

el mundo. Aquí el escritor ya no regresa de la aventura para escribir el libro sino que evoca, a mucha distancia, aunque con esa emoción capaz de conmover al lector tanto como a él mismo: "todavía hoy, si estoy de buen talante, lo cual quiere decir moderadamente achispado, terriblemente sentimental, del todo ablandado y en paz con el resto del mundo, las lágrimas asoman a mis ojos y me convierto en el *pleurnicheur* con que mi amigo Alf siempre me apodaba".

Como dice Mailer: "porque pierde la literatura, porque perdemos todos", habrá que lamentarse de que esté llegando el final, de que se está acabando el antiguo Miller. No habrá más vagabundeo por las grandes ciudades, ni estará más el escritor que se alimenta con la fauna humana de los suburbios más oscuros, el que recoge de los barrios miserables no la conmiseración por la pobreza sino las respuestas iracundas que esa miseria provoca y dispara contra el mundo del consumo y la opulencia: "estoy convencido que mientras menos necesidades tiene un hombre más feliz puede llegar a ser". Para Miller la pobreza no es más una derrota que una oportunidad salvable con testículos, arrebatos, actitud, alegría que surge en él porque se encanta ante la contradicción que es el hombre. Quiere hombres y mujeres que "tengan algún valor humano", incluido el de la frialdad ante el asesinato; hombres que no estén apegados a "unos esquemas extremadamente burgueses". Para él la vida es una fiesta que tiene que gozarse más allá de las imposiciones perpetradas por el capital. La palabra infelicidad está ausente del léxico de Miller: para él la vida tiene que vivirse en medio de la marea de la violencia, el sexo como huida y encuentro consigo, el riesgo, el atraco, la mendicidad y una "riqueza espiritual" que se puede sustraer de la cultura y a partir de la cual puede surgir un mundo en el que el hombre terminará comportándose como ángel.

La obra completa de Miller es una persecución de su propia individualidad. En *El libro de mis amigos* estamos ante el individuo pleno. La miscelánea que son los amigos carecería de interés de no ser por el milagroso ojo con el que Miller analiza y rememora a sus viejos camaradas. El viejo escritor puede morir a gusto. Si perseguía la individualidad la ha logrado a través de sus amigos y de sus actos: por algo durmió no en un hotel parisiense sino en las márgenes del Sena, por algo mendigó en los pobladitos de Grecia.



Los amigos de Miller son miembros de su cuerpo moral, esparcidos en su memoria, arraigados en su ser, escondidos en el tiempo, vivos en las palabras, en su piel. Y si anuncia que se siente más pleno al evocarlos es porque en la vejez está destazado, con trozos de su cuerpo regados en una historia siempre ausente pero presente en la escritura. Los evoca no para resucitarlos, sino para reintegrarlos a su yo y para reconocerse como en un espejo. En Alec, por ejemplo, personaje del capítulo siete está el Miller que al ver a una mujer lo primero que pregunta es: "¿se puede follar con ella?" (el *follar* se lo debemos al traductor). En la figura adolescente de Johnny Paul está la filosofía, el *punto de vista ético y dialéctico* ante los hechos y los hombres. En su propio Henry está la complicidad en el mundo subversivo del erotismo oculto. En Wessie "la cachorra" (de nuevo el traductor), están las primeras, deliciosas lascivias sexuales —le hablaba de Dios mientras le sobaba el coño y la figura ya esbozada de dos mujeres importantísimas: Cora y June. En Joey y Tony se encuentra el Miller ansioso de congraciarse con la naturaleza, el agua, la luz, el viento, la serpiente, el animal. En los amigos de Miller están las entrañas de Miller. Ellos son sus intestinos y su corazón, su alma y su espíritu, lo peor y lo mejor de él; Alec, el perpetuamente gonorréico —"me lo mostraba como un chorizo purulento"— lo describe así: Hay en ti un no sé qué de perverso. No sólo está contra la sociedad, sino en contra de la naturaleza humana. No sólo es un ateo, sino que la sola idea de la existencia de Dios te parece absurda. No cometes delitos pero eres un delincuente visceral.

Hablas del amor fraterno pero tu vecino te importa un rábano. En cuanto a la palabra amistad ni siquiera conoces su significado. Para ti un amigo es alguien que te saca de apuros y si no te conviene al carajo con él. Eres un egoísta hasta la médula, un egocéntrico integral".

Quien lee a Miller abdica. La capacidad que el autor de *Plexus* tiene para reflexionar sin menoscabo de su maestría prosística, es el truco con que nos hechiza, aún a pesar de la traducción que es *verdaderamente* española, llena de modismos, puritanos y en ocasiones con una divertidamente —de tan inauda— mala construcción de frases. Los jóvenes de Grijalbo deberían preocuparse por leer *cuidadosamente* los trabajos que les traducen, sobre todo cuando se trata de ibéricos arraigados en el rígido lenguaje de la Madre Academia.

José Buil

Henry Miller: *El libro de mis amigos* Ed. Grijalbo, México, 1978.

## novecento ( 1900 )

La Italia del siglo XX es una nación hollada. Fascismo manifiesto o latente, progreso industrial y persistencia de fincas semifeudales, autoritarismo y muerte, triunfos efímeros en la búsqueda de la construcción socialista y entronizamiento de las lacras de la decadencia del capitalismo, Italia recuerda todavía los tajos de la daga mussoliniana a través de *1900 (novecento)* de Bernardo Bertolucci.

El proyecto de un largo cantar épico sobre las contingencias del proletariado rural lo había dado Ladislao Reymont, con su extraordinaria novela-río *Los campesinos* (1903-1907). En *1900 (Novecento)*, Bernardo Bertolucci junto con sus coguionistas Giuseppe Bertolucci y Franco Arcalli tomaron como esquema estructural la obra monumental del escritor polaco; e incluso, la división de la película y de la novela guarda la nomenclatura de las cuatro estaciones del año.

De esa manera Bertolucci quiere asumir el compromiso de la saga violenta y de la epopeya emocional de un campesinado que se rebela ante el cacicazgo. La película, aún no exhibida en México, ha recibido toda clase de críticas, pero ante la imposibilidad momentánea de verla se da un anticipo al

presentar una versión novelada de 1900 debida a N. Thomas di Giovanni (que desde luego es un seudónimo del equipo que trabajó el guión).

La novela es un trabajo interesante, con ciertos aires que evocarán las atmósferas de Elio Vittorini y con algunos momentos pastorales de clara tendencia pavesiana, con sus adolescentes llenos de celo inocente. Maniquea y ágil la adaptación deja ver los endeble andamiajes ideológicos sobre los que se sustenta 1900.

Lucha de opuestos supuestamente dialéctica, 1900 es una obra carente de rigor, es un juego, hermoso por momentos, de obviedades y catarsis. Larga epopeya que descubre el carácter conciliador de los revolucionarios y la voluntad de arrepentimiento de los burgueses. Estallido sincero cuyo principal defecto es la inconsistencia ideológica, pues de ninguna manera se podría entender a 1900 como un cántico de filiación marxista, como lo ha pretendido su autor.

Naturalismo en el que aparecen las condiciones infrahumanas en que conviven proletarios y burgueses, quienes comparten el mismo suelo, pero no el mismo techo, ni el mismo alimento, ni el mismo licor. Escatología verbal y física de los personajes, autodestrucciones y ascenso de una conciencia de clase que pondrá sus miras en combatir el fascismo de los patronos y de las autoridades. Maniqueísmo y estereotipo del héroe positivo, Olmo Dalcó encarnará las virtudes del valiente mancebo rural, mientras que Alfredo Berlinghiere, el hijo del patrón, será el receptáculo idóneo para la cobardía y la ausencia de salidas propias de su formación social.

Resulta fácil forjar una idea de la lucha de clases a partir de una concepción maniquea, pues de esa forma la complejidad se esfuma y todo se convierte en un remedo de marxismo, donde las cosas son simples y fáciles de advertir. Bertolucci se equivoca. No se es revolucionario por el hecho de anteponer el adjetivo *coarde* a la burguesía, ni por comparar la elegancia del comedor del amo a la miserable mesa del lacayo, sino por encontrar las relaciones de producción que provocan una situación semejante, por desentrañar el carácter opaco (ideológico) del trabajo explotado.

Las biografías de Alfredo y de Olmo son existencialistas con decorados propios del naturalismo. Por esa razón, las ambivalencias y las convergencias de los personajes quedan mediadas por una actitud común:

el existencialismo, que es asumido desde dos ángulos distintos, como distintas son las clases de las que han emergido. Uno es el conformista, que nunca podrá ser héroe, menos aún revolucionario, ni santo. El otro, Olmo, es el iconoclasta prototípico, que desde pequeño se comporta como provocador y que encabeza revueltas y pone en su lugar a los fascistas de camisa negra e ideas turbias. Esquematismo reductor y ocultador de los verdaderos motores de la historia.

La primera parte de 1900 son los años de infancia y de adolescencia, cuando aún *La belle époque* exhala sus perfumes y atrae a uno de los Berlinghieri, que después se descubrirá como homosexual y derrochador, el trotamundos pleno de dandismo y amaneramiento. El tío viajero que propone el mito de las ciudades llenas de burdeles, donde la diversión es un privilegio de clase al igual que la inversión sexual. Mirada intensa y rechazo moral. La burguesía de 1900 tiene un sello, un estigma, que se desmorona por su condena ética, pero que no alcanza a llegar hasta las raíces del problema. No está por demás señalarlo, que los héroes positivos de 1900 huelen a realismo socialista, con los prejuicios y bondades que parecen implícitos y congénitos al proletariado. Error craso: las miradas morales tienden por lo general a ocultar el trasfondo auténtico de los problemas sociales.

De 1900 se desprende que la decadencia de la burguesía se debió a los vicios y defectos morales que animaban sus existencias. De este modo, la intrincada y complejísima red que presupone el surgimiento del fascismo quedan fuera del discurso de Bertolucci en la adaptación de Di Giovanni.

El ambiente campesino con su folclore y sus deficiencias de lógica (desde el punto de vista gramsciano) nunca adquieren una concreción propias, con figuras que eslabonan un bello, pero imperfecto, poema; *poema épico* donde se destaca en forma principal un erotismo que no omite *cunnilingus*, ni *felaciones*, *menage a trois* y un acto pederasta, lubricidad donde la novela se desliza con magnífico ritmo y escritura atinada, donde la imagen aflora recuerdos y la sensualidad huele a establos o a perfume barato, donde se besa el vello púbico o se desvirga a una adolescente frívola; paraíso-infierno apto para la cópula lenta o salvaje, paraíso-infierno donde las mujeres degustan falos y los hombres lamen o simplemente rozan sexos que estallarán de placer a los primeros movimientos.

1900 es una novela irregular, con diálogos simplistas y obvios, con espléndidos párrafos eróticos y con una intención social que nunca llega a desarrollarse del todo por sus confusiones ideológicas.

NOTA: El guión original se encuentra publicado en dos tomos por la editorial Einaudi de Roma.

Andrés de Luna

N. Thomas di Giovanni: 1900 (*Novecento*) Ed Grijalvo, Barcelona 1977. Traducción de Amparo Burgos, 405 pp.

## Reloj de Atenas: crónica de un aprendizaje

Cronista por excelencia de las cosas pequeñas y cotidianas (*La feria de los días*), Jaime García Terrés se ha empeñado a lo largo de su obra en una lucha por la claridad. Bastaría leer sus apuntes sobre la crítica en México, o recordar los nombres de algunos de sus ensayos (*Sobre la responsabilidad del escritor*, *Los infiernos del pensamiento* —¿y qué título más revelador qué este?) para confirmarlo. Tanto en su prosa como en su poesía, ese deseo de iluminar se convierte a la vez en motor y en objetivo. Esclarecer y corregir: su obra ha adquirido con el tiempo el carácter de un testimonio que busca situar cada cosa en su lugar. Es cierto, toda obra literaria testimonia y refleja una historia, pero pocas lo hacen tan consciente y voluntariamente como la de García Terrés. Así, no es extraño que de los libros publicados hasta ahora, buena parte de ellos sean, en el sentido lato, *Diarios*, registro de reflexiones y sucesos, preocupaciones y deseos, voces anónimas y comentarios. La práctica intelectual y literaria es un intento de encontrarse con otros y con uno mismo.

Desde un principio, García Terrés se asume como personaje central de su obra: "Aquí, donde el papel se puebla / de temerosas letras invasoras." Lo que le permite actuar, al mismo tiempo, como creador y observador sin ocultar al lector sus experiencias.

De esta manera, *Reloj de Atenas* (\*) no