunos pasajes, esa náusea se deja sentir de un modo muy palpable, como cuando Roquentin va a la orilla del mar y recoge un guijarro que le produce “una repugnancia dulzona... una especie de náusea en las manos”. En cambio La náusea que parece sentir por su propio trabajo es de otra índole. Durante su investigación, Roquentin se acerca a Robellon, al hombre más que al personaje, pero éste comienza a aburrirle. La náusea intelectual deriva del hecho de estar haciendo un trabajo puramente imaginativo. Robellon no le resulta ni agradable, ni verdadero. Comparando a Robellon con Fouché, el mismo Roquentin menciona que “Fouché representaba una comedia más compleja y peligrosa”.¹⁰⁶ Es decir, el mismo Roquentin ve en Robellon a un personaje menor comparado con Fouché, y esto pudiera ser una manera de empezar a mirar con desdén su trabajo de investigación.

Ciertamente Roquentin no presenta a Robellon como a alguien tan enigmático y siniestro como Fouché. En la obra de Stefan Zweig nos enteramos en unas cuantas páginas acerca de la naturaleza despiadada del genio tenebroso: “Luego de hacer degollar cruelmente en tres meses a dos mil franceses como colega de Carrier y de los otros verdugos colectivos... inicia un ataque repentino contra los radicales, contra los organizadores de sus fiestas y ejecutores de sus órdenes. Del Saulo revolucionario surge de pronto un humano San Pablo”.¹⁰⁷

Los datos que conocemos de Fouché opacan la gris figura del Robellon investigado por Roquentin: “Cuando Napoleón prepara la guerra contra Rusia llama de nuevo a Fouché, pero sólo para que éste apoye la decisión ya tomada

¹⁰⁶ *La náusea*, p. 29.

¹⁰⁷ Stefan Zweig, *Fouché el genio tenebroso*, Editorial Época, México, 1986, pp. 63-64.

por el emperador.¹⁰⁸ [...] Aunque años después, cuando Napoleón escapa de la isla de Elba, Fouché anda jugando al columpio entre la lealtad a Luis XVIII y la que le debía al Emperador”.¹⁰⁹ Luego de colocarse como ministro de Policía del recién restituido Luis XVIII, no pasan muchos días antes de que la vieja aristocracia lo destierre para siempre de Francia.

El trabajo no es entonces para Roquentin un buen aliciente para encontrar sentido a la existencia. No tiene amigos, y tampoco los busca. Prefiere estar sumido en sus diversas rutinas: la biblioteca, los cafés, la habitación de la casera. Observa su carne desnuda como si fuera una muestra más de la naturaleza misma, una naturaleza sin los hombres. La náusea que plantea Sartre surge de la falta de propósito y finalidad del mundo y de los hombres. El catedrático Roquentin se siente poseído, atrapado, acosado por la náusea, misma que está protagonizada a veces por su propios congéneres. Solo a ratos lo abandona esa persistente sensación, por ejemplo cuando recuerda el estribillo de una vieja canción de jazz:

*Some of these days
You'll miss me Honey.*

Pareciera que esta evocación nostálgica fuera a rescatarlo de La náusea. Pareciera que ese fuera el secreto de su existencia, el reconocer que la melancolía es mejor que la nada. Sin embargo, la novela va demostrando que, en esa lucha entre melancolía y vacío existencial, es éste el que triunfa al final.

Un personaje como Roquentin vive su existencia de una manera pesimista y se predispone contra el ambiente que le rodea. De Bouville alcanzamos a conocer sus partes lúgubres y descorazonadoras: “detrás de mí, delante de mí, gentes que beben y juegan a las cartas en las cervecerías. Aquí sólo hay negrura [...] El bulevar Noir es inhumano. Como un mineral. Como un triángulo [...] Hasta tienen charcos que nunca se secan.”¹¹⁰ El personaje central se vuelve cada vez más agudamente consciente de la indiferencia hacia él, de parte de los objetos íntimos y situaciones que lo rodean. De tal suerte que, como producto de esa

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.193.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 217.

¹¹⁰ *La Náusea*, pp. 46-47.

facultad que el existencialismo resalta enfáticamente –la libertad, esos objetos del mundo adquieren el significado que la consciencia humana individual les adjudica. Esta indiferencia de “las cosas por ellas mismas” subraya la libertad de Roquentin para percibir y actuar en el mundo; dondequiera que él voltea, encuentra situaciones llenas de significados creados por él. De ahí la náusea: todo lo que encuentra en su vida cotidiana está recargado con un penetrante (horrible incluso) sabor a él mismo y, más concretamente, a su libertad. No importa cuánto anhele otra cosa, algo distinto; no puede alejarse de la dolorosa evidencia que deja su participación en el mundo.

En su desprecio por el mundo, ni siquiera es capaz de disfrutar la labor de escribir el libro acerca de Robellon, o el diario que lleva con tanta minucia. Esa dicha inexistente por la creación literaria la expresa, en su oportunidad, al autodidacto, un hombre que en cierta manera resulta la antítesis de Roquentin, en el sentido de que aquél disfruta enormemente recorrer de manera sistemática –de hecho, en orden alfabético– todos los volúmenes de la biblioteca. La literatura, ya sea en su modalidad de autobiografía o como ensayo histórico, no es para el investigador Roquentin un placer, sino un medio más para expresar su náusea.

A pesar de que el escribir un diario supone una conciencia acerca del tiempo, Roquentin deja transcurrir los días de una manera automática. El mismo dice que “así es el tiempo, el tiempo desnudo; viene lentamente a la existencia, se hace esperar y cuando llega uno siente asco porque cae en la cuenta de que hacía tiempo que estaba allí”.¹¹¹ Nada importa en esa burbuja existencial, ni siquiera el transcurso de los días. La náusea es la experiencia de la realidad fáctica de la existencia, y todo lo que ello trae consigo: la innecesariedad total de que las cosas sean como se presentan en el momento presente y no de otra manera. El tiempo es una condición fáctica del mundo, pero eso no incide en las decisiones que Roquentin toma. Él se siente abandonado en el presente, y en vano trata de alcanzar el pasado. No puede escapar hacia ningún lado. Ni siquiera declara haber tenido aventuras, sólo que le han sucedido historias,

¹¹¹ *Ibid.*, p. 55.

acontecimientos, incidentes. Las aventuras, según piensa Roquentin, están en los libros.

Detrás de esta pesadumbre está la nada. El diario del académico francés va estructurándose sin una dirección específica; no hay una historia concreta que el autor quiera contarnos, porque sólo busca drenar sus propias angustias a través de ese diario. Su existencia no tiene nada extraordinario, carece de colorido, porque según él “cuando uno vive, no sucede nada. Los decorados cambian, la gente entra y sale, eso es todo”.¹¹² La existencia del ser humano es anterior a su esencia; no hay nada parecido a una “naturaleza humana” en el sentido que lo entiende la filosofía escolástica o racionalista. Vemos entonces que, sin pretender dotarlo de esencia alguna (racional, metafísica, psicosocial), el diario de Roquentin se deja escribir, tal y como él se deja llevar por la nada. Escribe para poner en claro ciertas circunstancias, pero desconfía de la literatura; tan sólo dejar correr su pluma, sin buscar las palabras.

Sólo por tener algo que hacer, Roquentin decide leer *Eugenia Grandet*, pero mientras tanto va prestando atención a las conversaciones que le rodean en los cafés y en otros lugares públicos. Sin embargo, esta retención de voces anónimas lo ejerce con afán de burla. Habla de los bouvilleses como los protagonistas de un film idiota; percibe rostros que no son ni tristes ni alegres, simplemente cansados; mira con desdén su religión y se da cuenta que, con ellos o sin ellos, nada cambia y, sin embargo, todo existe de otra manera. Con ese panorama social, en donde la moral burguesa de Bouville está sustentada en la religión, el personaje de Sartre parece coincidir con Nietzsche en cuanto que “el cristianismo [...] no tiene ningún punto de contacto con la realidad.”¹¹³

Se percibe así un conflicto entre la opresiva y destructiva conformidad espiritual de la gente del pueblo y un poco 'auténtico' estado de su existencia. Por cierto que este tema se convirtió en medular para el trabajo de Sartre, y fue desarrollado en su principal ensayo filosófico *El ser y la nada*. Nada externo tiene preponderancia sobre la percepción individualista de Roquentin, quien está

¹¹² *Ídem*, p.66.

¹¹³ *El Anticristo*, p. 101.

consciente de que, por esos años, nazis y comunistas se tiroteaban en las calles de Berlín, mientras obreros sin trabajo vagaban por las calles de Nueva York. Francia misma estaba sumida en una crisis social y económica, y sin embargo, el protagonista de la novela está centrado en su propia existencia.

Por otra parte, el amor se presenta en la novela como un pequeño resquicio por el que pudiera filtrarse una pequeña significación para la solitaria existencia de Roquentin. Después de cinco años, éste recibe carta de Anny en su antiguo domicilio de París. A Anny le urge verlo, y a partir de allí se generan en él recuerdos y expectativas que a ratos lo llevan a la desesperación. El protagonista desea sentir toda la ternura que alguna vez Anny le inspiró durante tres años de tórrida relación pero, a final de cuentas, el amor no cuaja. Luego del esperado encuentro, Roquentin se da cuenta de que Anny ha cambiado y quizá ya no sea la mujer que necesita. Por su parte, ella decide regresar a la confortable vida que le ofrece su protector en Londres. Vemos entonces que, a final de cuentas, el amor también se esfuma de la solitaria vida del protagonista, dejándolo sumido en su vacío existencial, en su angustia a veces desconcertante, en su visión de la náusea.

Alejado de aquel amor por Anny, Roquentin mira al pasado como un lujo. Su propio cuerpo es lo único que él posee, los recuerdos le pasan de lado, y sin embargo no se queja, porque quiso ser libre y lo logró; va sin rumbo, vacío pero tranquilo. En el existencialismo, la libertad humana es concebida no como algo dado desde el principio, sino como una tarea y un objetivo que hay que perseguir durante toda la vida del individuo. El problema aquí es que puede llegar a sacrificarse el amor en aras de la libertad. Aún así no se puede negar que el existencialismo, filosofía orientada a conseguir mayores cotas de libertad y de perfección para el ser humano, sea una especie de humanismo.

Irónicamente, Robellon, personaje histórico que llega a resultarle aburrido y prescindible a Roquentin, se convierte en la única justificación de su existencia. Se ha dedicado tanto a vaciar su vida, que al fin lo consigue. Nada lo atrae, ni el pequeño mundo de Bouville, ni la franqueza del autodidacto, solamente y a ratos, su labor de investigación.

El protagonista se queda sin aliento a la espera de la recurrente náusea. Una advertencia respecto a esta vacuidad existencial le llega justo a mitad de la novela, cuando acude al museo de Bouville. Se encuentra frente al cuadro que muestra un hombre a quien nadie había ido a cerrarle los ojos en su lecho de muerte; castigo merecido para un sujeto que había vivido sólo para sí. Pero a pesar de esto, Roquentin no reacciona; no sabe cómo volver sobre sus pasos. Hay cierta indiferencia ante esa visión de la desdicha ajena. A este respecto, Heidegger afirmó que la humanidad se encuentra en un mundo incomprensible e indiferente. Los seres humanos no pueden esperar comprender el por qué están aquí; en su lugar, cada individuo ha de elegir una meta y seguirla con apasionada convicción, consciente de la certidumbre de la muerte y del sin sentido último de la vida propia.

Roquentin no encuentra el sentido de su propia vida; existe como una piedra, como una planta, como un microbio. Su vida se desarrolla sin ningún color. Es tan débil su apego al entorno, que él mismo se sorprende de su propia existencia, pensando “¿no sería yo una simple apariencia?”¹¹⁴, a tal grado que ya no puede siquiera seguir escribiendo su libro sobre Robellon. Poco a poco se sostiene la teoría sartriana de que, a través de la experiencia de *La náusea*, nos damos cuenta de que el mundo, y nosotros mismos, estamos simplemente ahí sin razón de ser. La sensación interna de Roquentin se convierte en un tipo de prueba de la tesis sartriana que dice que todo lo que existe nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad. El presente es lo único asequible para la percepción. El presente es “todo lo que existe, y todo lo que no [es] presente no existe. El pasado no existe. En absoluto. [...] Las cosas son en su totalidad lo que parecen, y detrás de ellas... no hay nada”¹¹⁵.

Deliberadamente existencialista, la novela nos va llevando (a través de su protagonista) a conocer los fundamentos filosóficos que Sartre fue forjando a lo largo de su carrera. Reconocido como un autor que supo plasmar su filosofía a través de textos narrativos, aquella se nos presenta mediante fragmentos

¹¹⁴ *La Náusea*, p. 135.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 149.

expresados en diversos momentos de la novela, como por ejemplo: “La Cosa, que aguardaba, me ha dado la voz de alarma, me ha caído encima, se escurre en mí, estoy lleno de ella. La Cosa no es nada: la Cosa soy yo. La existencia liberada, desembarazada, refluye sobre mí. Existo [...] Pienso que existo [...] Existo porque pienso”¹¹⁶. En esta afirmación que juega con la idea de Descartes (“pienso, luego existo”), la experiencia de *La náusea* tiene que ver también con cierta lectura o uso de la fenomenología de Husserl hecha por Sartre (habrá que recordar que la redacción de *La náusea* coincide con los años en que estudia el pensamiento del filósofo alemán en Berlín). Según Sartre, en una suerte de reducción fenomenológica, nos acercamos a la experiencia del mundo tal y como se nos presenta, olvidándonos de los lazos significativos que tiene en nuestra vida cotidiana; es decir, las cosas aparecen como extrañas, pero eso no deja de confirmar nuestra propia existencia.

El existencialismo y la nada van de la mano. Al distinguir entre la existencia humana y el mundo no humano, Sartre mantiene que la existencia de los hombres se caracteriza por la nada, es decir, por la capacidad para negar y rebelarse. Sin embargo, cabe aclarar que no se trata entonces de “la voluntad nihilista la que trata de hacerse con el poder”¹¹⁷ de la cual nos habla Nietzsche al criticar el cristianismo. Este nihilismo de Sartre es el tomar la nada como punto de partida para entonces confrontar nuestra existencia en el mundo. A partir del vacío se empieza a construir el mundo.

Roquentin, al expresar su sentir en la novela, parece actuar como un alter ego de Sartre, difundiendo este tipo de ideas nihilistas-existencialistas: “Eso que pienso –le digo riendo- que estamos todos aquí, comiendo, bebiendo para conservar nuestra preciosa existencia, y no hay nada, nada, ninguna razón para existir”¹¹⁸. El mundo está presente en todas partes y no hay nada antes de él. El ser enfrenta su existencia a la nada, sin hallar motivo alguno para justificar dicha existencia. Roquentin, interrogado por el autodidacto, ni siquiera sabe expresar un motivo que justifique su afición a la escritura:

¹¹⁶ *Ibid*, pp. 152-154.

¹¹⁷ *El Anticristo*, p.19.

¹¹⁸ *La Náusea*, p. 172.

“... Si no soy indiscreto, ¿por qué escribe usted, señor?

–Bueno..., no sé, así, por escribir.

[...]

–¿No será usted un misántropo?”¹¹⁹

Roquentin tiene en el autodidacto a su principal interlocutor dentro de la novela. Y es él quien se aventura a confrontar su bagaje de lugares comunes, ante las ideas existencialistas del protagonista. El autodidacto cree en la Humanidad, en la Juventud del Hombre, el Amor del Hombre y la Mujer, la Voz Humana, y toda una serie de ideas que se enfrentan al flagrante nihilismo del otro, lo cual lo desespera y decepciona. Ante ideas como el amor por los hombres, Roquentin siente una náusea que el otro no alcanza a percibir, y mucho menos a comprender.

Después de una conversación que sostiene con el autodidacto en un restaurante, Roquentin se siente asqueado de todos esos lugares comunes y tiene una pequeña crisis de introspección, y al final arroja el cuchillo del postre contra el plato. En ese momento, Roquentin siente que pierde su apariencia humana, convirtiéndose en un cangrejo. Esto suena como un pequeño episodio kafkiano, lo cual no resulta tan extraño. Baste recordar que los temas de la obra de Kafka son la soledad, la frustración y la angustiada sensación de culpabilidad que experimenta el individuo, al verse amenazado por fuerzas desconocidas que no alcanza a comprender y que se hallan fuera de su control. Sin embargo, a diferencia del personaje de *La Metamorfosis*, esta momentánea alteración experimentada por Roquentin, se resuelve de inmediato.

El protagonista de la novela sueña vagamente en suprimirse; pero luego se convence de que su muerte estaría de más. Incluso muerto, Roquentin se sentiría de más en el mundo. No está buscando una explicación para la vida y la muerte. El mundo de las explicaciones y razones no es el de la existencia. “La existencia no tiene memoria, no conserva nada de los desaparecidos, ni siquiera un recuerdo”¹²⁰. Respecto a ese extrañamiento respecto de la vida y el mundo que se

¹¹⁹ *Ibid*, pp. 180-181.

¹²⁰ *Ibid*, p. 203.

manifiesta en el sentimiento de La náusea, no hay que dejar de relacionarlo con el profundo ateísmo metafísico de Sartre. Para él, Dios no existe y no hay nada que justifique que las cosas son como son y no de otra manera. Como el mismo Roquentin expresa: “existir es estar ahí, simplemente; los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos”¹²¹.

El esperado encuentro con Anny resulta una confirmación, más que un escape, del ambiente en que se encuentra sumido Roquentin. Ella le declara que “necesito que **existas** y que no cambies”¹²², como si esto fuera un énfasis a la disertación existencialista que el protagonista ha experimentado durante toda la novela. Dispuesta a volver a abandonarlo, ella confiesa que ya no trabaja como actriz, solamente viaja y es mantenida por un “tipo”, y en cuanto a Roquentin, a ella le basta que él exista, aunque paradójicamente con una indiferencia total hacia todo lo que pueda sucederle en la vida. Por su parte, el protagonista de la novela escapa por momentos de la náusea y nos relata su amor por Anny, a pesar de que la encuentra fea y arruinada. Confesándose uno a otro que han dejado pasar momentos perfectos, Roquentin intenta encontrar una afinidad existencial con Anny, pero al final él tiene la impresión penosa de que no tienen nada más que decirse; no es posible empezar de nuevo. La nada ha triunfado. La náusea ha triunfado.

Solo otra vez, Roquentin admite que las ciudades le dan miedo pero no hay que salir de ellas. Nuevamente está con su libertad, pero no le queda ninguna razón para vivir; esa libertad se parece un poco a la muerte. En un intento por aferrarse a algo, Roquentin busca al autodidacto, pero es entonces cuando sucede el penoso incidente en la biblioteca, cuando éste es descubierto en el intento de un acto pederasta. En un intento por reivindicar a Bouville, Roquentin fracasa por completo.

Ante su inminente partida, la ciudad abandona a Roquentin, antes de que él se vaya. Consciente de la nada que lo rodea, el protagonista de la novela se siente entre dos ciudades: Bouville que lo ignora, y París que ya no lo conoce.

¹²¹ *Ibid*, p. 200.

¹²² *Ibid*, p. 210.

Antoine Roquentin no existe para nadie. Su crisis existencial se nutre ahora con la conciencia acerca de la partida de Anny; conciencia del dolor, conciencia de lo que él quiso ser, conciencia de que a la mañana siguiente llovería en Bouville.

A través de las anteriores consideraciones, hemos puesto en evidencia algunos elementos narrativos de *La náusea* que sustentan la filosofía existencialista que su autor plasmó en ésta, y en otras obras. Comprobamos así que los aspectos existencialistas de la novela no son solamente un complemento de la narrativa, sino una parte sustancial de la misma. Antoine Roquentin padece La náusea, y ello no es solamente una condición accesoria del relato, sino parte fundamental de la trama, sobre todo en cuanto a la ideología que el propio Sartre habría de difundir en otras de sus obras.

CONCLUSIONES

Como punto de partida de estas conclusiones deseamos mencionar que, a pesar de que es en primera persona como son relatados los discursos narrativos de las dos novelas, existe una diferencia insoslayable en cuanto a la actitud de los personajes principales. Mientras que Henry Miller presenta a un protagonista más sociable (no obstante describir a sus amigos con cierto desdén), Antoine Roquentin es un hombre solitario siendo escasas las interacciones que éste tiene con la gente que lo rodea. De cualquier forma, ambos resultan ser un poco misántropos. Roquentin critica con desprecio a los bouvillenses y prefiere alejarse de ellos, mientras que Miller convive con personas a quienes describe a veces con menosprecio. Y aun así, según nos dice un crítico del autor norteamericano: “The indifference of Miller to any angst except his personal one, his actual relish of the world’s misery, seems the more incredible when we realize that the time on which he is commenting, the time, indeed, during which he found his authentic voice and style, was the period of the great Depression and of the terror of Between-the-Wars”.¹²³ Es decir, esa indiferencia del personaje milleriano ante el dolor de los demás es lo que lo acerca un poco a la misantropía de Roquentin, no importando el ambiente histórico que ambos autores estuvieran viviendo a la hora de producir sus respectivas novelas. Es decir, en ambos se da un solipsismo ajeno a las circunstancias históricas y sociales.

Por otra parte, un vaso comunicante que se da entre las dos obras son los dos personajes femeninos cuyas ausencias atormentan a los protagonistas. Se trata de Mona, en el caso de *Trópico de Cáncer*, y de Anny en *La náusea*. En sendas páginas, ambos autores se quejan de la falta de atención que reciben de sus respectivas mujeres. Una y otra tardan en llegar a la vida solitaria de ese par de personajes, obsesionados con la idea de un reencuentro. En el caso de Henry Miller, contamos con una testigo de la relación que éste sostuvo con Mona (en realidad su nombre era June). En efecto, Anaïs Nin describe en un interesante

¹²³ Leslie A. Fiedler, *Waiting for the End*, Stein and Day Publishers, New York, 1964, p. 41.

volumen las vivencias que compartió con la pareja durante su estancia en París. Nin nos habla de la contradictoria relación que Miller sostuvo con la famosa June: “Henry la ama de modo imperfecto, brutal. Ha herido su orgullo deseando lo contrario de lo que es ella: mujeres feas, vulgares, pasivas”.¹²⁴ Con este testimonio, podríamos darnos una idea de por qué Miller se relacionó con tantas prostitutas durante su estancia en París. Por su parte, Roquentin parece haber sido motivado por el mismo tipo de resentimiento para relacionarse sexualmente con su casera.

El papel del sexo en las dos novelas es un punto de divergencia que a continuación analizamos. Mientras que en *Trópico de Cáncer* las escenas de encuentros sexuales son narradas de manera continua, casi obsesiva, en *La náusea* este aspecto es visto más como un hábito que como una fijación. Los encuentros de Roquentin con su casera se ven más como el cumplimiento de un requisito, o el alivio de una necesidad, que como la saciedad del voraz apetito que se plasma en la novela de Miller. Por otra parte, en *La náusea* no hay esa obscenidad tan recurrente en la otra novela. Ahora bien, la obscenidad en Miller puede estar sujeta a diversas consideraciones: “Millerian obscenity –in contrast to that of Lawrence, Joyce and many others– presents almost purely masculine responses. Because of Miller’s mixture of energy, candid detachment, and lack of sexual morality, he especially catches hilarious incongruities. The male ethos which he so well represents views sex in unholistic and amoral terms [...] Some of the sexual descriptions might also be criticized for not being obscene enough –for not exploring more fully the contradictions between sexual desire-and-fantasy and emotional and social realities”.¹²⁵

Otra coincidencia entre ambas obras es que sus autores dan un enfoque un tanto pesimista de la ciudad y sus habitantes. Por ejemplo, el autor de *Trópico de Cáncer* nos lleva a confrontar una especie de visión apocalíptica de la ciudad luz; el cáncer que se va percibiendo en la decadencia de la sociedad burguesa. Y así, el París de Miller está descrito hasta en el propio título de la novela: “The book’s

¹²⁴ Anaïs Nin, *Henry Miller, su mujer y yo*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2006, p. 30.

¹²⁵ Kingsley Widmer, *Henry Miller*, Twayne Publishers, New York, 1963, p. 85-86.

title provides reverberating metaphors [...] The recurrent images of cancer, syphilis, plague, decay, and corruption make Paris [...] an encompassing malignancy reflecting the Spenglerian malaise of the Western world. The 'tropic' of the title refers to apocalyptic geography –'the meridian that separates the hemispheres of life and death'– and the meta-temporal weather which 'will continue bad' because the 'cancer of time is eating us away'".¹²⁶

Por su parte, la "náusea" de Sartre es en sí el título de la novela y también de las sensaciones que al protagonista le inspira Bouville: una ciudad de prósperos comerciantes, que en cambio es vista como otra representación de la decadencia burguesa. Como anotamos en el capítulo correspondiente, Bouville es para Sartre no solamente un escenario en donde situar una historia, sino también un ambiente humano para desarrollar sus reflexiones en torno al existencialismo.

En ambos ambientes, los protagonistas encaminan su ejercicio narrativo con una mirada en retrospectiva, y otra dirigida hacia el presente de su propia existencia. Uno y otro, Miller y Roquentin describen y reflexionan no sólo los acontecimientos que ocurren en el presente diegético de la novela, sino los que sucedieron en el pasado y que quizá los condicionaron para enfrentar un presente no del todo satisfactorio. Roquentin es un académico desencantado por el valor de su propia labor, mientras que Miller reniega todo el tiempo de su patria, aunque Francia no quede exenta tampoco de las duras críticas del escritor.

Otro aspecto en común que se percibe en las dos novelas es el escepticismo de sus personajes hacia el futuro. Así como va creándose una sensación de vacío en el presente, en donde nada parece cobrar un significado alentador para la existencia, en el futuro tampoco se mira nada promisorio. Roquentin es abandonado por Anny, y Miller se queda sin Mona. Los dos personajes deben confrontar nuevamente el medio que los ha cobijado durante los últimos meses, adaptándose a él, a pesar de que ambos han llevado a cabo un cuestionamiento de la autoridad burguesa. Cabe mencionar que uno y otro dejarán atrás, respectivamente, a Bouville y a París.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 26.

Una divergencia hallada mediante nuestro análisis es el papel que desempeña el trabajo en las dos novelas. En la obra de Miller, la labor del protagonista en el periódico es vista como una acción de supervivencia, sólo para obtener dinero para comprar comida, alcohol y los favores de las prostitutas. Su trabajo en el liceo de Dijon no tiene propósitos muy diferentes; allí no hay mucho alcohol que digamos, ni grotescos encuentros sexuales, pero lo cierto es que el afán de supervivencia es también su principal motivación. En cambio el trabajo de Roquentin es más institucional. Hay un plan de por medio, una rutina. Y si bien en el personaje de Sartre se encuentra cierta disciplina para la labor de estudio, el mismo Roquentin no deja de confesar el hastío que esto le provoca: “Ya no escribo mi libro sobre Rollebon; se acabó, ya no *puedo* escribirlo”.¹²⁷

Vemos entonces que, más importante que el trabajo, es el acto de escribir. Los dos protagonistas están pasando por una etapa muy peculiar de su existencia, renegando de la ciudad que los acoge, renegando de la mujer amada que está ausente, despotricando contra los que los rodean, y sin embargo, en ningún momento dejan de escribir. Es así como el lenguaje los ayuda a trascender las circunstancias. Como nos dice el propio Sartre: “Los escribientes escriben para designar los objetos. Los escritores escriben para que el lenguaje en sí mismo se manifieste, y se manifieste en su movimiento de contradicción, de retórica, en sus estructuras. [Sin embargo,] no se puede ser escritor sin ser escribiente, ni escribiente sin ser escritor”.¹²⁸ Por su parte, Miller encuentra en el lenguaje un medio para alcanzar la libertad obtenida mediante la creación artística: “Miller believes that art must be inspiration, frenzy, free-association, comic flow, and the supercession of intellect, effort, criticism”.¹²⁹

En el capítulo 3 mencionamos que uno de los aspectos que caracterizan la literatura existencialista es precisamente la sinceridad en la narración. Las palabras son la materia prima para dejar fluir el pensamiento de estos dos personajes, y el ejercicio de esta actividad se da con total sinceridad en ambos

¹²⁷ *La náusea*, Losada, p. 147.

¹²⁸ Jean Paul Sartre, *El escritor y su lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1973, pp. 34-35.

¹²⁹ *Henry Miller*, p. 95.

casos, incluso con pasión. Como nos dice Sartre: “Hay que amar el hecho de escribir una palabra para tener verdaderamente deseos de escribir como escritor”.¹³⁰ Miller no queda ajeno al manejo espontáneo del lenguaje como vehículo para comunicar con naturalidad sus experiencias cotidianas: “Miller’s sly zeal and flowing colloquial prose present men as they are in their pyrrhic camaraderie”.¹³¹

El existencialismo en los dos textos se nos presenta como el descubrimiento de la alteridad a partir del vacío. Con el escepticismo que caracteriza a los dos personajes, ellos crean un vacío en torno a su propia existencia y eso les permite enfrentar la alteridad con mayor “objetividad” que sus semejantes. Roquentin no cree en los bouvillenses y eso le da cierta distancia para juzgarlos. El lenguaje es justamente un medio para efectuar estos juicios: “La postura [del escritor] es crítica por esencia, vale la pena que tenga algo que criticar; y los objetos que se ofrecen de antemano a sus críticas son las instituciones, las supersticiones, las tradiciones, los actos del gobierno tradicional”.¹³²

Por su parte, Miller reniega de sus propios amigos y eso le confiere cierto desapego a partir del cual los confronta: “The American separates himself and asserts a positive nihilism, a mocking individuality, and a joyous isolation in refusing to play the traditional “civilized” game”.¹³³ Debido a que es la nada lo que se va formando en torno a la existencia de estos dos personajes, no demuestran compromiso alguno con su entorno. Ninguno de los dos protagonistas cree en la literatura, ni siquiera en el valor de la propia obra que están produciendo.

Ese descubrimiento existencial de la nada crea en ambos protagonistas una falta de compromiso con los otros. Tal como anotamos en el capítulo 5, esta referencia a la nada es explícita en muchos puntos a lo largo de *La náusea*, sin embargo, en *Trópico de Cáncer* también llegan a presentarse explícitamente esos momentos de desencanto. Y así, como nos indica Kingsley Widmer acerca de

¹³⁰ *El escritor y su lenguaje*, p. 40.

¹³¹ *Henry Miller*, p. 32.

¹³² Jean Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?* Gallimard, París, 1948, p. 137.

¹³³ *Henry Miller*, p. 67.

Henry Miller: "His cosmic rebellion insists that all existing values must be overthrown so that 'out of nothingness rises the sign of infinity', [...] and out of a neo-Nietzschean destructive process, value arises *ex nihilo* and subsists entirely in responsiveness to the incongruous flux of reality".¹³⁴

En ese otro aspecto decadente-místico, que según Bobbio caracteriza al existencialista, *La náusea* describe a una sociedad bouvillense carente de interés para él, y que en cambio le permite abstraerse en sus reflexiones en torno a esa condición "nauseabunda" que a ratos parece transportarlo fuera de sí, de manera involuntaria e incontrolable. Por su parte, Miller presenta la decadencia desde su particular forma de conformar la literatura, siendo protagonista de la vida "subterránea" que él mismo se ha propiciado: "He was prepared to give an exuberantly uninhibited report of a literary man's underground life".¹³⁵

Sea como fuere, a través de esa exploración de lo decadente, ambos escritores muestran un sincero horror por lo banal, por lo cotidiano, por lo convencional. El mundo que los rodea es inaceptable, propenso a ser criticado, evitado, repudiado. Citando a un gran exponente de los postulados surrealistas, el propio Sartre nos dice: "Breton escribió una vez: 'transformar el mundo, dijo Marx; cambiar la vida, dijo Rimbaud'. Estas dos frases no son más que una sola para nosotros".¹³⁶ Con respecto a Henry Miller, el mundo que lo rodea sólo tiene significado en cuanto que estimula su búsqueda del placer físico, mediante el sexo, la comida y el vino, o para alimentar su narrativa rebelde e inconforme. Como nos explica Widmer: "the meaningless world can best be accepted in romantic and rebellious terms, as an artistic religious vision, and not as the ordinary substance of life".¹³⁷

En ese desapego de lo cotidiano, ambos escritores alcanzan esa singularidad y esa autenticidad sin contaminaciones sociales, que le son características al existencialismo. Vale la pena anotar, sin embargo, que, salvo la ingenua adulación por parte del autodidacto, Roquentin no tiene testigos en su

¹³⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁵ *Henry Miller*, p. 19.

¹³⁶ *Qu'est-ce que la littérature?*, p. 227.

¹³⁷ *Henry Miller*, p. 26.

novela que puedan caracterizarlo como un hombre singular. En cambio, como ya anotamos, Henry Miller contó con una fiel admiradora durante la estructuración de su obra maestra, aunque sus comentarios quedaron plasmados fuera de la misma:

“Henry tiene imaginación, una percepción animal de la vida, una capacidad extraordinaria de expresión, y el genio más auténtico que he conocido [...] al hablar de *La Edad de Oro* de Buñuel, de Salavin, de Waldo Frank, de Proust, de la película *El ángel azul*, de la gente, del animalismo, de París, de las prostitutas francesas, de las mujeres americanas, de América. Incluso va más avanzado que Joyce. Repudia la forma. Escribe tal como pensamos, en varios niveles a la vez, con una aparente inconexión, un caos aparente”.¹³⁸

Aunque es evidente la singularidad y el desdén por el mundo que caracteriza a los personajes principales de las dos novelas, es indiscutible que ambos autores escribieron para ser leídos; por lo tanto, ambos tenían a un lector en mente, es decir, ambos buscaban causar una impresión específica respecto a los tiempos que estaban viviendo en París y en Bouville respectivamente. En el caso de Miller, esas escenas impresionistas que nos presenta a lo largo de su novela, guardan cierta consistencia que al lector toca desentrañar: “His apocalyptic essays often mix burlesque humor and earnest indignation, which tend to cancel out; his caricatures show both detached perception and drastic short-circuiting by a blatant egotism in which the figures do not exist in their own right but only because they collide with Henry Miller”.¹³⁹ En cuanto a Sartre, él mismo nos dice que es pensando en sus lectores que va construyendo las obras que fueron conformando su enorme bagaje literario y filosófico: “De esta manera, el universo del escritor no se develará en todo su esplendor más que para el examen, la admiración y la indignación por parte del lector”.¹⁴⁰

A pesar de que hemos analizado el nexo filosófico entre las dos novelas, ninguna es en sí explícita en el planteamiento de postulados de esta índole. Si bien *Trópico de Cáncer* contiene los elementos existencialistas que hemos venido

¹³⁸ Henry Miller, *su mujer y yo*, p. 22.

¹³⁹ Henry Miller, p. 39.

¹⁴⁰ *El escritor y su lenguaje*, 52.

analizando, su autor decididamente fue adquiriendo los nutrientes de su propia filosofía personal desde diversas fuentes: “His reading had been wide, erratic, and significantly marked by a taste for the late romantics, idiosyncratic philosophy, and American and European naturalism and expressionism [...] while the book depicts scenes of defeat, desperation, and misery, the almost simultaneous writing about those experiences constitutes, for Miller, a joyous achievement”.¹⁴¹ Por su parte, siendo él mismo un filósofo destacado, Jean Paul Sartre nos indica que “la literatura es una cosa y la moral otra.”¹⁴² Es decir, la construcción de *La náusea* se llevó a cabo tomando en cuenta elementos estructurales que la convertirían en una pieza literaria, aun cuando estuviera fuertemente sustentada en postulados filosóficos que el propio autor planteara en otras de sus obras. Se hace entonces una distinción muy clara entre Filosofía y Literatura, aunque, según el propio Sartre: “La filosofía es el lenguaje más difícil, pues es aquel que más quiere comunicar. La filosofía debe destruirse todo el tiempo y renacer todo el tiempo”.¹⁴³

Esa filosofía, implícita en las dos novelas, nos habla de un par de individuos que repudian la tranquilidad burguesa: uno dejándose llevar por los vaivenes del inframundo parisino, y el otro dejándose contaminar por una náusea surgida de su propia existencia. Mediante ese alejamiento del confort del mundo, ambos van construyendo sus impresiones de lo que sucede a su alrededor utilizando el lenguaje escrito como el vehículo de esa expresividad. Mediante esa subjetividad van también conformando la propia estructura de sus respectivas obras. En el caso de Miller, nos dice Kingsley Widmer: “Its shape is that of a merging flow of descriptions, fantasy, and rumination which emphasizes at any cost, the subjectivity of the narrating author”.¹⁴⁴ Para Sartre, el lenguaje en sí mantiene una relación tan estrecha con la realidad, que se convierte en la realidad misma: “El lenguaje es una especie de inmensa realidad, a la que yo llamaría un conjunto práctico-inerte [...] no tengo las palabras en mí, están afuera”.¹⁴⁵

¹⁴¹ Henry Miller, p. 18.

¹⁴² *Qu'est-ce que la littérature?*, p. 79.

¹⁴³ *El escritor y su lenguaje*, p. 52.

¹⁴⁴ Henry Miller, p. 20.

¹⁴⁵ *El escritor y su lenguaje*, p. 31.

Llevando este análisis comparativo hacia un último aspecto, y retomando una de las partes fundamentales de cada novela, es decir, sus títulos, tratemos entonces de buscar “La náusea en el trópico” y “el trópico en La náusea”. En *Trópico de Cáncer* se muestra a un personaje central a quien no le es difícil encontrar elementos un tanto nauseabundos, tales como las recurrentes enfermedades venéreas de algunos de sus amigos, las cañerías oxidadas del liceo de Dijon, el bidé con el excremento del hindú. Pero también cierta náusea se hace presente en el estado de ánimo del propio protagonista, al dejarse atrapar en el aburrimiento o en la obsesión por el sexo.

Por su parte, en *La náusea*, el protagonista parece gravitar en un trópico que divide su propia percepción frente a la realidad que lo rodea. Agobiado por su propio tedio, cavila y escribe en torno a esa línea meridional que él mismo marca con respecto a sus semejantes. Entre sus opiniones personales y las buenas costumbres de la sociedad burguesa, se da una frontera ideológica y anímica definida en su diario, y eventualmente expresada mediante ciertas acciones. Existe un cáncer que va consumiendo a Roquentin, desde el inicio de la narración y que va creciendo hacia el final. Ese cáncer va devorando su capacidad para desarrollar la investigación histórica, su deseo por conservar a Anny, su propio bienestar físico, en fin, *La náusea* es un cáncer imaginario pero implacable.

Es así que en este trabajo hemos presentado las cercanías detectadas entre las novelas *Trópico de Cáncer* y *La náusea*. Este recorrido comparativo lo iniciamos con la exploración de los elementos narratológicos mediante los cuales fueron construidos los dos textos. A partir de este primer punto de contacto, presentamos la afinidad involuntaria de estos dos autores y sus obras. Sin embargo, es en los capítulos dedicados al revisar los aspectos existencialistas de ambas novelas donde pretendimos situar la esencia de este estudio. El objetivo central del presente trabajo fue entonces demostrar que las principales convergencias de estas dos obras se dan en torno al existencialismo.

BIBLIOGRAFIA

- BARRETT, William, *Irrational Man*, Doubleday Anchor Books, New York, 1962.
- BOBBIO, Norberto, *El existencialismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- DOSTOYEVSKI, Fiodor, *Los Hermanos Karamazov*, EDAF, Madrid, 1966.
- FIEDLER, Leslie A., *Waiting for the End*, Stein and Day Publishers, New York, 1964.
- IGLESIAS, Claudio, *Antología del decadentismo*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2002.
- KERMODE, Frank and John Hollander (General Editors), *The Oxford Anthology of English Literature, Volume II*, Oxford University Press, New York, 1973.
- KIERKEGAARD, Sören, *Mi punto de vista*, Aguilar, Buenos Aires, 1959.
- MILLER, Henry, *A devil in Paradise*, New Directions Books, New York, 1993.
- MILLER, Henry, *Sexus*, Grove Press, New York, 1965.
- MILLER, Henry, *Trópico de Capricornio*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988.
- MILLER, Henry, *Tropic of Cancer*, Grove Press, New York, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El Anticristo*, Letras Universales, Argentina, 2005.
- NIN, Anaïs, *Henry Miller, su mujer y yo*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2006.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2002.
- PIVANO, Fernanda, *Entrevista a Bukowski*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1983.
- SARTRE, Jean Paul, *El escritor y su lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1973.
- SARTRE, Jean Paul, *La náusea*, Losada, Buenos Aires, 2004.
- SARTRE, Jean Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, París, 2000.

SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, París, 1948.

STEINER, George, *Heidegger*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

WEBSTER'S New World College Dictionary, MacMillan, New York, 1994.

WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Barnes & Noble Books, New York, 1993.

WIDMER, Kingsley, *Henry Miller*, Twayne Publishers, New York, 1963.

ZWEIG, Stefan, *Fouché el genio tenebroso*, Editorial Época, México, 1986.