

# HENRY JAMES: SU TEORIA DEL ARTE Y EL ARTE DE SUS CRITICOS



JAVIER COY  
*Universidad de Salamanca*

Henry James ocupa hoy, tanto en la conciencia del lector general como en la de los historiadores y críticos de la literatura, uno de los puestos preeminentes en el círculo celeste reservado a los auténticos genios de la creación artística. Para ese lector general, si está informado, pesa mucho la opinión de tantos y tantos críticos de reconocida fama que aclaman sin reservas al novelista. Si, por el contrario, se trata de lectores desvinculados de los ambientes profesionales de la novela, raro será que, siendo al mismo tiempo de sensibilidades menos formadas y menos exigentes, no encuentren entre la gran masa de la producción jamesiana novelas o relatos breves capaces de entretener plenamente sus ocios y alimentar sus anhelos de fantasía. En el caso de los segundos, historiadores y críticos literarios, la unanimidad entre los que se han dedicado más o menos de lleno al estudio de James es casi absoluta, y los pocos que han elevado la voz de la disconformidad han sido ignorados y sus esfuerzos por hacerse oír han sido vanos e impotentes entre el clamor de alabanzas de los entusiastas. Y, naturalmente, los críticos que no han estudiado particularmente la obra de James, no se encuentran en situación distinta respecto a éste, que la que ocupan los lectores informados, según acabo de señalar. Aceptarán, por tanto, las evaluaciones de los críticos especialistas, de modo que sus referencias, siquiera marginales, al novelista se encontrarán teñidas por esta impresión y de manera indirecta contribuirán a su afianzamiento en el lugar de los inmortales.

Sus críticos se han encargado de explicar, valorar y consagrar sus obras, en masa o individualmente consideradas. Para Leon Edel, por ejemplo, no habrá novela o relato, que por una u otra razón, merezca el olvido. Otros, desde luego, se mostrarán más exigentes y ensalzarán un período, un personaje o una obra de James, en detrimento de otro período, otro personaje u otra novela. Nos encontramos así, curiosamente, con que la casi totalidad de la producción de James ha sido denigrada parcialmente por críticos de reconocida solvencia literaria, y

de la misma manera, la casi totalidad de su producción ha sido parcialmente alabada por los mismos críticos. En efecto, es bueno para unos lo que para los otros resulta malo. Y viceversa. Pero no es esto lo que resulta curioso, claro está, pues el desacuerdo entre críticos respecto de una misma obra no tiene nada de llamativo. Lo que llama la atención, en cuanto se adentra uno en esa enorme masa de obras y estudios sobre Henry James, y lo que despierta la curiosidad, es el hecho de que de entre esas voces, con frecuencia intensamente discrepantes, las únicas que prevalecen son las laudatorias: las opiniones condenatorias se ignoran con rara unanimidad, se descartan como si no se hubiesen producido jamás, hasta el punto de que a primera vista parece que no se ha hablado de Henry James, sino para ensalzarle. Esa impresión, por lo menos, es la que domina su panorama crítico, sin que se exprese apenas la menor duda, ni la más leve matización. Y esto sí que resulta, cuando menos, bastante sorprendente.

Así vemos que F. O. Matthiessen valora particularmente las obras del último período de James, que él califica como la «major phase», y considera que sólo en sus tres últimas novelas terminadas alcanza el novelista la cumbre de su genio y de su madurez artística<sup>1</sup>. El británico F. R. Leavis, por otra parte, valora particularmente las obras del período intermedio y afirma que después de esta etapa «something went wrong with his development»<sup>2</sup>, de modo que sus novelas posteriores no solamente no son las mejores, y ni siquiera buenas, sino que son decididamente malas, productos de una mente senil y desorganizada. Lionel Trilling «descubre» al James preocupado con los problemas sociales y políticos de su época, y considera sus novelas indiscutibles las que se ocupan de estos temas, *The Bostonians* y *The Princess Casamassima* especialmente<sup>3</sup>.

En cuanto a realizaciones de tipo general comunes en sus novelas, Percy Lubbock ensalza su técnica, el *oficio*, la habilidad narrativa de James sin muchas precisiones. Para Yvor Winters, en cambio, lo realmente logrado son los personajes. Mientras que para Constance Rourke, y para Richard Poirier, lo que sobresale de forma evidente es el sentido del humor de que están impregnadas las obras de James. Se encuentra así hoy el novelista en el lugar que ambicionó y nunca obtuvo en vida. Sus dotes literarias se califican sin vacilación alguna de gigantescas; sus obras se consideran grandes entre las inmortales; su influencia, en fin, en el nacimiento y desarrollo de la novela moderna, transcendental y decisiva.

<sup>1</sup> MATTHIESSEN, F. O.: *The Major Phase*, Oxford University Press, New York, 1944.

<sup>2</sup> LEAVIS, F.: *The Great Tradition*, Penguin (A Peregrine Book), Harmondsworth, 1962, pág. 179.

<sup>3</sup> TRILLING, Lionel: *The Liberal Imagination*, Secker & Warburg, London, 1955, páginas 58-92. Y también *The Opposing Self*, Secker & Warburg, London, 1955, páginas 104-117.

Realmente, de tomar en serio a todos sus críticos, en James se habría de reconocer una como antología de todo lo que de positivo y valioso hay en la literatura universal, que le convertiría en una especie de principio y fin de los géneros literarios, o cuando menos de la novela, el cuento y el drama.

Por otra parte, no ha faltado en este desfile de opiniones y valoraciones ninguna tendencia, ninguna escuela de crítica literaria. Se le ha estudiado desde el punto de vista psicológico, desde el punto de vista psicoanalítico, a veces explícitamente freudiano; desde un ángulo sociológico, desde el moral y el religioso..., siempre, o casi siempre, con el mismo resultado, con la misma apreciación encomiástica y laudatoria. Pero lo que, en mi opinión, no está tan claro como esa unanimidad de los críticos establecidos, es la base en que esas valoraciones se apoyan. Entre todo este clamor que se agudiza atronadoramente de modo especial entre 1940 y 1970 han surgido, es verdad, unos pocos disidentes, desde su contemporáneo y amigo, hasta cierto punto, H. G. Wells, hasta el más reciente Maxwell Geismar, pasando por Rebecca West, Van Wick Brooks y Vernon Louis Parrington, principalmente. Pero como antes he insinuado, sus reclamaciones han sido desoídas y sus opiniones ignoradas.

Sin la menor duda Henry James se hubiese sentido merecedor de toda esta aclamación reciente, como mostró en diferentes ocasiones y de modo diverso durante su vida. De este convencimiento deriva la forma en que ha sabido presentar su caso. Cuando en 1896 publica su «The Figure in the Carpet»<sup>4</sup> está adelantando trabajo a los críticos posteriores que se hayan de encargar de desentrañar el misterioso sentido de su pensamiento y de su obra partiendo de ese punto, de esa clave que el novelista ofrece explícitamente en forma de cuento. En él, un gran escritor, Hugh Vereker, confiesa a un joven y ferviente admirador de su obra, que en ella hay oculto un sentido especial, una idea sin la cual «I wouldn't have given a straw for the whole job. It's the finest, fullest intention of the lot, and the application of it has been, I think, a triumph of patience, of ingenuity»<sup>5</sup>. Existe «a little trick», «an exquisite scheme», merced al cual ese sentido total de su obra se haría evidente, se revelaría al estudioso que hubiese llegado a descubrirlo, como el dibujo de una alfombra puesta del revés se descubriría al que se tomase la molestia de darle la vuelta: entonces se ofrecería a sus ojos de una manera coherente *la figura de la alfombra*, mientras que por el lado opuesto no hubiera visto más que un caos de hebras y de colores, sin sentido ni conexión aparentes<sup>6</sup>. Nadie hasta el momento de esa confidencia, ha

<sup>4</sup> JAMES, Henry: «The Figure in the Carpet», *The Complete Tales of Henry James*, editados por Leon Edel, Rupert Hart-Davis, London, 1964, vol. IX.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 281.

<sup>6</sup> Se trata, por otra parte, de una adaptación de la conocida metáfora de Balzac, que quería que sus obras fuesen algo así como «l'envers de l'Histoire contemporaine».

llegado a desentrañar el pequeño secreto. Los críticos han dedicado estudio y atención a la obra de Vereker, el cual, no obstante, afirma que «at any rate it always seemed to me that they missed my little point with a perfection exactly as admirable when they patted me in the back as when they kicked me in the shins»<sup>7</sup>. Se trata, como se ve, de un ingenioso sistema de curarse en salud: quitando importancia a las alabanzas de que se le hace objeto y que, por otra parte, le parecen inadecuadas a la calidad de su obra, invalida los ataques que se le puedan haber dirigido, estableciendo al mismo tiempo la excelencia de su talento como algo superior. Este Vereker, en el que se confiesa James y en el que se reconstruye tal y como él se ve, no llega en el flujo de su confianza al extremo de revelar a su admirador en qué pueda consistir esa clave que haría patente el sentido último y total de su obra: «If my great affair's a secret, that's only because it's a secret in spite of itself —the amazing event has made it one. I never took the smallest precaution to do so, but never dreamed of any such accident»<sup>8</sup>. No obstante, ahí se queda, para dolor de su discípulo que nunca llegará al descubrimiento que anhela. Más tarde James intentará remediar esta posible ceguera por parte de sus futuros críticos cuando entre 1907 y 1909 prepare la edición de sus obras completas, la llamada «New York Edition», para la cual escribirá sus famosos prefacios<sup>9</sup>, que han sido aclamados casi unánimemente por los críticos del *renacimiento jamesiano* y de los que se ha llegado a decir que constituyen «the most eloquent and original piece of literary criticism in existence»<sup>10</sup>, y en el que James «wrote much better about himself than any of his critics have done»<sup>11</sup>, elogio este último, en el mejor de los casos, un tanto ambiguo. En ellos, efectivamente, nos ofrece James la más entusiasta de las apologías de James; nos facilita la más favorable de las interpretaciones de su obra que se hayan podido aportar; justifica los posibles errores o defectos que se hayan podido deslizar en sus novelas o en sus relatos con la más calurosa de las benevolencias. Su habilidad fundamental, sin embargo, será de un orden formal: consistirá en la presentación de su obra como si se tratase de un nuevo *retablo de las maravillas*, y pregonará en mil formas distintas y con tan convincentes argumentaciones como las que emplea Cervantes, «que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confesso, o no sea auido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio»<sup>12</sup>; de tal modo que haga exclamar a los teme-

<sup>7</sup> JAMES, Henry: *Op. cit.*, pág. 280.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pág. 283.

<sup>9</sup> JAMES, Henry: *The Art of the Novel*, editado con una introducción por R. P. Blackmur, Scribner's, New York, 1948.

<sup>10</sup> R. P. Blackmur, «Introduction» a JAMES, Henry: *The Art of the Novel*, ed. cit., pág. VIII.

<sup>11</sup> JEFFERSON, D. W.: *Henry James*, Oliver & Boyd, Edinburgh & London, 1962, pág. 99.

<sup>12</sup> CERVANTES, Miguel de: *El retablo de las maravillas*, Bernardo Rodríguez, Madrid, 1918, pág. 108.

rosos de que se les considere como advenedizos de la crítica literaria, o a los que se retraigan ante la posibilidad de ser tachados de «inteligencia bastarda», lo que Cervantes hacía exclamar en aparte a su Gobernador: «Basta; que todos ven lo que yo no veo; pero al final auré de dezir que lo veo por la negra honrilla»<sup>13</sup>.

En general, y salvo los casos excepcionales ya indicados y a los que me referiré con más detalle después, la crítica no ha cuestionado el acierto de las opiniones de Henry James con respecto a su propia creación; entre todos han construido un impresionante *corpus* del que muy raramente se eleva una voz discordante que, en todo caso, es rápidamente acallada por el resto.

Naturalmente que todo este tinglado de aclamaciones, todo el aparato crítico que se ha montado a propósito y alrededor de James y su obra, hubiera sido imposible hacerlo surgir de la nada. Hay una base de realidades objetivas que ayudan a explicar esto. James es un narrador habilísimo que acierta con frecuencia a dar impresión de vida donde no hay más que momias y falsedades, o cuando más, marionetas y medias verdades. Es, innegablemente, un escritor con mucho «oficio» y sabe llevar al lector de su mano, por ese mundo de espejismos, por esa atmósfera enrarecida e intoxicante de sus creaciones, llegando a engañarle con sus apariencias y sus decorados, y dejándole convencido de que le ha introducido en el mejor y más auténtico de los mundos reales. Admitamos por un momento estas afirmaciones, que no pasan de ser simples generalizaciones difíciles de demostrar dentro de los límites de una exposición como la presente. Pero creo, de todas formas, que con un poco de paciencia veremos a lo largo de las páginas siguientes, que algunas de ellas van quedando implícitamente documentadas; e indirectamente matizadas y precisadas las otras. Porque en realidad ahí queda todo: en apariencias inducidas por una excelente técnica. Porque este extraordinario *artesano* de la literatura concibió la mayoría de sus obras y les dio realidad, partiendo de presupuestos falsos o, cuando menos, caprichosos y arbitrarios. Su concepto de la novela está en función, claro es, de aquello que encuentra de más positivo o elogioso que decir en favor del novelista y sus creaciones: ni más ni menos que el hecho de que por medio de ellos podemos evadirnos de la realidad e introducirnos «in another world, another consciousness, an experience that, as effective as the dentist's ether, muffles the ache of the actual»<sup>14</sup> y nos entretiene, nos ayuda a olvidar lo que de desagradable puede haber en el mundo. En otra ocasión ha de afirmar que el contenido y la importancia de una obra de arte «are in fine wholly dependent on its *being* one; outside of which all prate of its representative character, its meaning and its bearing, its morality and humanity, are an impudent thing»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>14</sup> JAMES, Henry: *Notes on Novelists*, Dent, London, 1914, pág. 345.

<sup>15</sup> JAMES, Henry: *The Art of the Novel*, ed. cit., pág. 38.

La consecuencia que se desprende de esta atrevida y peregrina afirmación es que la novela se limita entonces a un solo plano, el que concierne a su unidad, ignorando así la complejidad de la vida del hombre, de la cual debe ser una manifestación y a la cual debe ceñirse en su contenido y en su morfología. Las novelas de Henry James, en efecto, están abundantemente pobladas de hombres y mujeres concebidos y contruidos en un solo plano, seres de dos dimensiones, sin profundidad, sin complejidad, sin libertad y, en definitiva, sin auténtica vida: simples muñecos movidos por la voluntad caprichosa de su creador, que se enorgullece de considerarse a sí mismo literalmente «the handler of puppets»<sup>16</sup>. E. M. Forster en su *Aspects of the Novel* ya comentaba la necesidad de construir «round characters», o personajes de tres dimensiones, con que se enfrenta el narrador de pretensiones de realismo, frente a lo que de fracaso supondría la creación de «flat characters»<sup>17</sup>. Por supuesto que es posible encontrarse con «flat characters» que tienen toda su justificación, pero no en términos de realismo literario. A estos últimos, en la obra de Ben Jonson, se refiere T. S. Eliot en su ensayo sobre el dramaturgo isabelino, cuando afirma la dependencia de tales personajes de un sistema lógico que no es el de la lógica realista. No importa que en la obra de Jonson sus personajes no alcancen «the third dimension»: esa superficialidad resultante es sólida y firme porque los mundos en que se mueven «are like systems of non Euclidean geometry»<sup>18</sup>. Por el contrario, en el mundo de la geometría euclidiana el personaje plano, sin tercera dimensión, sería un contrasentido.

Como ampliación y delimitación de la idea de Henry James sobre lo que la obra de arte debe ser, aduzcamos únicamente unos cuantos detalles más. Así las creaciones artísticas no son más que «things with which men attempt to ornament life», y el valor de cualquiera de ellas ha de ser determinado en consonancia «with the amount of illusion it yields»; debemos, por tanto, refugiarnos en la obra de arte como en un lugar «where we may take life easily», puesto que no es otra cosa que «a garden of delight», o en otras palabras «a place in which human responsibilities are lightened and suspended»<sup>19</sup>. En verdad que más explícito no es posible ser, reduciendo el arte a sus aspectos puramente ornamentales y de entretenimiento o evasión.

En lo que concierne a la acción de sus novelas puede afirmarse, en general, que carecen de dinamismo interno, de tal modo que con frecuencia el novelista tiene que valerse de la coincidencia o el melodrama

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 311.

<sup>17</sup> FORSTER, E. M.: *Aspects of the Novel*, Penguin (A Pelican Book), Harmondsworth, 1962, págs. 73 a 89, especialmente pág. 85: «The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round.»

<sup>18</sup> ELIOT, T. S.: *The Sacred Wood*, Methuen/Barnes & Noble, London/New York, 1966, págs. 116-117.

<sup>19</sup> JAMES, Henry: *Portraits of Places*, Macmillan, London, 1883, págs. 68-69.

a fin de imprimir movimiento a la acción. Mencionaré en este contexto, por ahora, un detalle que me parece sumamente significativo, aunque no pase de ser una anécdota. Henry James escribió *The Ambassadors* en 1901, aun cuando no la vio publicada hasta 1903, en que la *North American Review* la dio serializada desde enero hasta diciembre<sup>20</sup>. La primera edición americana del libro la hizo en noviembre de ese mismo año la editorial Harper and Brothers, de Nueva York, y por un error de los editores los capítulos 28 y 29 se imprimieron en un orden invertido, es decir, el 28 se convirtió en 29 y viceversa. En la edición de sus obras completas, la «New York Edition», a pesar de que fue el propio James el que se encargó de revisarla, el error no se advirtió, ni tampoco en las sucesivas ediciones que de ella se hicieron. Finalmente, en 1950, esta trasposición fue descubierta y dada a conocer por Robert E. Young<sup>21</sup>, y subsiguientemente rectificada en la edición de Harper and Brothers de 1957. El hecho de que este orden equivocado no se percibiera durante cincuenta años, se debe fundamentalmente a que no afecta al desarrollo de la acción. Este detalle me parece, como he dicho, significativo por cuanto que demuestra que el dinamismo de la acción no es intrínseco, es decir, no depende de la acción misma, sino que le viene impuesto extrínsecamente por la voluntad todopoderosa de Henry James.

En cuanto al estilo, utilizando un argumento que es como una consecuencia de lo ya expuesto hay que convenir con el mencionado Robert E. Young en que «there must be something radically wrong with a writing style that has managed to obscure an error of this magnitude for so many years from the probing eyes of innumerable readers, publishers, editors, critics and even the author himself»<sup>22</sup>. La razón que origina tan oscuro y difícil estilo la expresa J. I. M. Stewart con las siguientes palabras: «There are things that do not happen to (James') characters when happen they should: doors that do not open; barriers that fail to go down. No apple is ever eaten in James' garden. Perhaps to this rather than to the necessity of dissimulating a hopeless indecision between the balanced carrots of America and Europe is due much of the fabulous elaboration of his later technique»<sup>23</sup>.

Este comentario, relativamente reciente (1963), tampoco ha encontrado mucho eco entre el resto de los críticos e investigadores de la obra de James. Sin embargo, la afirmación de J. I. M. Stewart se acerca bastante a la actitud general de los contemporáneos del propio novelista.

<sup>20</sup> EDEL, Leon, and LAWRENCE, Dan H., editors: *A Bibliography of Henry James*, Rupert Hart-Davis, London, 1957. Hay una reciente edición de esta obra, puesta al día con la ayuda de James Rambeau y publicada por The Clarendon Press of Oxford University Press, New York, 1982.

<sup>21</sup> YOUNG, Robert E.: «An Error in *The Ambassadors*», *American Literature*, volumen 22 (1950-1951), págs. 245-253.

<sup>22</sup> *Ibidem*, págs. 253.

<sup>23</sup> STEWART, J. I. M.: *Eight Modern Writers*, Oxford University Press, Oxford, 1963, págs. 76-77.

Y éste es, en realidad, el propósito que mueve básicamente todas estas reflexiones: intentar encontrar el justo término y señalar dónde empiezan las limitaciones de este novelista y en dónde hay que buscar lo que constituye su innegable aportación al desarrollo de la novela contemporánea. Y si sus limitaciones son a menudo consecuencia de ideas estereotipadas o de simplificaciones conceptuales, creo que conviene, llegados a este punto, señalar junto a los estereotipos críticos ya mencionados, algunas de las simplificaciones que son causa de su acercamiento unilateral y desequilibrado al problema de la creación de ambientes y personajes.

Trata Henry James, ya desde sus primeras narraciones, de contrastar lo que entiende por «europeo», frente a su concepto de lo «americano». Su visión simplista e ingenua de las cosas le lleva a identificar, como es bien sabido, al primero con la sofisticación, la complicación temperamental, el cultivo intelectual y artístico, un elevado manejo de la elegancia social, refinamiento de maneras y de costumbres, unido todo ello a una perversa capacidad para el mal. Mientras que en el americano verá su inocencia, su gran sencillez de carácter, su falta de cultura, su carencia de formas y normas sociales, como datos distintivos genéricos: para él todo lo europeo es bueno, no necesariamente en el sentido moral, sino más bien en el sentido estético del adjetivo; y abomina de todo lo que lleva el sello americano, por el simple hecho de llevarlo. Esto es lo que le lleva a escribir su famosa descripción de los Estados Unidos, «a country without a sovereign, without a court, without a nobility, without an army, without a church or a clergy, without a diplomatic service, without a picturesque peasantry, without palaces or castles, or country seats or ruins, without a literature, without novels, without an Oxford or a Cambridge, without cathedrals or ivied churches, without latticed cottages, without fox hunting or country gentlemen, without an Empson or an Ascot, an Eton or a Rugby...»<sup>24</sup>. Este párrafo fue incorporado más tarde, con ligeras variaciones, a su estudio sobre Hawthorne, aclarando previamente que lo que pretende así es enumerar «the items of high civilization, as it exists in other countries, which are absent from the texture of American Life»<sup>25</sup>. Y en este contexto no deja de tener interés la contradicción de este párrafo con otro escrito por un ilustre ensayista un siglo antes: en efecto, esos mismos elementos de civilización refinada ya los identificaba Hector St. John de Crèvecoeur en 1782, pero para condenarlos como prueba de corrupción, cuando comentaba lo que América ofrecería a los ojos de un visitante culto que la viese por primera vez: «He is arrived on a new continent; a modern society offers itself to his contemplation, different from what he had hitherto seen. It is not composed, as in Europe, of great lords who possess everything, and a herd

<sup>24</sup> JAMES, Henry: *The Notebooks*, editados por F. O. Matthiessen y Kenneth Murdock, Oxford University Press, New York, 1947, pág. 14.

<sup>25</sup> JAMES, Henry: *Hawthorne*, Macmillan, London, 1897, pág. 43.

of people who have nothing. Here are no aristocratical families, no courts, no kings, no bishops, no ecclesiastical dominions, no invisible power giving to a few a very visible one; no great manufacturers employing thousands, no great refinements of luxury. The rich and the poor are not so far removed from each other as they are in Europe». Y su conclusión era que «we are the most perfect society now existing in the world»<sup>26</sup>.

Pero volviendo con James, estas manifestaciones reflejan una actitud que constituye una auténtica constante de su obra y de su pensamiento y que aparecerá hasta en sus últimos relatos y ensayos: es el tema de la sociedad americana como corruptora de las más finas y nobles posibilidades del individuo, especialmente del individuo creador. En su libro de viajes titulado *The American Scene* (1907) Nueva York (como encarnación de lo que sería la quintaesencia de la sociedad americana) es «the terrible town», «Crowned not only with no history, but with no credible possibility of time for history, and consecrated by no uses save the commercial at any cost»<sup>26 bis</sup>. Estas manifestaciones coinciden casi literalmente con las que realiza el protagonista de su relato de 1908 «The Jolly Corner»: en efecto, Spencer Brydon considera a esa ciudad «the terrible place», «vulgar and sordid», donde no hay otros valores «than the beastly rent-values»; la idea de vivir en ella es «monstruous» porque para tal destino no existen otras razones que las crematísticas: «there are no reasons here but of dollars». Y el narrador, no ya el protagonista, se preguntará: «how could any one —of any wit— insist on anyone else's "wanting" to live in New York?»<sup>27</sup>.

Toda esta serie de clichés es la base sobre la que reposan y de la que se nutren los personajes europeos y americanos de los relatos y de las novelas internacionales de James. Hasta qué punto se deja dominar por el tópico y la opinión superficial, salta a la vista con notable violencia en su comentario tras la visita que en 1877 realizó a San Sebastián donde, dice, se admiró y deleitó con «the bright-coloured southern crowd, spreading itself over the grass, and the women with mantillas and fans, and the Andalusian gait, strolling up and down before the mountains and the sea»<sup>28</sup>.

En cualquier caso resulta evidente, desde sus comienzos como escritor, el enamoramiento que James siente con respecto a Europa y su pretensión de pasar por autoridad en cuestiones europeas ante sus compatriotas. Todo su afán, ya que no puede evitar el haber nacido ameri-

<sup>26</sup> CREVECOEUR, Hector St. John de: *Letters from an American Farmer*, London (printed for Thomas Davies in Russell Street-Covent Garden, and Lockyer Davis in Holborn), 1782, pág. 46.

<sup>26 bis</sup> JAMES, Henry: *The American Scene*, Chapman & Hall, London, 1907, páginas 72-73.

<sup>27</sup> JAMES, Henry: *The Complete Tales of Henry James*, ed. cit., vol. 12, págs. 201-202.

<sup>28</sup> JAMES, Henry: *Portraits of Places*, ed. cit., pág. 182.

cano, será que se le considere un auténtico ciudadano del mundo, un cosmopolita. En su madurez afirmará taxativamente, en una carta a su hermano William, que su deseo es llegar a escribir en forma tal, que un extraño no fuera capaz de discernir si él era «at a given moment an American writing about England or an Englishman writing about America»<sup>29</sup>. Y como queda dicho, ya tiende a esto en sus años primeros. Es revelador, por tanto, en este contexto, el comentario de uno de sus críticos de aquel momento, Thomas Wentworth Higginson, que afirmaba en *The Literary World* que «the truth is that Mr. James's cosmopolitanism is after all limited; to be really cosmopolitan a man must be at home even in his own country»<sup>30</sup>. Que desde su origen se le discuta una tan modesta pretensión, no deja de ser significativo y los ejemplos que ilustrarían esta pretensión, así como aquéllos que nos indicarían su fracaso se podrían multiplicar *ad infinitum*. Por el momento, sin embargo, baste con esto.

Pero junto a esto queda el hecho de que James sabe ganarse el aprecio y el apoyo de los hombres de letras de más prestigio y más influyentes. En este sentido valga mencionar, por lo que pueda valer, la apología, más entusiasta que razonada, que en la *North American Review* de enero de 1903 dedica William Dean Howells al genio de su amigo y colega. Por esas fechas ya ha dado de sí James casi todo lo que tenía que dar. No olvidemos que si *The Wings of the Dove* es de 1902, *The Ambassadors*, escrita en 1901, ve la luz en 1903, y cuando Howells publica su comentario coincide en las páginas de esa revista con un capítulo de esta última novela; conviene también tener presente que fue precisamente durante la etapa en que Howells ocupó la dirección del *Atlantic Monthly*, desde 1872 hasta 1881, cuando James publicó en él, aparte de numerosos relatos de viajes, comentarios de arte y crítica literaria, algunos cuentos, uno de sus dramas y cuatro de sus novelas serializadas (*Roderick Hudson*, *The American*, *The Europeans* y *The Portrait of a Lady*). En este mismo período, ven la luz en las páginas de la citada revista seis artículos de los dieciséis que Howells escribió sobre James, al último de los cuales, en la *North American Review*, me refiero aquí. Se trata, por tanto, de una crítica en cierto modo comprometida por razones extrínsecas, que es además en su estructura y orientación, una precursora de muchas de las que en los años del «boom» jamesiano sentarán cátedra. En uno de los párrafos finales de su trabajo se refiere Howells a un aspecto de la obra de James, por el que se le ha hecho objeto de abiertas censuras: la oscuridad, la dificultad de comprensión que entrañan las obras de su último período. Este detalle, que en sí mismo no habría que considerar como un defecto, ni tampoco como

<sup>29</sup> Henry James, en carta a su hermano William, sin publicar, citada por Leon Edel en su «Introduction» a JAMES, Henry: *The Tragic Muse*, Harper, New York, 1960, pág. VIII.

<sup>30</sup> DUPEE, F. W., editor: *The Question of Henry James*, Allan Wingate, London, 1947, pág. 24.

una virtud, puesto que se trata de una peculiaridad en sí misma indiferente, es manejado por Howells de una manera que se repetirá hasta la saciedad en críticos posteriores y que tiene un valor exclusivamente subjetivo y arbitrario. Dice Howells que él da por supuesto que «a master of Mr. James's quality does not set out with a design whose significance is not clear to himself, and if others do not make it clear to themselves I suspect them rather than him of the fault»<sup>31</sup>. Esta es la prueba que maneja el influyente crítico, muy a tenor de lo que es el pensamiento de su criticado como demuestra unos pocos años antes: en 1899 escribía Henry James a una admiradora que se había dirigido a él lamentando la obscuridad de su estilo y confesando su incompreensión. A esas humildes palabras, el novelista contesta que esa misma incompreensión parece haber sido compartida por gran número de otros lectores. Pero no hay desconcierto ante tal hecho: lejos de ello, James se limita a comentar que «it appears there are very few clever people»<sup>32</sup>.

Años antes, esa idea la aplicaba el novelista a su país natal exclusivamente. Ahora tiene cincuenta y seis años y ha vivido alrededor de un cuarto de siglo en Europa: su campo de observación es tanto más amplio, pero su actitud no ha sufrido cambio perceptible, simplemente se ha robustecido y asegurado. El desprecio con que originalmente considera a sus compatriotas lo irá aplicando poco a poco a un sector cada vez más numeroso del género humano. Su admiración inicial por Europa adquiere con el paso del tiempo cualificaciones limitantes: distinguirá y matizará. Pero su convicción con respecto a la vulgaridad y mediocridad del ciudadano americano se mantiene inalterable, y a ello contribuye sin duda el tipo de comentarios que ilustra el que Howells le dedica, lo mismo que otros que toman como base de sus análisis y de sus conclusiones las explicaciones y justificaciones que de sus propias obras nos dejó el novelista en los prefacios que confeccionó para su «New York Edition». El también, de acuerdo con Howells, se considera el maestro indiscutible y ahí se basan ambos: la obra del genio ha de ser, en su conjunto, genial. Cuando el primer cuidado habrá de ser probar de una manera racional, que la obra es tal, para a continuación concluir que su autor lo es también.

Sin embargo, es aún pronto para que este fenómeno se haya desarrollado en todo su alcance, puesto que Howells no se encuentra en la situación precisa. Es curioso, no obstante, comprobar que en su estudio se encuentran ya los gérmenes de lo que habrán de ser muchos de los posteriores. No solamente en el sentido recién mencionado, sino también en un plano más general, en la ambigüedad de ciertas afirmaciones de

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 35.

<sup>32</sup> Henry James en carta a Miss Henrietta Reubell, Lamb House, Rye, Sussex, 12, noviembre 1899. Recogida por LUBBOCK, Percy, editor: *The Letters of Henry James*, Scribner's, New York, 1920, vol. 1, pág. 333. Es la tercera de las cuatro que incluye Lubbock escritas por James a esa misma destinataria.

intención positiva, que podrían tomarse en un sentido plenamente negativo, y que es algo que ocurre con frecuencia incluso en los prefacios mismos de James. Howells se refiere a Milly Theale, la «paloma», protagonista de *The Wings of the Dove* y la describe como «too good, too pure, too generous, too magnificently unselfish»<sup>33</sup>. La intención laudatoria que se desprende del contexto es inequívoca, pero sin variar la expresión ni en una coma, con una simple añadidura explicativa, se convertiría fácilmente en argumento denigratorio: «demasiado buena, demasiado pura, demasiado generosa, demasiado magníficamente desprendida»..., *para ser literariamente verosímil*. La consecuencia es que Howells se encuentra a continuación justificando ciertas peculiaridades de James con un símil pictórico: la falta de tercera dimensión en los personajes jamesianos es «the conditional vice of all painting, its vital fiction. You cannot get behind the figures in any picture»<sup>34</sup>. Ya he comentado algo sobre esta cuestión en páginas anteriores, al hablar de los personajes «planos» (en la terminología de Forster). James, efectivamente, concibe a sus personajes como bidimensionales, alrededor de una idea, en torno de una cualidad, sin que haya en ellos cabida para la contradicción y la complejidad (la capacidad de sorprender a que alude el ya varias veces citado Forster) que son elementos definidores de la naturaleza humana.

En ese sentido se decantará, en parte, el juicio de Wells que de alguna manera se encuentra en el extremo opuesto a Howells, y que va a tener un precedente en el comentario que Frank More Colby publica en 1904 y en el que entre otras cosas afirma que el mundo de la ficción de James es un mundo «where the vices have no bodies and the passions no blood, where nobody sins because nobody has anything to sin with... To be a sinner, even in the books, you need some carnal attributes... No flesh, no frailty»<sup>35</sup>.

En 1914 publicó Henry James su ensayo «The Younger Generation», en *The Times Literary Supplement*, y poco más tarde, en el mismo año, revisado y ampliado lo incluyó con el título de «The New Novel» en su *Notes on Novelists* (1914)<sup>36</sup>. En él se propuso realizar un análisis de los escritores que constituían la generación joven de aquellos años: Hugh Walpole, Compton Mackenzie, D. H. Lawrence y un olvidado Gilbert Cannon. Todos ellos eran ya novelistas de prestigio y de cierta popularidad, aunque ninguno de ellos, con la excepción sobresaliente de Lawrence, iba a significar nada nuevo o duradero en la novela contemporánea. Y es significativo, y valga el inciso, el hecho de que al valorar sus res-

<sup>33</sup> DUPEE, F. W., editor: *Op. cit.*, pág. 28.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 30.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 42.

<sup>36</sup> JAMES, Henry: «The Younger Generation», *The Times Literary Supplement*, número 635 (March 16, 1914), págs. 133-134 y número 637 (April 2, 1914), págs. 157-158. Con el título «The New Novel», en *Notes on Novelists*, ed. cit., págs. 249-287. También en SHAPIRA, Morris, editor: *Henry James: Selected Literary Criticism*, Heinemann, London, 1963, págs. 311-342.

pectivos méritos, James les considera a todos respetables e importantes, menos precisamente a Lawrence, a quien relega a un modesto lugar «in the dusty rear»<sup>37</sup>. También se ocupa James de los ya no tan jóvenes, los escritores que están entonces en su madurez, como Conrad, Galsworthy, Arnold Bennet y H. G. Wells, reservando especial atención a estos dos últimos. La conclusión a que llega James en este ensayo está lejos de su intención de infalibilidad y así lo ha reconocido incluso el más fanático de sus incondicionales, Leon Edel, que califica el trabajo en cuestión como «James's least responsible piece of criticism»<sup>38</sup>. Como quiera que sea, el hecho es que James emitió en él ciertas opiniones sobre Wells que hirieron a éste, considerando que con ellas «the old man was a little treacherous to me»<sup>39</sup>. Tal vez se tratase de la observación que sobre Tolstoi hizo James, en el sentido de que «of all great painters of the social picture it was given that epic genius most to serve admirably as a rash adventurer and a "caution", and execrably, pestilentially, as model»<sup>40</sup>; para añadir a renglón seguido que tanto Arnold Bennet como H. G. Wells «derive, by multiplied if diluted transmissions, from the great Russian»<sup>41</sup>. La implicación, por tanto, es clara y H. G. Wells, que tenía en preparación su obra *Boon*<sup>42</sup> desde 1901, decidió sobre la marcha incluir en ella un nuevo capítulo («Of Art, Of Literature, Of Mr. Henry James») que constituye una virulenta parodia sobre el modo de novelar de Henry James, que aun poniéndola en entredicho por lo que en ella hay de ataque personal, de resentimiento y de sátira despiadada, ha de considerarse ingeniosamente acertada en muchas de sus observaciones. Por otra parte, también es cierto que si a veces las fobias (o las filias) pueden deformar nuestros juicios, igualmente pueden, en ocasiones, ser fuente de certeras y muy justas intuiciones críticas. El libro pretende ser una recopilación de los escritos privados de un supuesto escritor, George Boon, cuya obra publicada es de un convencionalismo extremado, pero que no obstante se desahoga en una serie de notas privadas sobre futuros trabajos. Estas notas constituyen la médula del libro, que está preparado para publicación por un Reginald Bliss, el seudónimo que utiliza Wells. En este capítulo cuarto se describe lo que habría sido la novela de Boon, *The Mind of the Race*, en un largo diálogo en el que toman parte un grupo de intelectuales consagrados que incluye a Edmund Gosse, W. B. Yeats, Ford Madox Ford, George Moore y desde luego Henry James. Presenta a éste último en conversación con otro de los asistentes,

<sup>37</sup> JAMES, Henry: *Notes on Novelists*, ed. cit., pág. 252.

<sup>38</sup> EDEL, Leon: «Introduction», *Henry James and H. G. Wells: A Record of Their Friendship, Their Debate on the Art of Fiction and Their Quarrel*, editado por Leon Edel y Gordon N. Ray, Rupert Hart-Davis, London, 1958, pág. 32.

<sup>39</sup> H. G. Wells en carta a Hugh Walpole, citada por EDEL, Leon: «Introduction», *Henry James and H. G. Wells*, ed. cit., pág. 38.

<sup>40</sup> JAMES, Henry: *Notes on Novelists*, ed. cit., pág. 260.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 260.

<sup>42</sup> WELLS, H. G.: *Boon, The Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil and The Last Trump* (prepared for publication by Reginald Bliss, with an Ambiguous Introduction by H. G. Wells), T. Fisher Unwin, London, 1915.

una típica conversación jamesiana según Wells «in which both gentlemen pursue entirely independent trains of thought», y en la que James se muestra «anxious not merely to state but also to ignore»<sup>43</sup>. Después hace una certera disección de la técnica novelística de Henry James, cuyos personajes son «denatured people», «eviscerated people»<sup>44</sup>. En sus novelas «you will find no people with defined political opinions, no people with religious opinions, none with clear partisanship or with lusts or whims, none definitely up to any specific impersonal thing»<sup>45</sup> y su mundo es uno en el que «there are no poor people», en el que no hay tampoco «dreaming types»<sup>46</sup>. Considera Wells que, en consecuencia, «the only living human motives left in the novels of Henry James are a certain avidity and an entirely superficial curiosity»<sup>47</sup>, de modo que la novela tan laboriosamente construida es «like a church lit but without a congregation to distract you, with every light and line focused on the high altar. And on the altar, very reverently placed, intensely there, is a dead kitten, an egg-shell, a bit of string...»<sup>48</sup>. El proceso que conduce a James a tales resultados, sigue Wells, se inicia con su teoría de que «a novel is a work of art that must be judged by its oneness»<sup>49</sup>. Su libro *Notes on Novelists* es «one sustained demand for the picture effect. Which is the denial of the sweet complexity of life... Philosophy aims at a unity and never gets there... That true unity which we all suspect, and which none attains, if it is to be got at all it is to be got by penetrating, penetrating down and through»<sup>50</sup>. Y es el caso que «he has no penetration. He is the culmination of the superficial type»<sup>51</sup>.

No es de extrañar a la vista de los cargos que Wells le hacía, que James se sintiese cruelmente herido por ellos. Sus últimas cartas a quien le atacaba con tal ensañamiento son un modelo de lo que se suele considerar la adecuada actitud de dignidad herida. En carta fechada en julio de 1915, James acusa recibo a Wells del ejemplar de *Boon* que éste le había enviado. En ella dice que considera dicha obra como si supusiera «the collapse of a bridge which made communication possible» entre ellos, y aclara que encuentra difícil «to put himself *fully* in the place of another writer who finds him extraordinarily futile and void, and who is moved to publish that to the world»<sup>52</sup>. A esta carta respondió Wells dos días más tarde, en un cierto tono de disculpa que James no tardó en rechazar en su carta final, que comenzaba en los siguientes términos: «I am bound to tell you that I don't think your letter makes

<sup>43</sup> *Ibidem*, págs. 84-85.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 99.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pág. 98.

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 98.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pág. 100.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 100.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pág. 96.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 97.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 96.

<sup>52</sup> EDEL, Leon, and RAY, Gordon N., editors, *op. cit.*, pág. 261.

out any sort of case for the bad manners of *Boon*, so far as your indulgence in them at the expense of your poor old H. J. is concerned— I say “your” simply because he has *been* yours, in the most liberal, continual, sacrificial, the most admiring and abounding critical way»<sup>53</sup>. Este fue el final de la amistad entre estos dos tan dispares novelistas. Unos meses más tarde, el 28 de febrero de 1916, moría Henry James.

En esta misma época, pero en el extremo opuesto de la escala, se encuentra Percy Lubbock, al que aludía Wells en una carta a Hugh Walpole refiriéndose a «the extravagant dirtiness of Lubbock and his friends in boycotting Rebecca West’s book on James in *The Times Literary Supplement*. My blood still boils at the thought of those academic greasers conspiring to down a friendless girl (who can write any of them out of sight) in the name of loyalty to literature»<sup>54</sup>. Lubbock, como se deduce de esto, se erige en dictador de la crítica jamesiana y edita en 1917 las dos novelas que James dejó sin terminar; en 1920 dos tomos de sus cartas, con un ensayo introductorio titulado «The Mind of an Artist»; y en el año siguiente publica su obra capital, *The Craft of Fiction*<sup>55</sup>. Tanto en esta última obra, que recoge aspectos de Thackeray y Dickens, Tolstoi, Flaubert y Balzac y James, entre otros, como en su ensayo anterior «The Mind of an Artist», analiza Lubbock la obra de Henry James espaciándose más en la adulación estética que en la verdadera crítica literaria, tomando a James por sus palabras, más que por sus hechos, y sentando las bases nada rigurosas sobre las que se apoyarán muchos de sus críticos posteriores, más interesados, a veces, en ocupar su puesto al lado de los «establecidos», que en hacer algo que suponga una aportación realmente original. En su ensayo preliminar a las cartas reconoce Lubbock, indirectamente, uno de los motivos principales que condiciona la falta de verdad vital de las obras de James, pero sin llegar a entenderlo como tal: su actitud pasiva ante la vida, su falta de experiencia directa del mundo y de las cosas, su incapacidad para vivir plenamente; en suma, el papel que asume toda su vida al considerarse «a confirmed spectator, one who looked on from the brink instead of plunging on his own account»<sup>56</sup>. James, concede Lubbock, obtiene su inspiración y sus temas «on all the experience he had only enjoyed at second hand»<sup>57</sup>; y aunque este detalle en sí mismo puede considerarse indiferente, ya que la vida interior puede suplir, y de hecho en ciertos casos suple plenamente, la experiencia personal de las cosas,

<sup>53</sup> *Ibidem*, pág. 265.

<sup>54</sup> H. G. Wells en carta a Hugh Walpole, en EDEL, Leon, and RAY, Gordon N., editors, *op. cit.*, pág. 39. Quizá sea útil recordar al lector el hecho de que Rebeca West fue la amante de Wells durante algún tiempo. Un hijo de ambos nació en 1914.

<sup>55</sup> Las dos novelas que James dejó sin terminar y que Lubbock editó son: *The Sense of the Past* y *The Ivory Tower*, ambas publicadas por Collins, London, 1917. También editó Lubbock las cartas de James, según ya se ha indicado. Finalmente publicó su estudio *The Craft of Fiction*, Cape, London, 1921.

<sup>56</sup> LUBBOK, Percy, editor: *The Letters of Henry James*, ed. cit., pág. XVII.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pág. XVII.

no va este crítico por este camino, sin embargo. Todo lo que aduce para compensar esta peculiaridad, que considera una de las limitaciones de James, uno de los «gaps in (James's) knowledge»<sup>58</sup>, es la afirmación del propio James en el sentido de que «he could never doubt that what he had, he possessed much more truly than any of those from whom he had taken it. There was no hour in which he was not alive with the whole of his sensibility; he could scarcely persuade himself that he might have had time for more»<sup>59</sup>. Acepta plenamente, por tanto, como algo axiomático, aquello que James *creía*, aquello de lo que James estaba convencido, y de ahí parte para establecer las características de su arte. Afirma, por otra parte, que «(James's) life as a creator of art, alone with his work, was one of unclouded happiness. It might be hampered and hindered by external accidents, but none of them could touch the real core of his security, which was his faith in his vocation and his knowledge of his genius»<sup>60</sup>. Elimina así de la vida de James, con un simple plumazo, la duda eterna en la que se debate el verdadero genio, su íntima agonía entre sombras, la angustia de la verdadera creación; y establece al mismo tiempo, como hecho objetivo que es, la presunción de genialidad en medio de la cual vivió siempre James, sumergido en la apacible atmósfera del hombre satisfecho de sí mismo.

En su obra siguiente, *The Craft of Fiction*, Lubbock hace alarde nuevamente de esta aceptación incondicional de las premisas jamesianas. Al hablar de la novela, dice este crítico, raramente se manejan términos definidos con precisión y que hayan sido «selected and strictly applied by a critic of authority. Picture and drama, therefore, I use because Henry James used them in discussing his own novels, when he reviewed them all in his later years»<sup>61</sup>, lo cual está más cerca de la actitud del discípulo adulador (que asiente a las afirmaciones del adorado o influyente maestro, por cuyos ojos ve y por cuya boca habla), que de la del crítico serio y riguroso que analiza y estudia y que ofrece una prueba por cada afirmación que pretende que se le acepte. Nuevamente, cuando habla de *The Ambassadors*, la novela de James de que se ocupa especialmente, y más en concreto, al referirse al protagonista de la misma, Lambert Strether, pretenderá que «the author does not tell the story of Strether's mind; he makes it tell itself, he dramatizes it»<sup>62</sup>, lo cual no es sino la tesis de James en su prólogo a esta novela<sup>63</sup>, que Lubbock de nuevo acepta incondicionalmente. Ese es el punto de partida desde el que analiza la técnica de James, aceptando sin discusión, y usando no sólo las ideas que éste expresa en sus prefacios, sino incluso sus propios términos,

<sup>58</sup> *Ibidem*, pág. XXVI. La frase completa dice: «Whatever were the gaps in his knowledge —knowledge of life generally, and of the life of the mind in particular— his imagination covered them all.»

<sup>59</sup> *Ibidem*, pág. XVII.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pág. XVI.

<sup>61</sup> LUBBOCK, Percy: *The Craft of Fiction*, ed. cit., pág. 110.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pág. 147.

<sup>63</sup> JAMES, Henry: *The Art of the Novel*, ed. cit., págs. 321 y ss.

considerando a unas y otros suficientemente comprobados, no por su investigación personal, sino porque los usa un crítico de la «autoridad» de James, la cual finalmente no se preocupa ni siquiera de poner en tela de juicio.

La verdad con respecto a James, si es que hay una sola, está probablemente a mitad de camino y no coincide del todo con los extremos defendidos por esos contemporáneos de James, ni desde luego con la aclamación casi unánime de nuestros días. Puede que esta visión que aquí ofrezco quede también desequilibrada a su modo: pero considero suficientes los elogios que se han dedicado a su obra como para abundar en ellos innecesariamente y convertirme en uno más de sus apologetas. Sí señalo, sin embargo, un hecho que me parece significativo. Se suele pasar por alto, efectivamente, aunque se menciona marginalmente con relativa frecuencia, un importante valor técnico de la obra de James: el manejo del punto de vista que el novelista disciplina y controla con el absoluto rigor de quien se toma su oficio con la mayor seriedad (tanto como a sí mismo, según hemos visto), en el propósito de colocar a la novela en el mismo nivel de estimación, por lo menos, de que puedan gozar otros géneros literarios como la poesía o el drama. En las épocas superadoras del narrador omnisciente la gran aportación de James ha sido probablemente la fijación del foco de atención del creador, el control del punto de vista narrativo que permite la profundización en el análisis psicológico de los personajes, que a su vez posibilita el desvelamiento de su verdad humana. De aquí al descubrimiento de la «corriente de conciencia» como fuente de material literario y su exposición al lector por medio de la técnica del «monólogo interior», no hay más que un paso. Pero sin el control del punto de vista, ese paso sería imposible. Que luego algunos novelistas utilizaran las formulaciones científicas de los filósofos y psicólogos para profundizar en las conciencias de sus personajes, no es más que otra etapa de la misma historia y del mismo proceso, aunque suya es, en todo caso, la primera incursión. Así cuando con motivo de la celebración del septuagésimo cumpleaños de Sigmund Freud se le saludaba como al «discoverer of the unconscious», el psicólogo vienés corrigió en su intervención al orador, declinando tanto mérito: «The poets and philosophers before me discovered the unconscious», dijo. «What I discovered was the scientific method by which the unconscious can be studied»<sup>64</sup>.

En el siglo XVIII Laurence Sterne maneja (incluso citándolas expresamente) las ideas de Locke, especialmente las referidas a su teoría de la asociación de ideas que sistematiza intuiciones poéticas anteriores. La base científica de la «corriente de conciencia» tiene una primera manifestación (que yo sepa) en la obra de William James *Principles of Psychology* (1890) en cuyo capítulo titulado «The Stream of Thought»

<sup>64</sup> Citado por TRILLING, Lionel, en: *The Liberal Imagination*, ed. cit., pág. 34.

está registrada la primera utilización de la expresión *stream of consciousness*; pero ya en la obra de creadores anteriores (y baste recordar otra vez a Sterne y también algunos pasajes de Dickens, por no entrar en más detalles) se utiliza el procedimiento como recurso narrativo fruto de la intuición. A este punto, sin embargo, no llegaría Henry James, aunque creo que es innegable que es uno de los que lo hicieron posible. Buscaba, no cabe duda, en su última época de un modo instintivo y aparentemente inconsciente, el camino que le condujese en tal dirección; de aquí puede derivar en parte la complicación de su último estilo: esas larguísimas frases, especialmente en *The Ambassadors* y *The Golden Bowl*, cuyo final no se ve llegar nunca y que obligan al fatigado lector a volver una y otra vez tras sus pasos, en busca de la clave sintáctica que le permita comprender esos inacabables soliloquios. Mejor, probablemente, es el resultado que logra en una novela algo anterior, *What Maisie Knew* (1897) una ilustración precisa y concreta de sus mejores virtudes y de sus más crasos defectos. La búsqueda de lo que James llama «the finer moral point» se superpone a la autenticidad humana y psicológica de la joven Maisie, que en virtud de ese «moral point» se convierte al final en un trasunto de la moralidad convencional y falta de toda imaginación de su anciana institutriz. Por otra parte, sin embargo, *Maisie* ilustra el gran acierto de su autor en el manejo del punto de vista: y la novela se convierte en un auténtico ejercicio de virtuosismo técnico, en un alarde del «más difícil todavía». No hay en esta novela más fuente de conocimiento que Maisie: suyo es el punto de vista. Pero al tratarse de una conciencia infantil toda la información se da filtrada al lector que tendrá que llegar mucho más allá en la comprensión de las implicaciones y de las motivaciones tácitas, de a donde Maisie es capaz de llegar.

Una técnica que desarrollarán más tarde, ya con perfecto conocimiento de sus posibilidades, los grandes novelistas del xx, de modo especial Joyce y Faulkner. James parece haber intuido el paso posterior que estos novelistas lograrían dar, pero sin llegar él a realizarlo: y su exposición da vueltas y vueltas alrededor de sus personajes, sin acertar a introducirse en su intimidad ni a respetarla, de modo que acumula sobre ellos datos reiterativos, pero no los desarrolla; el relato se extiende, pero no profundiza.

Su avance técnico, no obstante, no se puede en modo alguno minimizar y quedará como paso importante, inevitable e imprescindible en el proceso que conducirá a la novela del xx a las metas a que ha podido llegar. Y ese podría ser el truco escondido en «la figura de la alfombra»: la ironía final es que James tampoco era consciente de ello.

 INDICE