

HENRY JAMES

novelista y crítico



QUE Henry James sea el más leído de los novelistas norteamericanos no es seguro; si es, sin duda, el más comentado y acaso el mejor estudiado, y no sólo en Estados Unidos. En años recientes parece como si España tratara de ponerse al día: traducciones de James se suceden con cierta regularidad, primero de sus novelas, y ahora, por fin, de sus estudios críticos. Hace un cuarto de siglo apuntó en Bue-

lismo. Y el pudoroso James no se niega a la insinuación de lesbianismo que se deduce de las actividades de Olive.

Los papeles de Aspern (1888) introducen una de las preocupaciones más constantes de James: la captura del pasado, representado por la mujer que muchos años antes fue amante del poeta Aspern (Shelley). Pensaba James que había algo morboso, incluso obscuro, en la curiosidad por la vida del

Ricardo Gullón

nos Aires un brote de interés, y allí se publicaron versiones más o menos felices de *El sitio de Londres*, *Los papeles de Aspern*, *Otra vuelta de tuerca*, *Retrato de una dama* y, por lo menos, de un volumen de cuentos. Aquí han salido no hace mucho versiones de esas y otras obras: *Los europeos*, *Las bostonianas*, *Los papeles de Aspern*, *Lo que Maisie sabía*, *La vuelta de tuerca* y tal vez alguna más. Feliz complemento de este esfuerzo es la publicación del volumen titulado *El futuro de la novela* (Ediciones Taurus, 1975), en que Roberto Yahnl ha reunido, en excelente traducción, algunos de los ensayos que James dedicó a analizar novelas propias y ajenas.

La imagen de un Henry James alejado de la realidad, indiferente a la situación social, aislado en un mundo de elaboradas fantasías personales y practicante de la doctrina del arte por el arte, dista de corresponder con lo que la obra declara. Su «culpa», si de culpa se trata, consistió (y ya lo dijo Bernard Shaw en 1895) en subordinar la pasión al intelecto, modo de atenuarla que choca con las ideas recibidas, y no sólo con las clasificables como románticas, sino con las subyacentes en las tendencias llamadas realistas.

Basta saber cuál es el tema de *Las bostonianas* (1886) para observar que se trata de una novela «social». Organizada en torno a un personaje femenino y feminista, Verena Tarrant, que en el Boston finisecular lucha por los derechos de la mujer, la novela presenta este combate, complicado por una intriga secundaria en que participan Olive, amiga e impulsora de los entusiasmos de la protagonista, y Basil, enamorado de ella y empujado en «redimir» de su idea

escritor. Hurgar en la vida privada era un acto no sólo abusivo, sino radicalmente equivocado: sólo la obra importa. La falta de escrúpulos del protagonista de esta narración corrobora las aprensiones de James respecto a investigadores y biógrafos, algo atenuadas por la voluntad de reconstruir el pasado.

Como ni el tiempo ni el espacio permiten extensas dilucidaciones, diré un tanto abruptamente que de las obras de James recién publicadas en español las más interesantes son *Lo que Maisie sabía* y *La vuelta de tuerca* (1898). Según un elemental cálculo de probabilidades, ésta debe ser la mejor conocida entre nosotros, pues, además de contar con la edición argentina, el lector pudo ver la versión cinematográfica de la novela, y, como tantas veces sucede, el film, incitarle a la lectura del texto, mucho más rico y ambiguo que aquél. Pues se trata de una historia de fantasmas que la crítica ha leído de maneras diferentes y aun opuestas: para entender los acontecimientos, quienes prefieren una explicación racional, mientras otras aceptan su carácter sobrenatural. O los espectros son figuraciones del personaje o realidades operantes en el universo del discurso. Los acontecimientos son transmitidos a través de un centro de conciencia único, el de la institutriz narradora, que ve lo que otros personajes no ven o afectan no ven: los espectros de los sirvientes, que en un ayer no muy distante corrompieron a los niños que tienen ahora a su cuidado. Una explicación de estricta observancia freudiana fue sugerida por Edmund Wilson: la sexualidad reprimida de la protagonista es el origen de una fantasía que la hace ver lo que no existe; las apariciones son aluci-

naciones cargadas de un contenido erótico revelado en la simbología de la presentación (por ejemplo, el criado sustituto del señor hacia quien se siente atraída se aparece a la narradora en lo alto de una torre, obvio símbolo fálico).

Pero la ambigüedad del comportamiento no excluye la realidad del caso, explícitamente declarada por James en el prólogo a la novela y en unas líneas de su *Notebooks*. La relación entre los niños y los fantasmas es de posesión. Estos representan el mal; en la institutriz encarna la voluntad de rescatar a los niños de las fuerzas demoníacas, y una lectura posible de la narración tiende a ver el drama como un combate por el alma de aquéllos, lucha por su rescate, que concluye en catástrofe cuando la institutriz se deja vencer por su voluntad de dominio y por una cierta insensibilidad moral, que la impide descifrar correctamente las señales emitidas por los niños y la lleva a desplegar una violencia que al final alcanza intensidad patológica.

El tema de *Lo que Maisie sabía* es también la corrupción (intenta, no lograda) de una criatura. La pequeña Maisie, hija de padres divorciados, desgarrada entre padres y padrastros, víctima e instrumento del egoísmo y el odio de los adultos, es ejemplo de inocencia, pero de inocencia cargada de sensibilidad. Los padres, innobles, que al principio se la disputan, no tardan en lanzársela sin escrúpulo, como pelota de tenis, según dice el autor en el prólogo. La conciencia infantil registra de modo oscuro las intrigas tejidas a su alrededor, no siempre entendiéndolo que ve, aun entendiéndolo mucho más de lo que podría esperarse de su edad. El novelista se limita a presentar la situación según esa conciencia la percibe, erigiéndola en centro «irónico» de la novela, que de alguna manera se ilumina con la curiosa luz que la niña proyecta sobre cuanto la rodea, un mundo desapacible e inhumano que, con todo, no llega a contaminarla, invulnerable a la corrupción, la conciencia de Maisie va abriéndose y desarrollándose, y el modo como ocurre ese desarrollo es lo más interesante de la novela. Aprende, entre otras cosas, que la vida es «como un largo corredor con hileras de puertas cerradas», y que es preferible no llamar a ellas; de ahí su reserva, su tacto.

Novelas de extrema sutileza, concebidas y realizadas a partir de una idea, de una anécdota, de un signo que en manos de James prolifera y se ramifica, revelando lo intrincado y complejo de su sustancia. Creyente en la importancia del asunto, y no sólo por lo que estéticamente podía dar de sí, pero por lo que moralmente significa, se resistió a dejar fuera de sus novelas la vida humana, representada en los hábitos del individuo y en las costumbres de la sociedad. Sobre esto, como sobre los problemas de la creación novelesca en general, discurrió con abundancia y lucidez; no superadas, ni tal vez igualadas, por ninguno de sus pares. Sus escritos críticos iluminan sus novelas, y éstas corroboran por



Nada preocupaba tanto a Henry James como lograr en la novela una visión centralizada y unificante, situándola en un personaje y no desplazándola gratuitamente a otro, o al narrador. (James, en 1900.)

la prueba objetiva la validez de la teoría.

Acabo de escribir la palabra inevitable si ha de precisarse lo que Henry James intentó en su crítica: no solamente comentar o dilucidar el sentido de una obra concreta, sino exponer la teoría que explicara el funcionamiento del mecanismo novelador. Por eso, por ser uno de los iniciadores de los estudios teóricos sobre la novela, tan en auge hoy, me parece tan oportuna la publicación del tomo de estudios crítico-teóricos de James a que más arriba me refiero. La selección de Roberto Yahni es tan representativa como pudiera desearse, e incluye algunos textos capitales de los dedicados por James al arte de la novela.

Creo acertada la decisión de espigar en su abundante producción crítica, en vez de traducir alguno de los volúmenes en que ha sido recopilada; así fue posible escoger lo mejor, o buena parte de lo mejor de varias obras, dejando a un lado lo que no tendría sino interés secundario para el lector a quien se dirige. En *El futuro de la novela*, además del artículo que da título al conjunto, se incluye el notable ensayo sobre «El arte de la ficción», estudios a propósito de novelistas como Turguenev, Balzac, Tolstói, Zola y Flaubert, y los fragmentos pertinentes redactados por James para la edición Scribner's, de Nueva York. Un conjunto de materiales de primer orden, cuya difusión puede contribuir entre nosotros a la reorientación y reconsideración de los problemas teóricos de la novela.

Nada preocupaba tanto a James como lograr en ésta una visión centralizada y unificante, situándola en un personaje y no desplazándola gratuitamente a otro o al narrador. El centro de conciencia se convertía en un «exquisito» regis-

tro, donde se acumulaban emociones y sentimientos de procedencia muy diversa, integrados en una unidad de impresión que el novelista exploraba en profundidad. Si algo le parecía mal en Balzac, era el hecho de que la acumulación — y la dispersión — impedía que el cuadro cristallizara en escena; sus ficciones eran más bien pinturas que drama. Y de Dostoievsky y de Tolstói dijo (en carta a Walpole) que eran «pudings» fluidos, aunque no sin gusto», por su falta de composición y su desafío a las reglas de la economía formal.

Y en lo dicho queda implicado que el método jamesiano tendía a la concentración, al efecto de intensidad dramática conseguida por la subordinación de lo disperso a lo integrado en la conciencia iluminadora. Lo cual equivale a decir que la novela ha de escribirse desde una perspectiva y reflejar un punto de vista tan coherente como el personaje pueda serlo; sus naturales mutaciones añadirán interés a la delicia con que el lector asiste al descubrimiento gradual de una inteligencia que reacciona sensiblemente frente al incidente que la altera y quizá la enriquece, como sucede a Strether en *Los embajadores*.

Suceso apasionante: ver una inteligencia en movimiento; observar cómo se reflejan y operan en ella hechos y gentes que van sutilmente cambiándola. El lector presencia el cambio, pues el autor resistió la tentación de interferirse, siquiera fuese para completar la información que aquél recibe del personaje. James sabía que lo esencial, lo genuinamente dramático, podía ser captado sin su asistencia directa. (Y si su ayuda no es necesaria, es impertinente.)

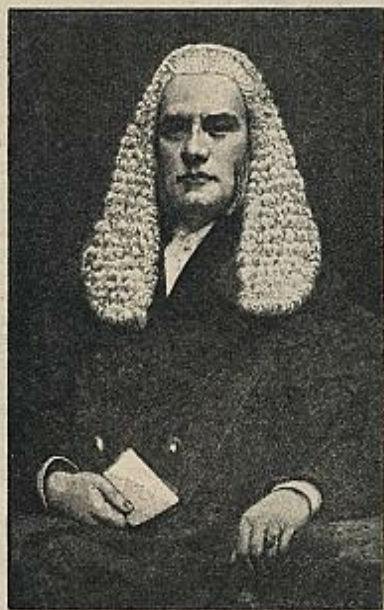
La eliminación del autor y la presentación de los hechos, o en forma dramatizada o por insinuación y

sugerencia, exponiendo sensaciones y no hechos, es seguramente lo que mejor caracteriza la modernidad de James. A la peripecia folletinesca del gusto de un Balzac o de un Dostoievsky le sustituye un desplazamiento hacia la vida mental, hacia percepciones e intuiciones que debidamente exploradas constituyen un espectáculo fascinante. Novelas de acción interior, en que las tensiones se resuelven encadenándose unas a otras, que, a su vez, lligan a otras, y otras, y otras. La dificultad de lectura ofrecida por sus obras últimas es en parte consecuencia de los elaborados ritmos impuestos a la prosa por la necesidad de exponer con detalle un pensamiento en trance de formación y reconocimiento y por la tendencia a la abstracción que esta tentativa supone. El reconocimiento no suele producirse de modo fulgurante, sino por calas sucesivas en los estratos de la conciencia (aunque epifanías pueden ocurrir en cualquier momento del proceso).

El lector —decía James— no quiere personajes demasiado interpretativos, capaces de moverse con sospechosa soltura a través de «los embrollos del destino», y no era ciertamente así como él los postulaba. Personajes «bobos» son necesarios, y no carecen de valor humano, siquiera subordinado al de quienes presentan un interés dominante por ser conciencias susceptibles de intensificación y expansión. Si en el eje de la novela no hay un cerebro que refleja y matiza, sintiendo más que otros sienten y registrando dramáticamente las situaciones, el resultado será empobrecedor y los accesorios desplazarán del primer plano lo más importante: el cómo y por qué tuvo lugar la ocurrencia novelada. El marco, como James pensaba, puede ser opulento, pero su centro está vacío. Admita una excepción a la exigencia de reacciones plenamente conscientes por parte del personaje: la de que éste tuviera tanta vida que sus impulsos llenaran el vacío de la imaginación.

Nunca le abandonó el instinto de las fusiones e interrelaciones, ni el de enmarcar sus materiales en forma que lo principal destacara, y a la vez reconocía el riesgo de que marco (o círculo) gravitara con exceso sobre la imagen. Así lo confesaba en carta a su sobrino, muy al final de la vida. Las interrelaciones que sutilmente trazaba contribuían a la «densidad de verdad comunicada», que legitima la visión de que en la obra se da cuenta, y no sólo cuando trata de lo sobrenatural, aunque en este caso sea de imperiosa necesidad, sino en toda ficción. El relato no debe su consistencia, ni aun en los cuentos espectrales, a lo extraño del caso, sino a los elementos humanos en él latentes y patentados en el discurso. ¿Problema, pues, de expresión? Sin duda, pero recuérdese que para James expresar era hacer: en el prólogo a *The Golden Bowl* habló de «la religión del hacer», y en su caso no se trataba de un vago decir. Su actitud respecto a la creación artística no distaba mucho de la adoptada por

antes



y después



de leer

HERMANO LOBO

**LA REVISTA DE HUMOR
SIN ADULTERACIONES**

HENRY JAMES

Juan Ramón Jiménez; actitud resumible en pocas palabras: el escritor tiene una responsabilidad hacia el objeto (poema, novela) que le obliga a crearlo con plenitud de coherencia, organizándolo en forma tal que en ella se revelen todas las posibilidades insinuadas en la pura idea o intuición de que germinó.

Cuando en los comienzos de su carrera James reprochaba a George Eliot la tendencia a sacrificar los elementos serios del relato en beneficio de los triviales, establecía indirectamente uno de los principios que más influyeron en su teoría y en su práctica de la novela: la concentración en un incidente que ha de ser expuesto sin escatimar detalles, pero sin perderse en ellos; los no encaminados a lograr el «chiaroscuro dramático» le parecían prescindibles. En «El arte de la ficción» escribió: «La única razón de ser de una novela es que ciertamente intente representar la vida»; esta idea y su complementaria —considerar la novela como historia, y no sólo por su documentación, sino por su tono— eran muy suyas, hasta el punto de creer que cualquier insinuación del narrador a propósito del carácter ficticio de lo contado o de la novela misma es una traición.

Si la novela, pues, es una impresión de la vida, su valor artístico estará en relación directa con la intensidad de esa impresión; de no ser vital e intensa, no será interesante, condición única que, al parecer, James puede exigirse a la novela. Claro es que pensarla como copia equivale a malentenderla; la realidad de una situación o de un personaje se halla impregnada por la visión y por la forma. Y siendo la novela cosa viva, un organismo, ha de ser vista en su conjunto, atendiendo a las conexiones entre figuras y circunstancias en que consiste su vitalidad. «No puedo concebir —decía— un pasaje descriptivo que no sea narrativo en su intención, un pasaje de diálogo que no tenga intenciones descriptivas, un toque de verdad cualquiera que no participe de la naturaleza del incidente, ni un incidente cuyo interés provenga de otra causa, sino de la causa única y general del éxito de una obra de arte: del hecho de ser esclarecedora». Se habla de una convergencia hacia la unidad significante, hacia la iluminación final que la novela facilita. Y el montaje ha de ser perfecto: el equilibrio de los elementos que entran en juego no se busca para negar su complejidad, sino para destacar sus interrelaciones.

James rechazaba las usuales clasificaciones de la novela, y alguna vez comentó irónicamente la distinción entre novela de personajes y novela de situaciones, pues siendo el personaje la determinación del incidente y éste la ilustración de aquél, no entendía cómo pudiera concebirse el uno sin el otro. Tales clasificaciones le parecían cosas de crítico, sin pertinencia alguna respecto a los empeños del artista.

Contra quienes desearían establecer fronteras y estipular condi-

ciones escribió un pasaje digno de ser citado extensamente: «La casa de la ficción, en suma, no tiene una, sino un millón de ventanas...; más bien, un número incontable de posibles ventanas, cada una de las cuales ha sido abierta, o puede aún abrirse, en su extenso frente, por exigencia de la visión individual y por presión de la voluntad individual. Esas aberturas, de forma y tamaño desiguales, dan todas sobre el escenario humano, de modo tal que habríamos podido esperar de ellas una mayor semejanza de noticias de las que hallamos (...). Tienen una característica propia: detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, o al menos de prismáticos, que constituye, una y otra vez, para la observación un instrumento único, que asegura a quien lo emplea una impresión distinta de todas las demás».

Dos puntos quedan así muy precisamente expuestos: la riqueza del mundo novelesco, que registra siempre la vida, pero desde «ventanas» y con «prismáticos» diferentes, y la justificación de las diversidades por el cambio de perspectiva. Cuando el novelista pasa de una a otra (y James lo hace más bien sucesiva que alternativamente) no sólo vemos algo nuevo, sino que lo vemos desde otra ventana. Y, como él aclaró, el campo visualizado es «la elección del asunto»; la ventana, «la forma literaria», y ambas, «juntas o separadas, nada son sin la presencia del observador; dicho con otras palabras, sin la conciencia del artista».

¿Cómo era y en qué se ocupaba la del novelista Henry James? Excusándome por lo abrupto y generalizado de una respuesta demasiado breve, contestaré resumiendo algo de lo ya dicho: nada le interesaba tanto como los conflictos entre inocencia y experiencia y el choque de lo moral y lo puramente estético. La corrupción fue su gran tema, y su creencia en la posibilidad de vencer dio lugar a las dos grandes novelas con que cerró su carrera: *Las alas de la paloma* y *La copa dorada*. Obras que convendría poner cuanto antes al alcance del público español. ■ R. G.



Henry James a los setenta años.