

Roderick Hudson

Empecé *Roderick Hudson* en Florencia, en la primavera de 1874. Desde el principio estuvo pensada para publicarse por entregas en *The Atlantic Monthly*, donde comenzó a aparecer en enero de 1875 y continuó a lo largo de todo aquel año.¹ No me resisto al placer de comentar estos detalles, al igual que otros, y del mismo modo que no me he resistido a la necesidad de reconstruir la relación con el libro tras un cuarto de siglo. Pienso que con frecuencia el renacimiento de una relación casi extinta con un trabajo primeri-

1. *The Atlantic Monthly* ha sido, junto a la *North American Review*, una de las revistas más importantes de la escena norteamericana durante más de un siglo y medio. Fue fundada en 1857 por algunos de los escritores más relevantes del momento, como Emerson o Longfellow. Con tan solo veintiún años, James conoció a su principal editor, James T. Fields —que contaría en la revista con la ayuda de otro editor importante para James, William Dean Howells—, bibliófilo y gran anfitrión, amigo de Dickens y Thackeray. Entre agosto y diciembre de 1871, Fields le publicaría a James su primera novela, *Watch and Ward* (*Guarda y tutela*), el precoz intento del autor de crear «la gran novela americana», la ballena blanca de la ficción estadounidense. En 1878 la revisó profundamente y la publicó en forma de libro, aunque acabó por repudiarla y situar el principio de su proyecto narrativo en *Roderick Hudson*, que en 1875 se publicó por entregas en *The Atlantic*, revista que, por cierto, se sigue publicando, aunque desde el año 2003 solo edita diez números anuales, por lo que la palabra *Monthly* ha sido eliminada del título.

zo puede producir en el artista más intereses y emociones de los que es capaz de expresar fácilmente, y, sin embargo, iluminará no poco, ante sus ojos, la cara velada de su musa, a la que estará condenado por siempre a estudiar ávidamente. El arte de la representación está plagado de interrogantes cuyos términos propios son difíciles de aplicar y de apreciar; pero aquello que lo hace arduo lo convierte, como compensación, en infinito, y hace que, con experiencia, su práctica se extienda a nuestro alrededor en un círculo que no solo no se estrecha sino que se amplía. Por lo tanto, es la propia experiencia la que, por su propia comodidad y disfrute, tiene que organizar un sistema de observación, para no perder su objetivo en la asombrosa inmensidad. La observamos deteniéndose de vez en cuando a consultar sus notas, a medir, a asesorarse sobre tantos aspectos y distancias como sea posible, sobre los muchos pasos dados, los obstáculos vencidos, los frutos recogidos y las bellezas disfrutadas. Todo cuenta, nada es superfluo en esta investigación; el cuaderno de campo del explorador me sorprende en este punto como algo ilimitadamente receptivo. Esto es, por tanto, lo que quiero decir con valor añadido —o por decirlo simplemente, a mi manera, el seductor encanto— de lo accesorio en un determinado caso artístico. Por esa razón, cuando uno mira retrospectivamente la historia individual de cualquier trabajo genuino, por muy modestas que sean sus pretensiones, esa historia asoma íntegra en el rico y ambiguo aire estético, y parece adquirir cierta dignidad, al mismo tiempo que señala, como si dijésemos, un estadio. Por eso, al releer, revisar y corregir los textos que tengo entre manos, con vistas a su reedición, me encuentro solícitamente en presencia de una especie de papiro con anotaciones o tablilla conmemorativa grabada, de los que, además, el carácter «privado»

insiste en desaparecer. Estas notas representan, a lo largo de mucho tiempo, la continuidad del empeño de un artista, el crecimiento de su conciencia operativa y, tal vez lo más importante de todo, la propia tendencia de esas notas a multiplicarse y por tanto, de una memoria mucho más rica. Adicto a las «historias» e inclinado a la retrospectiva, el artista, en esta mirada al pasado, toma gustosamente todo el desarrollo y el proceso de producción de la historia como un cuento excitante, casi como una aventura extraordinaria; solo se pregunta en qué momento de la rememoración empezará a debilitarse la señal de lo relevante. Se promete sinceramente no traspasar ese límite.

Roderick Hudson fue mi primer intento de hacer una novela, una obra de ficción larga con un asunto «complicado», y vuelvo a recordar el sentimiento de exaltación con el que mi idea, tal como era, me permitió finalmente hacerme a la mar. Había tan solo abrazado la costa en diversas ocasiones previas, dando tumbos, para adquirir pericia, en las aguas poco profundas y las calas arenosas del «relato breve», y aún no dominaba un barco capaz de llevar una vela.² El asunto de *Roderick* representó efectivamente ese uso de la vela, y no he olvidado, ni siquiera después de tantos años, cómo el mar azul del sur pareció extenderse de inmediato ante mí y el aroma de las islas de las especias surgir en la brisa. Sin embargo, incluso entonces debió de empezar, también para mí, el dolor del miedo, que tan familiar llegaría a serme, el de ser indebidamente tentado y manejado por los «acontecimientos»; un miedo

2. El primer cuento que James publicó y firmó con su nombre fue «The Story of a Year» («La historia de un año»), publicado en *The Atlantic Monthly* en 1865. Entre 1866 y 1868 publicaría más cuentos en periódicos y revistas de Boston y Nueva York.

que nace de la necesidad desesperada de disciplinar esos interrogantes que los acontecimientos entrañan. Ellos son la propia esencia del proceso del novelista y, fundamentalmente gracias a ellos, su idea adquiere forma y vida; pero también le imponen, a través del principio de continuidad que los gobierna, una ansiedad proporcional. Son condición indispensable para conseguir el interés, que languidece y se pierde sin ellos. El tema del pintor consiste siempre obviamente en la relación que ciertas figuras y cosas establecen entre sí. Exponer esas relaciones, una vez que todas ellas se han reconocido, es «trabajar» la idea, lo que implica no descuidar ninguna de las relaciones que contribuyen claramente al interés. Mientras tanto, el grado de claridad sigue siendo un asunto de muy difícil valoración, un asunto sobre el que de manera implacable descansa la gracia de la forma y la composición como parte del efecto total. ¿Hasta qué punto es tal o cual acontecimiento «indispensable» para el interés? ¿A partir de qué punto deja de ser rigurosamente así? ¿Dónde acaba, para lograr la completa expresión de nuestro motivo, una relación concreta y damos paso a alguna otra no decisiva para dicha expresión?

En realidad, de manera general, lo propio de las relaciones es no detenerse, y el delicado problema del artista es siempre el de trazar, con una geometría propia, el círculo en el que parezcan felizmente detenerse. El artista se encuentra ante el perpetuo conflicto de que la continuidad de las cosas es, para él, el asunto fundamental de la comedia y la tragedia; de que esta continuidad no se rompa jamás ni un instante ni una pulgada y de que, para poder hacer algo, tiene que analizarla e ignorarla al mismo tiempo y con idéntica intensidad. Todo lo cual pasa tal vez por una forma sutilísima de señalar la enseñanza elemental que un joven borda-

dor del lienzo de la vida pronto empezó a aprender, aterrorizado ante la vasta extensión de esa superficie, del infinito número de perforaciones de la aguja y de la tendencia inherente de sus flores y figuras multicolores a cubrir y consumir todos los espacios posibles. El desarrollo de la flor, de la figura, implicaba un incesante contar hilos y una cuidadosa selección de los mismos. A él le parecía que eso habría sido un proceso suficientemente meritorio, de no ser porque la propia estructura del tejido invitaba, pedía y persuadía a practicar un sinfín de seducciones y engaños. El primer efecto de un sistema así sostenido, de una superficie así preparada, es el de seguir y seguir avanzando, mientras que la fascinación del avance radica, por el mismo motivo, en que lo más probable es que haya, en algún sitio, un lugar apropiado y claramente establecido en el que detenerse. El arte sería en verdad fácil si alguna fuerza benévola dispuesta a protegerlo proporcionara de antemano esos mecanismos, esas simplificaciones. Pero el caso es que tenemos que inventarlos y establecerlos, llegar a ellos a través de un difícil y torpe proceso de selección, comparación, renuncia y sacrificio. El verdadero significado de la pericia en el arte es el coraje adquirido para desenvolverse ante esa insoportable crisis desde el momento en que uno la ve oscuramente asomarse.

Continué trabajando más amplia e intensamente en *Roderick Hudson* durante parte de un verano que pasé en la Selva Negra y (tras volver a América a primeros de septiembre) durante los tres meses que pasé cerca de Boston.³ Este es uno de los hilos de plata de la textura que puede recuperarse de esta etapa confusa en la que,

3. Para los detalles referentes a este y otros viajes de James, véase al final de este volumen la «Cronología», pp. 413-419.

cuando tenía que empezar a aparecer en entregas mensuales, el libro no estaba aún acabado, un hecho a cuya luz me encuentro reviviendo con curiosidad y ternura una experiencia tan íntima de dificultad y demora. Que me hubiera «gustado» tanto escribirlo, que hubiera trabajado con tal convicción el pálido bordado y, aun así, que no lo hubiera terminado al cabo de tantos meses significaba claramente que no había logrado la suficiente habilidad y confianza, aunque confieso que ahora lo más atractivo para la memoria de todo aquel largo proceso es su condición de tímida e incierta duración. No obstante, hay un hecho que sin duda destaca por encima de los demás, el hecho de que, como mi amada Italia era el escenario de mi novela —¡mucho más amada de lo que haya sido capaz de expresar incluso después de más de cincuenta intentos!— y como el tener que abandonarla seguía produciéndome un dolor interno, también había amargura en seguir empeñado, hasta cierto punto, en rondarla y en prolongar de mes en mes la ilusión de aquel aire dorado.⁴ Al releerla hoy de nuevo, no parece que la novela transmita mucho de aquel entorno; sin embargo, la mitad del interés real de la obra se oculta, a mi modo de ver, en la intensa y frustrada intención de hacerlo sentir. Bajo esta suave presión, todo un aspecto de la vieja conciencia aflora y se destaca de nuevo; una señal, por muy incisiva que sea, del grado de «evocación» implicado en mi proyecto y del grado que yo mismo debí de suponer que conseguía. Puedo añadir que me tomo la persistente percepción de todo esto,

4. Italia fue, en efecto, el país predilecto de James, como a menudo se refleja en sus cuentos, en sus novelas y en sus crónicas. En 1909, reunió todos sus escritos sobre el país en *Italian Hours*, del que hay una selección en castellano: Henry James, *El amante de Italia*, Oviedo, Trabe, 2009.

es decir, de las distintas advertencias de toda reminiscencia, como un ejemplo memorable de la forma en que una obra de arte, por pequeña que sea, si es lo bastante sincera, puede vivificar e incluso dignificar los accidentes e incidentes de su desarrollo.

Aquel invierno (que de nuevo quiero señalar que pasé en Nueva York) debí de tener listas a tiempo las últimas entregas, porque no recuerdo ninguna angustia persistente. Lo que sí recuerdo perfectamente es la placentera sensación —¡y en la calle Veinticinco Este!— de intentar, desde la otra punta del mundo, seguir dotando del apropiado color local a los personajes contruidos ante mis ojos el año anterior en Florencia. Tal como me parecía, desde el principio habían disfrutado de una gracia, de una gran ventaja, y volver a cuidarlos era en realidad volver a sentarse en la encantadora, vieja y desastrada habitación del piso alto que originalmente los acogió y al que, en los cálidos meses de mayo y junio, se había asomado, a través de las rendijas de las refrigerantes contraventanas, al fulgor polvoriento pero siempre romántico de la piazza Santa Maria Novella. La casa hacía esquina (me encanta señalarlo) con via della Scala, y me temo que el lugar al que me «devuelven» hoy los primeros capítulos del libro no es al umbrío ambiente de la ciudad de Nueva Inglaterra en la que transcurre, sino al espectáculo de los pequeños coches de punto —mucho antes de la época de los estridentes coches eléctricos—, colocados torpemente alrededor del obelisco rococó de la piazza, sostenido en su pedestal, si no recuerdo mal, por cuatro elefantitos encantadores.⁵ (En cualquier caso, así es como el

5. El obelisco de la piazza Santa Maria Novella al que se refiere James está sostenido por cuatro tortugas.

objeto en cuestión, desdeñando cualquier verificación, vuelve a mí acompañado del traqueteo de los cubos de los caballos, las discusiones en los intervalos de descanso, bajo sus capuchas bien enfundadas, de los escandalosos *cocchieri*, miembros de la más parlanchina de las razas, y la ocasional quietud de un mediodía del desierto.)

Por otra parte, sin duda resulta patético, como decimos, re- leer la manera en que la evocación —en la medida en que se intenta— de la pequeña ciudad de Nueva Inglaterra en los dos primeros capítulos del libro falla en intensidad —si es que la intensidad, a este respecto, fuera algo buscado—. ¿*Habría* podido yo realmente, según las requisitos de mi pequeño plan, haberme «dedicado» a ella aun cuando uno de esos requisitos fuera desde un principio la proyección, en mi fábula, de una antítesis más o menos verídica de una civilización productora de «arte»? Lo que yo quería en esencia era la imagen de una comunidad perfectamente humana que sin embargo fuera aun del todo incapaz de producir arte, y tenía que coger lo que mi escasa experiencia me aportaba. Recuerdo no haber sentido ninguna desventaja por esa escasez, sino una exquisita y completa idoneidad, de forma que la presentación a la que llegué creo que habría cumplido en gran medida su propósito si no me hubiera equivocado al ponerle nombre al lugar. Nombrar un lugar en la ficción es pretender en cierto modo representarlo —y, por supuesto, aquí me refiero a los nombres existentes, los únicos que tienen peso—. Yo quería uno que tuviera peso, al menos así lo creía, pero es obvio que me equivoqué, puesto que mi efecto descansaba, y solo podía descansar, superficialmente, en el modelo local, del que había tomado un puñado de impresiones. El caso local particular era otro

asunto y yo tendría que volver a enfrentarme, después de muchos años, al caso en el que, de manera temeraria, los pasajes iniciales de *Roderick Hudson* fallaban. Entonces no tendría nada que me sostuviera sobre el terreno a no ser la débil disculpa de que yo no había pretendido «recrear» el Northampton de Massachusetts. La disculpa fue graciosamente admitida, pero nada podía haber sido más oportuno que el modo en el que, en una situación así, volvió a aparecer todo el asunto de la «recreación» del novelista, con su eterna exuberancia, o en otras palabras, con su eterno torbellino de intereses. El novelista, aventurero imprudente, se embarca bajo la bandera de la «representación» y, al hacerlo, se le asegura que recordará que el arte de interesarnos en las cosas —siempre que sean las cosas adecuadas al caso— solo puede ser el arte de representarlas. Para que interese, esta relación con las cosas implica la «recreación» por parte del autor; y a él le toca establecer con su inteligencia qué es lo que le obligará a hacer ese proceso variable.

Sin lugar a dudas, la suerte de esa representación reside básicamente en que alguien inspirado experimente cierta «sensación» por la cosa. En ocasiones incluso el lector puede llegar a tenerla, aun cuando el escritor, como ocurre tan a menudo, abandona. La manera en la que esta sensación se consigue o no constituye a todas luces, respecto a cualquier obra de ficción, la verdadera base de la apreciación crítica. Tal apreciación toma en cuenta básicamente si la cosa en cuestión se ha recreado; y ahora me doy cuenta de lo que era en los capítulos uno y dos de *Roderick*. Era una pacífica comunidad rural cualquiera de Nueva Inglaterra —no era, ni había necesidad de que fuera, Northampton, Massachusetts—, pero, en aquella época, uno se refugiaba técnicamente y

con vivos deseos bajo la gran sombra de Balzac; su augusto ejemplo, a poco que este secreto pueda adivinarse, dominaba para mí la escena, así que lo que yo tenía más claro era que ya se tratara de Saumur, de Limoges o de Guérande, él «creaba» Saumur, Limoges o Guérande. Recuerdo cómo, a mi humilde manera, me afanaba en la presentación preliminar de mi pequeño fragmento de paisaje norteamericano y, sin embargo, no estaba lo bastante en guardia para percatarme de lo fácilmente que la práctica del maestro podía ser engañosa en mi caso. Balzac hablaba de Nemours y Provins, así que ¿por qué no iba uno, con ingenua petulancia, a hablar de casi la única *ville de province* norteamericana de la que guardaba desde mucho tiempo atrás una placentera visión? La razón era sencilla: uno no podía emular en lo más mínimo, por prudencia, la sistemática cercanía de Balzac a aquellos lugares. Plantearse esta pregunta no impedía pensar que él verdaderamente, después de todo, comprometido como estaba en lograr la debida densidad en su material, hubiera encontrado poco a lo que agarrarse en Northampton, Massachusetts. Balzac no se aferraba a un grupo de tipos concretos, ni presentaba el rostro del colectivo social (aunque lo cuidara manifiestamente), a no ser para hacer algo con ello. El nombrarlo simplemente y no atraparlo, de alguna manera le habría parecido un acto de la más absoluta deshonra que desacreditaba su trayectoria. Así pues, como lección de todas estas consideraciones, yo «nombré», contagiado por él, a pesar de ser por completo consciente del peligro de hacerlo; y por tanto, sucedió que, sobre todo para lograr el efecto de representación que yo quería conseguir, podría haber dejado que pasara la ocasión de hacerlo. Una indicación «imaginativa» habría podido cumplir mi objetivo, salvo que yo

no habría encontrado tal vez un pretexto para mi actual insistencia.⁶

Puesto que, de todos modos, sigo insistiendo, encuentro que este fantasmal interés se reafirma para mí por las preguntas que surgen desde la propia portada del libro, esas preguntas que deambulan ociosas como en el laberinto de un viejo jardín amurallado, un seguro paraíso de autocrítica. Aquí es donde, si hubiera aire para respirar, la crítica florece y aquí es, en concreto, donde puede sonar una de las felices horas del largo día del pintor. Hablo del pintor en general y de su relación con el viejo cuadro, un trabajo salido de sus manos, oculto a la vista durante un tiempo y que, cuando se vuelve a encontrar, se coloca en el caballete de nuevo para valorar cómo el tiempo y las condiciones atmosféricas han actuado sobre él. ¿Se ha descolorido sin remedio, ennegrecido, «decaído» o renunciado? O bendito pensamiento, ¿se ha fortalecido durante el tiempo asignado e impregnado, en su medida, pobre y valiente cosa, de una sombra, de la gracia indescriptible que conocemos como «tono» pictórico? En primer lugar, el artista inquieto tiene que quitarle el polvo para poder verlo; digamos que luego tiene que limpiarlo a fondo o barnizarlo de nuevo, o, por lo menos, colocarlo a la luz para evaluar correctamente su aspecto o su valor. Pero las propias incertidumbres producen un estremecimiento y si el tema y el tratamiento funcionan al unísono y han alcanzado armonía, el artista, el creador primigenio, puede encontrar un extraño encanto en este estadio de conexión con la obra. Esto le ayuda a revivir un estado olvidado —convicciones y

6. En relación con la influencia de Balzac en James, véase en este volumen el ensayo titulado «La lección de Balzac», pp. 377-410.