III.- Escritores entre dos siglos. Henry James.

La figura de Henry James (1843-1916), nacido en Nueva York, nacionalizado británico al fin de sus días como corolario de una ferviente admiración europea, hermano del psicólogo William James a quien se deben fundamentales estudios sobre la “*corriente del pensamiento*” y el fluir de la conciencia - apareciendo como temas recurrentes en una perspectiva ficcional narrativa de la literatura de Henry James -, educado en Inglaterra y Francia, dedicado a las letras, residente, desde 1869, en Londres, realizador de una copiosa obra narrativa dividida en novelas, *nouvelles* y cuentos que acompañó con una marcada disposición hacia el ensayo y la crítica, se ha ido convirtiendo en eje de una literatura que, iniciada hacia los años setenta con novelas como **Los europeos** y **Daisy Miller** culmina hacia comienzos del nuevo siglo con **The golden bowl**. Ese tránsito entre dos siglos se ha visto marcado por la definición de una escritura singular que, caracterizando a James, proyectará su ascendencia sobre los autores de la modernidad y la vanguardia del siglo XX: puede advertirse en la poesía de Eliot, en la prosa narrativa de Virginia Woolf, aún en la narración experimental de James Joyce y, más allá de la lengua inglesa, se percibe en Marcel Proust, por ejemplo. También la visión crítica y ensayística de James, sus preocupaciones en torno a la narrativa, lo conducen al aporte de técnicas de escritura - como el *punto de vista* -, una percepción introspectiva que la eminente sutileza estilística de James convierte en rasgo particular de su obra, sin perjuicio que esa línea despierte nuevas y valiosas adhesiones. En suma, nos hallamos frente a un modelo de escritor cuya obra se realiza en el devenir del siglo XIX pero cuya ascendente influencia se proyecta y expande hacia el siglo XX.

Considerado “autor difícil” por T.S. Eliot, ajeno a la popularidad – como observa Borges -, no fue un escritor de “caracteres” sino, como los críticos no supieron discernir, “el “carácter” es sólo una de las maneras en que es posible aprehender la realidad” (Eliot) pues James estaba dotado de una peculiar “sensibilidad para la clase de detalles que eran su especialidad” (anota Eliot). En cierta forma, ante los narradores lineales y expositivos, James propone una lectura de elisiones, donde el lenguaje elíptico, en apariencia críptico, enmascara la profundidad de pensamientos y sentimientos que sólo podemos intuir llevados por la pluma magistral del autor. Probablemente fuera, en ese sentido, que James se consideraba a sí mismo poeta. James supo extraer, como ninguno, el centro interior, nuclear, de las relaciones humanas, despojándolas de la mera, engañosa, apariencia, conduciéndonos a la percepción gradual de la oculta trama que subyace los actos y acontecimientos, deteniéndonos en el detalle de apariencia intrascendente y, sin embargo, tan revelador. Suele ocurrir que, a una primera lectura, el lector tiene la sensación de acción ausente, de tiempo congelado, personajes anodinos y lectura árida. En nuevas lecturas va reconociendo otros estratos: palabras que cobran nueva significación, gestos minúsculos que muestran entramados profundos, estatismo que cubre ocultas corrientes. Penetrando la textura de la obra de James el lector puede *ver* entonces lo que en apariencia no estaba ahí, puede apreciar la habilidad de sus recursos y reconocer en ellos la iterativa preocupación técnica y formal.

Leon Edel, minucioso crítico de la obra de James, señala tres períodos en su desenvolvimiento: el primero corresponde al aprendizaje y descubrimiento del tema *cosmopolita* y comprendería obras como **Roderick Hudson** (1876), las obras citadas precedentemente, hasta **Retrato de una dama** (1881), novela en la que planteó, notablemente, cómo para una mente racionalista y temerosa, actuar, decidir, conforme a razón, no resulta garantía de una vida tranquila y, por el contrario, el destino dispone el error de elección para una revelación tardía cuando los hechos están consumados y hasta la intriga ha hecho su aparición. Esta novela, una de las más distinguidas de este autor, le valió cierto amplio reconocimiento al regresar a América.

Señala Edel que James era un observador minucioso de conductas, un analista de comportamientos, a los cuales supo incorporar una mirada psicológica para adentrarse en las almas de sus criaturas de ficción. Sus “estudios” de muchachas americanas que se encuentran con Europa dio lugar a múltiples personajes femeninos que adquieren relevancia en sus obras. Así por ejemplo, Daisy Miller se sacrifica en su inocencia al escándalo para el que no está preparada. La novela breve **Washington Square** - llevada al teatro y el cine con considerable éxito bajo el título **La heredera** - nos presenta a una joven vulgar que vive con su acaudalado padre quien se opone a los requerimientos amorosos de un cazador de fortunas.

En un segundo período James aborda el tema “internacional” de las relaciones - muchas veces con inclusión de artistas - entre América y Europa. En **Roderick Hudson** es el artista americano que marcha al extranjero procurando las tradiciones artísticas que su tierra no puede brindarle. En **El americano** es un hombre de negocios que pretende a una aristócrata francesa. En **Los europeos** devuelve a Boston a dos americanos que habían vivido tanto tiempo en Europa que casi no reconocían su propio país. Otra característica de este período lo constituye el apartamiento de la novela para escribir teatro, hecho éste que si bien no le representó mayor reconocimiento como dramaturgo, le planteó reflexiones críticas en torno a la relación entre ambos géneros, meditaciones que tomarían cuerpo en su narrativa posterior. Se propuso encarar nuevos asuntos: los reformistas de Nueva Inglaterra en **Los bostonianos** (1886), el anarquismo europeo en **La princesa Casamassima** (1886). Ensayó el *Naturalismo* en novelas como **La musa trágica** (1890), pero continuó escribiendo magistrales novelas breves, cuentos y novelas, como **Los papeles de Aspern** (1888) donde en una Venecia moribunda, una anciana intenta obtener las cartas de amor que más de medio siglo antes le fueron escritas por un gran poeta. En la obra, James sugiere que la vida de un artista debe estar a salvo de intromisiones y nadie debe leerle sino en sus obras.

Si James no logró el éxito esperado en la representación dramática de alguna de sus obras, justo es reconocer que la versión teatral - como en el siglo XX, las versiones cinematográficas - de sus novelas alcanzaron momentos de éxito y reconocimiento. Así por ejemplo, ocurrió con **La heredera** o **Los papeles de Aspern**. Pero el autor no fue insensible a cierto sentimiento de fracaso provocado por la indiferencia del público de la época. Escribió una serie de cuentos, en gran parte autobiográficos, “que se referían de modo indirecto a escritores que, aun sabiendo que en su pluma tienen talento y grandeza, no pueden ponerse al nivel de las sencillas y poco perspicaces exigencias de los lectores y los críticos” (Edel). Se consideraba autor “perdido”, rechazado por un mundo indiferente e inculto.

Es el caso de uno de sus relatos mayores: **La figura en el tapiz** (1896). Narración *psicológica* o *introspectiva* que nos devuelve al plano del artista y sus críticos. Hay un novelista (Vereker), un crítico (Corvick), una figura femenina (Gwendoline), a través de los cuales James traza el entramado que, ante un análisis minucioso, revela algunas de sus constantes temáticas. La ambigüedad, que ha sido señalada como presencia permanente a lo largo y a lo ancho de su obra, se abre en un abanico de posibilidades no excluyentes: de las interpretaciones verbales que pueden llegar a una diversidad de significaciones, la sugerencia velada mediante la sutileza expresiva. Por momentos el lector se pregunta si hubo una idea rectora de Vereker que Corvick conoció y transmitió a Gwendoline o si fue un invento de Vereker para crear la *búsqueda ansiosa* del narrador. Búsqueda que ocupa toda su vida desde ese momento. Nunca llega a conocer la idea rectora pero su vida queda signada, dirigida por esa idea que rige la obra de otro hombre (el artista creador).

La sugerencia está implícita:

Si el ARTISTA (Vereker) es el CREADOR (Dios)
y el CRÍTICO (Corvick- es el DESCIFRADOR (Hombre)
Narrador)

su BÚSQUEDA es la búsqueda de la CIFRA (la idea rectora de Vereker)
que ilumine el Universo de la Creación.

Resulta esencial que no se conozca esa cifra en el cuento pues, de ese modo, se preserva el *misterio* que exige toda *verdad*. Porque la figura en el tapiz adviene la imagen representativa de una *verdad* (abstracta) *buscada* y nunca alcanzada. Y el *misterio* es inherente a la *Verdad*. No se llega a ella sino por develación de su misterio.

Pero hay obstáculos que impiden la revelación. Contra la revelación de la *Verdad* se confabulan:

- Destino: los avatares de los viajes, los accidentes (Corvick, muerte de Vereker, etc.)
- Lenguaje: esencialmente ambigüo, que lejos de comunicar, *descomunica*.
- Acción humana: el obrar humano que actúa *para perder lo que busca* (por timidez, por tontería, por miedo, por error, por pudor, etc. el hombre *equivoca sus pasos y se aleja de lo que busca*).
Acá interviene la *paradoja*, pues quizás *esa misma búsqueda sea la razón de ser del hombre*. Acaso haya nacido para buscar sin encontrar lo cual validaría la actitud del narrador haciendo que *la Idea misma de Vereker se encarnara en él*, esto es, si la Idea es la búsqueda, el narrador, dedicando su vida a buscar esa Idea, es la búsqueda.

Aún, cabe sospechar que hasta pudo haber sido un sarcasmo cruel de Vereker hacia su crítico: dejarlo preocupado por una presunta “intención general”, “idea rectora”, etc. (¿Una burla del CREADOR?).

Finalmente, la impotencia e incapacidad humanas frente a la irrealización de sus deseos, como si la condición humana fuera *rondar la cosa sin dar nunca en ella*.

Esta breve incursión en el análisis de un texto clave de James puede dar luz sobre la profundidad de los textos de este autor, sus cuestionamientos estéticos, sus interrogantes éticos y su lucidez en el trabajo técnico. Nos recuerda Edel que cuando Henry James “no escribía parábolas de escritores, escribía cuentos de miedo”. El autor ha dejado un interesante aporte a la literatura fantástica y al Romanticismo. Narraciones como *La vida privada*, trazadas sobre el tópico del desdoblamiento y la alteridad lo aproximan a la escuela romántica. Narraciones fantásticas como *Owen Wingrave* y, particularmente, una de las más famosas novelas breves de James, frecuentemente llevada a la pantalla: **Otra vuelta de tuerca** (1898).* Una historia de fantasmas escrita con la perspicacia psicológica en la composición de los personajes que caracteriza el estilo de James. Una institutriz, contratada para cuidar a dos niños en una solitaria casa de campo inglesa, comienza a percibir apariciones fantasmales de un hombre y una mujer. Se trata de la institutriz que la precedió y un sirviente de la casa, ambos muertos. Los niños, a su vez, manifiestan extrañas actitudes que desconciertan a la institutriz. La historia avanza hacia un final de atmósfera irreal y complejas sugerencias. La *etopeya* de la institutriz no deja de ser sugerente: una mujer joven, enamoradiza, nerviosa, de presumibles pasiones soterradas, que vive una “soledad realmente grande”. Es natural que los adorables niños, Flora y Miles, despierten en ella un sentimiento de afecto y protección. Luego, aparecerán las visiones fantasmagóricas de Quint y Jessel, su antecesora, que, en la interpretación de la institutriz, son apariciones que procuran apropiarse de los niños, poseerlos. Acaso siente que su misión es defenderlos, salvarlos de esas figuras tenebrosas, acaso también los va sintiendo - sobre todo a Miles - como suyos, con una disposición maternal oculta o quizás, simplemente femenina. Cierta actitud posesiva parece latente cuando identifica al sirviente y a la anterior institutriz con el peligro que acecha la relación de la mujer con los niños. Acaso quiere ser todo para ellos, acaso es el miedo al pasado, al recuerdo. Ella misma admite que se transporta muy rápidamente.

“...Pero temo - sentí la necesidad de agregar - que me transporto demasiado fácilmente. En Londres también quedé enajenada...”

Acaso la institutriz *imagine las visiones espectrales* que son formas del *miedo* a que el *Pasado* le robe su *Presente* de felicidad con los dos niños a quienes siente casi como *posesiones suyas*. Es significativo que estos fantasmas sólo son vistos por ella, supone que los niños los ven pero no así la Sra. Grose. Importa, asimismo, destacar que la narración se produce desde el *punto de vista* de la institutriz. Las deducciones son siempre suyas, las presuposiciones también. Supone que Flora vio a Jessel. Cuando aparece en la institutriz la idea de que Quint y Jessel son quienes desean poseer a los niños para el Mal, no debe olvidarse que la institutriz es hija de un pastor lo cual puede sugerir una obsesión con la idea del Mal en consonancia con ciertas actitudes puritanas. La relación con los niños es igualmente sugerente: no le gusta la idea de separarse de Miles (ver, en ese sentido, su reacción cuando el niño pregunta cuándo volverá al colegio). También significativa es la escena de la ruptura con Flora. Interesa observar, asimismo, que el *punto de vista* de la institutriz *cambia* según la disposición del otro hacia ella. Cuando Flora la reprueba por la

presunta aparición de la señorita Jessel, la institutriz modifica su percepción de la niña:

“...su incomparable belleza infantil se había súbitamente marchitado hasta desaparecer. Sí, no temo decirlo: estaba literalmente odiosa, cruel. Se había vuelto ordinaria y casi horrible.”

La sabiduría de James se conoce en la forma como expresa la *duplicidad* y la *ambigüedad de los actos humanos*. De ahí la apertura polisémica a diferentes interpretaciones no excluyentes que enriquecen el texto. Señala Edel que **Otra vuelta de tuerca** ilustra las ideas de James sobre los cuentos de terror: “lo esencial es el miedo y el misterio (...) El crea su atmósfera de espanto haciendo que lo anormal ocurra al margen de lo corriente, con lo cual el horror se intensifica (...) Lo que James añadió en realidad al cuento de misterio fue una serie de estudios agudos sobre las formas de la humana angustia, de la capacidad que tienen los hombres para asustarse de fantasmas que ellos mismos han creado.”

* Probablemente es **The Innocents** (1961) de Jack Clayton la mejor adaptación cinematográfica de esta novela. Corresponde señalar que Truman Capote colaboró en el guión y Deborah Kerr representaba a la institutriz.

Formalmente, la novela se inicia con el recurso de la *narración dentro de otra narración* apelando, a su vez, a otro recurso narrativo que hemos tenido ocasión de conocer: el *manuscrito hallado*. James va manejando varios niveles de la narración hasta desembocar en el *punto de vista* de la institutriz protagonista que continuará durante el resto de la novela. La *narración dentro de una narración* aparece también en el texto *Los amigos de los amigos* que trabaja la técnica que en el siglo XX haría famoso a otro James (Joyce): el *monólogo interior*, expresión ficcionada de la “corriente del pensamiento” que su hermano William convirtiera en concepto principal del pragmatismo filosófico.

“Con el “*punto de vista*” – nos dice Leon Edel – James conseguía que el lector se sintiera identificado con el personaje correspondiente, no comunicándole sino aquella parte del relato que ese personaje percibe en un momento dado, y, alternando la forma escénica con la exposición del juego reflexivo y analítico de sus personajes, creó James un tipo de novela único en el género”.

La demostración de esa capacidad para crear obras abiertas a múltiples interpretaciones vuelve a remitirnos a **Otra vuelta de tuerca**. Para Edgardo Cozarinsky los niños también ven a los fantasmas, de modo que se procesaría una posesión diabólica por parte de los muertos. Es el espíritu del Mal actuando sobre la inocencia, corrompida o no, de los niños. En ese sentido, el final de la narración sugiere que Miles estaba poseído y al desaparecer Quint (lo demoníaco) se lleva consigo la vida de Miles. En ese caso la victoria del Bien sobre el Mal implicaría la desaparición de todo vestigio de malignidad, incluida la vida misma del ser poseído. Cozarinsky no excluye la idea según la cual la institutriz intenta realizar una forma de posesión y concluye que aún tratándose de una fantasía paranoica de la mujer que proyecta sus represiones, su intervención adquiriría el carácter de emisaria del demonio en su intencionada posesión perversa. Extiende las posibles interpretaciones hacia el desenlace

mismo de la novela. Cuando el pequeño corazón de Miles, desposeído, se detiene, puede significar el triunfo de la institutriz frente al fantasma de Quint y la muerte representaría la redención final de la inocencia acosada, o, por el contrario, esa muerte implicaría el fracaso de la institutriz y el alma de Miles se internaría en los oscuros dominios de Quint. En la irresolución de la ambigüedad “la novela pone en duda la posibilidad de obtener un conocimiento verdadero de la realidad” (Cozarinsky).

El tercer período de la obra de Henry James lo ubica ya en el siglo XX. Novelas como **La fuente sagrada** (1901), **Las alas de la paloma** (1902), **Los embajadores** (1903), **La escudilla de oro** (1904), se encuentran entre sus últimas obras de importancia. En plena madurez creadora se asienta la creencia del autor en la vida como un “proceso hacia el “*saber ver*”, para, conociendo, llegar a comprender” (Edel). James sostiene que el asunto debe determinar la estructura de la novela para obtener así un carácter “orgánico”. Una de las narraciones breves más destacadas en su producción es *La bestia en la jungla*: el estilo moroso de la narración, la presencia constante de lo inasible, la relación de los dos únicos personajes del relato, cierta aura de misterio sostenida por diálogos y gestos, la lección final, recursos estilísticos para la expresión del vacío interior de las almas y el patético reconocimiento tardío de la *vida no vivida*. Otra brillante narración breve de James que pertenece a los períodos anteriores es *Lo real*. La cualidad sutil del autor puede percibirse nítida en este texto que ilustra sobre su capacidad para manejar diversos planos o estratos al mismo tiempo. Por un lado, se percibe la preocupación técnica del artista en torno de lo real y su incidencia en el arte, la relación entre lo real y *lo ficticio* en el acto creador. Por otro, se aprecia la singular captación analítica de la complejidad de los caracteres, utilizando un certero bisturí para examinar prolijamente la exterioridad sensible y la interioridad psicológica. Puede verse, asimismo, desde un enfoque social, como la expresión de la decadencia de una aristocracia anodina ante el impulso creativo vital de clases sociales bajas.

Otras obras capitales de James: **La lección del maestro** (1892), las póstumas **La torre de marfil**, **El sentido del pasado**, confirman su extraordinaria condición narrativa, como un escritor que abrió los cauces hacia una nueva forma de encarar el género. James estudió y practicó, a través de su obra, la minuciosa cualidad de un fino y atento observador de conductas humanas, la habilidad de un creador de texturas sólidas, complejas y delicadas, la conciencia de un artista que reflexionó y creó a partir de múltiples sugerencias personales como, por ejemplo, la elección del *punto de vista*, el uso de la narración indirecta, la dramatización de escenas, la graduación del ritmo narrativo. Ese interés del autor por el proceso creador lo acercó al Ensayo y a la Crítica en donde su inteligencia pudo brillar con singulares aportes, ya fuera en sus prefacios o sus estudios sobre otros autores o sus apreciaciones críticas sobre el arte de la novela.

Para James la novela debe exceder su condición de entretenimiento “para convertirse en una *labor artística* y en un ámbito de *experimentación creativa*”. Con su sólida formación y su perspicacia crítica se abocó a la doble tarea imprescindible: *realizar crítica y creación*, adelantándose, con ello, a la poética moderna que Pound, Joyce, Eliot, Borges o Paz, llevarían adelante en el siglo XX. Practicando la crítica paralelamente a sus trabajos de creación, fue reuniendo sus ensayos en libros como **El arte de la novela** (1884) donde James se propuso observar que la novela no consiste en una mera acumulación de

incidentes o en un caudaloso desborde vital sino que, como en un poema, es el resultado de una configuración, de un proceso de selección y ordenamiento. Practicar la novela equivale a exponer un sistema, una forma. El artista intuye en el curso de su producción una coherencia que el crítico debe tornar lúcida. Sus conceptos teóricos inauguraron cierta corriente *formalista* que fue creciendo en los países de habla inglesa. Su irradiación puede percibirse en narradores de la talla de Joseph Conrad, contemporáneo de James, o un novelista afín al universo de James como E. M. Forster, así como en figuras modernas como Virginia Woolf, Ford Madox Ford y otros ya citados. Su trabajo crítico ha influido a Percy Lubbock, Edwin Muir, Miriam Allott, Henry Levin, V.S. Pritchett, entre otros críticos que han realizado obra destacable. Con el tiempo se ha redimensionado la trascendencia de su obra desde las iniciales incomprendiones admiradas a la actualidad donde - como señala Edel - “la llamada “resurrección” de Henry James no ha sido en realidad sino su descubrimiento como gran figura mundial, como un verdadero puente entre el movimiento romántico y todo lo que hoy se considera como “moderno” en el arte literario del siglo XX.”.