

EL RETRATO DE UNA DAMA

PREFACIO A LA EDICIÓN DE NUEVA YORK

COMENCÉ *El retrato de una dama*, al igual que *Roderick Hudson*, en Florencia, durante el trimestre que pasé allí en la primavera de 1879*. Como *Roderick* y como *El americano*, la idea inicial había sido publicarla en “The Atlantic Monthly”, donde comenzó a aparecer en 1880. Se diferenciaba de sus dos predecesoras, sin embargo, en que también gozaba de otra salida, una vez al mes, en “Macmillan’s Magazine”; ésta sería una de las últimas ocasiones en que una novela mía se publicaba “por entregas” simultáneamente en los dos países, pues hasta entonces los cambios en las condiciones de las relaciones literarias entre Inglaterra y los Estados Unidos no habían afectado a esta costumbre. Es una novela larga, y me llevó largo tiempo escribirla; recuerdo que estuve muy ocupado de nuevo con ella el año siguiente, durante una estancia de varias semanas en Venecia. Me alojaba en Riva Schiavoni, en el piso más alto de una casa cercana al pasaje que conducía a San Zaccaria; la vida de los canales, la maravillosa laguna que se extendía ante mí y el incesante rumor humano de Venecia entraban por mis ventanas, a las que me parece haberme sentido constantemente atraído, en el infructuoso esfuerzo de la composición, como para ver si allí, en el canal azul, pudiera aparecer ante mí la nave de una sugerencia acertada, de una frase me-

* La visita se produjo realmente en 1880.

jor, del siguiente giro afortunado de la trama, de la siguiente pincelada auténtica en mi tela. Pero recuerdo con bastante nitidez que la respuesta más frecuente, en general, que recibían estos impacientes ruegos era la advertencia austera de que los lugares románticos y ligados a la historia, como los que abundan en tierra italiana, ofrecen al artista una dudosa ayuda para la concentración cuando no son ellos mismos su objeto. Su propia vida es demasiado rica y están demasiado cargados de sus propios significados como para echarle una mano simplemente con una frase manida; le hacen alejarse de su pequeño problema y le atraen a sus misterios, mucho mayores, de manera que, al poco tiempo, se siente, al escrutarlas, anhelante cuando tiene dificultades, como si estuviera pidiendo a un ejército de gloriosos veteranos que le ayudara a arrestar a un vendedor ambulante que le ha engañado con el cambio.

Hay páginas del libro que, al releerlas, me han hecho ver de nuevo la curva centelleante del ancho Riva, las grandes manchas de color de las casas con balcones y la repetida ondulación de los pequeños puentes jorobados, acentuada por las subidas y bajadas del taconeo de empujados peatones. Los pasos de Venecia y las voces de Venecia, pues allí todo discurso, no importa de dónde proceda, tiene el tono de una llamada a través del agua, entran una vez más por la ventana y renuevan mi antigua impresión de tener los sentidos maravillados y la mente dividida, frustrada. ¿Cómo es posible que lugares que excitan *en general* tan vivamente la imaginación no le den, en un determinado momento, lo que en particular está buscando? Recuerdo una y otra vez, en lugares hermosos, haberme maravillado de este hecho. La pura verdad es, creo, que expresan, en respuesta a nuestro ruego, realmente demasiado; más de lo que, en ese momento concreto, puede servirnos, de modo que uno se encuentra trabajando con menos coherencia, después de todo, por lo que se refiere a la escena que le rodea, que en presencia de lo moderado y neutral, donde podemos arrojar parte de la luz de nuestra visión. Un lugar como Venecia es demasiado orgulloso para esas limosnas; Venecia no toma prestado, sino que da con magnificencia. Nos beneficiamos de ello enormemente, pero para hacerlo hay que estar bien totalmente desocupado bien a su exclusiva disposición. Éstas, y así de melancólicas, son mis reminiscencias; aunque en conjunto, sin duda, el libro, y “la

altura literaria” en general, mejoraran gracias a ellas. Curiosamente fertilizante, a largo plazo, se revela a menudo un momento de pérdida de atención. Todo depende de *cómo* ésta se haya distraído, se haya despilfarrado. Hay pretenciosos fraudes insolentes y hay fraudes astutos e insidiosos. Y hay, me temo, incluso en el artista más metódico, siempre una buena fe ciega, siempre un profundo anhelo, que le impiden protegerse de sus engaños.

Al tratar de recuperar aquí, para reconocerlo, el germen de mi idea, veo que no consistió en absoluto en el esbozo de un “argumento”, palabra nefanda, en absoluto en un relámpago, en la imaginación, de un conjunto de relaciones, ni en ninguna de esas situaciones que, por su propia lógica, se ponen inmediatamente, para el fabulador, en movimiento, e inician una marcha o una carrera, un repiqueteo de pasos rápidos; sino por el contrario en la intuición de un solo personaje, el carácter y el aspecto de una joven particularmente atractiva, a los que sería necesario añadir todos los elementos habituales de una trama, ciertamente de un escenario. Tan interesante como la misma joven, en su máximo esplendor, me parece, debo repetir nuevamente, esta proyección del recuerdo sobre la cuestión del crecimiento, en la propia imaginación, de un pretexto así como motivo. Éstas son las fascinaciones del arte del fabulador, estas fuerzas de expansión emboscadas, estas necesidades de germinación seminales, estas hermosas determinaciones, por parte de la idea concebida, de crecer tanto como le es posible, de asomarse a la luz y al aire y florecer en ellos profusamente; y tanto también estas adecuadas posibilidades de recuperar, desde un buen punto de observación en el terreno conquistado, la historia íntima del asunto, de rastrear y reconstruir sus pasos y etapas. Siempre he recordado con placer un comentario que oí salir hace años de los labios de Iván Turguénev en relación con su propia experiencia del origen habitual de la escena de ficción. Para él comenzaba casi siempre con la visión de una persona, o varias, que flotaban ante él, requiriéndole, como figura activa o pasiva, interesándole y atrayéndole tal como eran y por lo que eran. Él las veía, de esa forma, como *disponibles*, las veía sujetas al azar, a las complicaciones de la existencia, y las veía con nitidez, pero entonces tenía que encontrarles las relaciones adecuadas, aquéllas que mejor las pusieran de relevancia; imaginar, inventar y seleccionar y ensamblar las situaciones más útiles y favorables en fun-

ción de la personalidad de las propias criaturas, las complicaciones que seguramente causarían y sufrirían.

“Llegar a estas cosas es llegar a mi ‘historia’”, decía, “y es así como la busco. El resultado es que a menudo me acusan de no tener suficiente ‘historia’. A mí me parece que tengo toda la que necesito para mostrar a mis personajes, para presentar sus relaciones unos con otros; pues ésa es mi única medida. Si los observo el tiempo suficiente los veo juntarse, veo cómo se *sitúan*, los veo realizar este o aquel acto y afrontar esta o aquella dificultad. El aspecto que tienen y cómo se mueven, cómo hablan y se comportan, siempre en el escenario que les he dispuesto, es lo que cuento de ellos, de lo que me atrevo a decir que, por desgracia, *cela manque souvent d’architecture*. Pero prefiero, creo, tener poca estructura que demasiada si existe el peligro de que interfiera con mi medida de la verdad. A los franceses por supuesto les gusta ver más estructura que la que ofrezco, teniendo como tienen por su propia índole una gran facilidad para ella; y no cabe duda de que uno debe aportar toda la que pueda. En cuanto al origen de los gérmenes mismos que me trae el viento, ¿quién puede saber, como preguntas, de dónde vienen? Tenemos que retroceder demasiado en el tiempo, desandar demasiado camino, para poder saberlo. ¿Podemos decir algo más aparte de que vienen de todos los rincones del cielo, que están casi siempre a la vuelta de la esquina? Se acumulan y nosotros pasamos la vida examinándolos, eligiendo entre ellos. Son el aliento de la vida, con lo que quiero decir que la vida, a su manera, nos los insufla. Así llegan, de forma prescrita e impuesta, hasta nuestras mentes flotando en la corriente de la vida. Ello reduce a una estupidez la vana oposición del crítico, tan frecuente, al tema de lo escrito, cuando no tiene las luces para aceptarlo. ¿Señalará entonces cuál habría debido ser el tema, dado que su función consiste, esencialmente, en *señalar*? *Il en serait bien embarrassé*. Ah, cuando señala lo que he hecho o no he conseguido hacer con él, ésa es otra cuestión; en ese caso, está en su propio terreno. Dejo mi ‘estructura’”, concluía mi distinguido amigo, “a su entera disposición”.

Así se expresaba este hermoso genio, y recuerdo con alivio la gratitud que sentí por su referencia a la intensidad de sugestión que puede albergar la figura solitaria, el personaje aislado, la imagen *en disponibilité*. Me ofrecía la mejor justificación que había en-

contrado hasta entonces de ese bendito hábito de la imaginación, el truco que consiste en investir a una persona conocida o imaginada, un par o un grupo de personas, del germen de la propiedad y la autoridad. Por mi parte era consciente de mis personajes mucho antes que de su escena; y un interés preferente y excesivamente preliminar en esta última me parecía en general como poner el carro delante de los bueyes. Podría envidiar, aunque no pudiera emular, al escritor imaginativo que es capaz de ver su historia en primer lugar y reconocer a sus agentes posteriormente: tan difícil me era imaginar ninguna historia que no necesitara de sus agentes para ponerse verdaderamente en marcha, ninguna situación cuyo interés no dependiera del carácter de las personas situadas y, en consecuencia, de su manera de afrontarla. Existen métodos de así llamada presentación, creo —entre novelistas que parecen haber prosperado—, que presentan la situación como si pudiera prescindir de esa base; pero no he olvidado el valor que para mí revestía, entonces, el testimonio del admirable ruso de que yo no tenía por qué, por pura superstición, intentar llevar a cabo ejercicios de ese tipo. Otros ecos de la misma fuente permanecen en mí, debo confesar, con la misma tenacidad, suponiendo que no sea, en realidad, un solo eco de gran amplitud. Después de aquello era imposible no apreciar, por el propio interés, una gran lucidez en la cuestión atormentada, desfigurada y enrevesada del valor objetivo, e incluso en la de la apreciación crítica, del “tema” en la novela.

Había sentido desde el principio, en verdad, el instinto de la estimación justa de esos valores y de cómo esa estimación reducía a una banalidad la tediosa disputa sobre la inmoralidad o la moralidad del tema. Al reconocer desde tan pronto la única medida del valor de un tema determinado, la pregunta al respecto que, si recibe la respuesta correcta, anula todas las demás —¿es válido, en una palabra, es genuino, es sincero, es el resultado de una impresión o percepción directa de la vida?— había encontrado poco edificante, en general, una pretensión crítica que había prescindido desde el principio de toda delimitación del terreno y toda definición de los términos. El aire de mis comienzos aparece, en el recuerdo, oscurecido, todo él, por esa vanidad; a menos que la diferencia hoy estribe tan sólo en mi impaciencia final, la pérdida de la atención. No hay, creo yo, verdad más nutritiva o sugerente a este respecto

que la de la dependencia perfecta del carácter “moral” de una obra de arte de la cantidad de vida sentida que se ha empleado para producirla. La cuestión vuelve así, obviamente, al tipo y el grado de la sensibilidad primaria del artista, que es el terreno del que surge su tema. La calidad y cantidad de ese terreno, su capacidad para “criar” con la debida frescura y entereza cualquier visión de la vida, representa, fuerte o débilmente, la moralidad proyectada. Ese elemento no es sino otro nombre de la conexión más o menos estrecha del tema con alguna señal impresa en la inteligencia, con alguna experiencia sincera. Con lo cual, al mismo tiempo, por supuesto, no quiero ni mucho menos decir que este aire envolvente de la humanidad del artista —que da el último toque al valor de la obra— no sea un elemento amplia y sorprendentemente variable; en algunas ocasiones un medio rico y magnífico, en otras comparativamente pobre y mezquino. Esto demuestra precisamente el alto precio de la novela como forma literaria, no sólo su poder, al tiempo que preserva esa forma con cercanía, para abarcar todas las diferencias de la relación individual con su tema general, todas las variedades de la visión de la vida, de la disposición para reflejar y proyectar, creada por condiciones que no son nunca las mismas de un hombre a otro (o, en la medida en que interese, de un hombre a una mujer), sino también para aparecer realmente más fiel a su personaje cuanto más éste pugna, o tiende a romper, con una extravagancia latente, su molde.

La casa de la ficción tiene en resumen no una, sino un millón de ventanas, un número de posibles ventanas inimaginable, en realidad, cada una de las cuales ha sido abierta, o puede todavía abrirse, en la vasta fachada, por la necesidad de la visión individual y por la presión de la voluntad individual. Estas aberturas, de tamaño y formas distintas, cuelgan de tal manera, todas juntas, sobre la escena humana que podríamos haber esperado de ellas una mayor similitud de carácter del que encontramos. No son más que ventanas en el mejor de los casos, simples agujeros en una pared ciega, desconectados, suspendidos en lo alto; no son puertas que se abren directamente a la vida. Pero tienen la característica propia de que ante cada una de ellas se alza una figura con un par de ojos, o al menos con unos gemelos, que las convierte una y otra vez, con fines de observación, en un instrumento único que proporciona a quien lo usa una impresión distinta en cada caso. Él

y sus vecinos están viendo el mismo espectáculo, pero uno ve más lo que el otro ve menos, uno ve negro lo que el otro ve blanco, uno ve grande lo que el otro ve pequeño. Y así siempre; por fortuna es imposible predecir, respecto de un par concreto de ojos, ante qué objeto tal vez *no* se abra la ventana. “Por fortuna” a causa, precisamente, de este alcance incalculable. El campo abierto, la escena humana, es la “elección del tema”; la abertura atravesada, ya sea ancha o un mirador o una tronera, es la “forma literaria”; pero no son, individualmente o juntas, nada sin la presencia inmóvil del observador, dicho de otro modo, sin la conciencia del artista. Dime qué es el artista y te diré de qué ha *sido* consciente. De esa forma percibirás al tiempo su libertad sin límites y su referencia “moral”.

Todo esto es un rodeo, sin embargo, para explicar mi leve primer movimiento hacia *El retrato*, que consistió exactamente en hacerme con un único personaje, adquisición que logré, por otra parte, de una manera que no voy a describir aquí. Baste decir que, según me parecía a mí, tenía completa posesión de él, que la había tenido durante largo tiempo, que esto me lo había hecho familiar sin por ello difuminar su atractivo y que, con gran urgencia, atormentadamente, lo veía moverse y, por así decirlo, en marcha. Con esto quiero decir que lo veía como si persiguiera su destino, un destino u otro; *cuál*, entre las distintas posibilidades, era precisamente la cuestión. Así, tenía mi persona vívida: vívida, curiosamente, pese a encontrarse aún en libertad, no confinada por las circunstancias, no inmersa en la lucha que buscamos para descifrar la huella que constituye una identidad. Si la aparición estaba todavía totalmente por ubicar, ¿cómo es que era tan vívida?, puesto que normalmente se tornan vívidas en el proceso de su ubicación. Se podría contestar a esa pregunta maravillosamente, sin duda, si se pudiera hacer algo tan sutil, si no tan monstruoso, como escribir la historia del crecimiento de la propia imaginación. Uno describiría entonces lo que, en un momento dado, le había ocurrido de extraordinario, y estaría así, por ejemplo, en condiciones de decir, con la claridad como objetivo, cómo, aprovechando la ocasión propicia, había conseguido apropiarse (sacándola directamente de la vida) de tal o cual figura o forma constituida o animada. La figura *está* en esa medida, como ven, ubicada: ubicada en la imaginación que la detiene, conserva, protege, que la dis-

fruta, consciente de su presencia en la oscura, abarrotada, heterogénea trastienda de la mente de la misma manera que el cauto comerciante de cachivaches preciosos, conocedor que sabe cuándo puede dar un “adelanto” sobre los objetos raros que se le confían, es consciente de la pequeña “pieza” rara que le ha dejado en depósito la misteriosa dama venida a menos o el aficionado especulador, y que está ya ahí lista para revelar sus méritos nuevamente tan pronto como una llave gire en la puerta del armario.

Puede que ésta sea, lo reconozco, una analogía ligeramente exagerada del “valor” concreto al que me estoy refiriendo, la imagen de la joven naturaleza femenina que había tenido durante tanto tiempo curiosamente a mi disposición; pero en el cálido recuerdo parece corresponder exactamente a la realidad, con el recuerdo, además, de mi pío deseo de limitarme a ubicar bien mi tesoro. De manera que me recuerdo al vendedor resignado a no “hacer”, resignado a conservar el precioso objeto bajo llave indefinidamente antes que confiarlo, no importa a qué precio, a manos vulgares. Creedme que *hay* comerciantes de estas formas y figuras y tesoros que pueden llegar a este punto de refinamiento. Lo que importa, no obstante, es que esta única piedra angular, la concepción de una cierta joven que afronta su destino, fue al principio todo el material que tenía para el gran edificio de *El retrato de una dama*. Llegó a ser una casa cuadrada y espaciosa, o al menos así me lo ha parecido en esta nueva visita que le he hecho; pero, sea como sea, hubo que levantarla mientras ella permanecía totalmente aislada. Esto es a mi modo de ver lo interesante desde el punto de vista artístico; pues me he perdido una vez más, lo confieso, en la curiosidad de analizar la estructura. ¿Mediante qué proceso de adición lógica iba a encontrarse esta leve “personalidad”, la mera sombra tenue de una joven inteligente pero presuntuosa, dotada de los elevados atributos de un Sujeto? ¿Y por qué superficialidad, en el mejor de los casos, no estaría viciado un sujeto así? Millones de jóvenes presuntuosas, inteligentes o no, afrontan diariamente su destino, ¿y qué posibilidades de *ser* tiene su destino, como mucho, para que hagamos una historia de él? La novela es por su propia naturaleza una “historia”, una historia sobre algo, y cuanto más grande es la forma que adopta mayor es naturalmente la historia. En consecuencia, conscientemente, eso era lo que me esperaba: organizar realmente una historia sobre Isabel Archer.

La miré muy atentamente, me parece recordar, esta extravagancia, y esta observación tuvo precisamente el efecto de reconocer el encanto del problema. Enfréntese a un problema así con un mínimo de inteligencia, e inmediatamente verá cuán lleno de sustancia está; y la maravilla es, a todo esto, cuando miramos al mundo, de qué manera tan absoluta, tan desmesurada, las isabeles archer, e incluso otros muchos especímenes femeninos de mucha menor importancia, insisten en su importancia. George Eliot lo ha señalado admirablemente: “En estas frágiles naves se transporta a través de los tiempos el tesoro del afecto humano”. En *Romeo y Julieta*, Julieta tiene que ser importante, como tienen que serlo Hetty Sorrel y Maggie Tulliver y Rosamond Vincy y Gwendolen Harleth en *Adam Bede* y *El molino del Floss* y *Middlemarch* y *Daniel Deronda*, disponiendo de tanta tierra firme y tanto aire para sus pies y sus pulmones. Son ejemplos, no obstante, de una clase que es difícil, en cada caso individual, de convertir en el centro de la atención. Tan difícil, de hecho, que muchos pintores expertos, como por ejemplo Dickens y Walter Scott, como por ejemplo incluso, una mano tan sutil en general como la de R. L. Stevenson, han preferido no intentarlo. Hay en efecto escritores en cuyo caso imaginamos que se refugian dando por hecho que no vale la pena probar; una justificación pusilánime mediante la cual, en verdad, su honor queda pobremente salvaguardado. No es una prueba de un valor, ni tan siquiera de nuestra imperfecta percepción de un valor, no es un tributo a ninguna verdad, que representemos ese valor de forma incorrecta. Nunca compensa, artísticamente, que el sentimiento nebuloso que el artista experimente hacia algo le lleve a “representarlo” lo peor posible. Hay maneras mejores que ésta, la mejor de las cuales es, para empezar, menos estupidez.

Cabría contestar, entre tanto, en relación con el testimonio de Shakespeare y de George Eliot, que su concesión a la “importancia” de sus julietas y cleopatras y porcias (incluso Porcia en cuanto ejemplo y modelo perfecto de la joven inteligente y presuntuosa) y a la de sus hettys y maggies y rosamonds y gwendolens, sufre el menoscabo de que estas figuras planas nunca están, cuando figuran como elementos principales de la historia, autorizadas a aparecer como protagonistas únicas, sino que sus deficiencias de hecho se subrayan con escenas cómicas y tramas secundarias, como dicen los dramaturgos, cuando no con asesinatos y batallas y las grandes

convulsiones del mundo. Si se las muestra como si fueran tan “importantes” como podrían pretender ser, la prueba de ello se encuentra en un centenar de personas distintas, personas de mucha mayor solidez y cada una partícipe de multitud de relaciones que para *ellas* son importantes en la medida en que ellas a su vez están relacionadas. Cleopatra le importa, infinitamente, a Antonio, pero sus compañeros, sus antagonistas, el estado de Roma y la batalla inminente también tienen una importancia prodigiosa; Porcia le importa a Antonio, y a Shylock, y al Príncipe de Marruecos, a los cincuenta aspirantes a príncipe, pero para estos caballeros hay otros asuntos del más vivo interés. Para Antonio, por ejemplo, están Shylock y Bassanio y sus empresas fracasadas y la extrema gravedad de su situación. Esta extrema gravedad, a su vez, le importa a Porcia, aunque el hecho de que a Porcia le importe resulte interesante para nosotros simplemente porque Porcia *nos* importa. Que ella nos importe, en cualquier caso, y que casi todo gire en torno a este hecho constantemente, apoya mi tesis sobre este apropiado ejemplo del valor reconocido en la mera joven (digo “mera” joven porque me imagino que incluso Shakespeare, por más que haya podido estar preocupado principalmente con las pasiones de los príncipes, difícilmente podría haber pretendido que lo mejor del atractivo de Porcia se basara en su elevada posición social). Es un ejemplo perfecto de la profunda dificultad afrontada: la dificultad de hacer de la “frágil nave” de George Eliot, si no el único centro de nuestra atención, sí al menos el más importante.

Ver cómo se afronta una profunda dificultad es en todo momento, para el artista realmente adicto, sentir casi como una punzada el hermoso incentivo, y sentirlo verdaderamente hasta el punto de desear que el peligro se intensifique. La dificultad a la que merece la pena hacer frente no puede ser para él, en estas condiciones, sino la mayor que el caso permita. De modo que recuerdo haber sentido en ese momento (esto es, en presencia, siempre, de la particular incertidumbre del terreno que pisaba) que tendría que haber una forma mejor que otra —¡mucho mejor que ninguna otra!— de hacerle luchar en su batalla. La frágil nave, ésa cargada con el “tesoro” de George Eliot, y por ello de tan enorme importancia para quienes se le acercan con curiosidad, tiene igualmente posibilidades de importancia para sí misma, posibilidades que permiten un tratamiento y que de hecho lo necesitan de ma-

nera peculiar desde el momento en que son consideradas por primera vez. Queda siempre la posibilidad de escapar de una descripción detallada del débil agente de esos encantamientos usando como puente para evadirse, para retirarse y huir, la visión de su relación con quienes la rodean. El truco consiste en poner el acento en la visión de la relación *entre ellos*: de esta forma se comunica la impresión general del efecto de ese agente, y con tanta más facilidad en lo que se refiere a construir sobre ella una superestructura. Pues bien, recuerdo perfectamente lo poco que, en mi conexión ya bastante firmemente establecida, me atraía la mayor facilidad, y cómo quise librarme de ella mediante una honrada transposición de los pesos en los dos platillos de la balanza. “Sitúa el centro de la historia en la conciencia misma de la joven,” me dije, “y tendrás la dificultad más interesante y más hermosa que pudieras desear. Haz de eso el núcleo. Pon la medida más pesada en *ese* platillo, que será fundamentalmente la medida de su relación consigo misma. Al mismo tiempo haz que sólo le interesen hasta cierto punto las cosas que no tienen que ver con ella misma, y pierde cuidado de que esta relación sea demasiado limitada. Entre tanto pon en el otro platillo el peso más ligero (que es normalmente el que inclina la balanza del interés): aprieta menos, en resumen, en la conciencia de los satélites de tu heroína, especialmente los varones; haz que tenga interés tan sólo en tanto en cuanto contribuye al interés mayor. No pierdas de vista, en cada ocasión, lo que se pueda hacer en este sentido. ¿Qué mejor campo puede haber para el ingenio que buscas? La joven flota, inextinguible, como una criatura encantadora, y el cometido será traducirla en los más altos términos de esa fórmula, y en la mayor medida posible además en *todos* sus términos. Para poder depender de ella y de sus pequeños problemas plenamente para salir del paso será necesario, recuerda, que la *hagas realmente*”.

Así razoné, e hizo falta nada menos que ese rigor técnico, ahora lo veo claramente, para inspirar en mí la confianza justa para erigir en una parcela de terreno tal la montaña de ladrillos, ordenada y cuidada y proporcionada, que se alza en ella y que llegaría así a formar, desde el punto de vista arquitectónico, un monumento literario. Ése es el aspecto que *El retrato* presenta para mí hoy día: una estructura levantada con una competencia “arquitectónica”, como habría dicho Turguénev, que hace de ella, a los ojos del pro-

pio autor, la más bellamente proporcionada de sus producciones después de *Los embajadores*, que la seguiría tantos años después y que tiene, sin duda, un terminado superior. A una cosa estaba resuelto: aunque claramente debía apilar un ladrillo encima de otro para crear el interés, no daría pie para que nadie pudiera decir que había algo torcido, desproporcionado o distorsionado. Haría un edificio grande, con bóvedas finamente grabadas y arcos pintados, como si dijéramos, sin dejar jamás que las losas en dos colores de suelo, que la tierra bajo los pies del lector, no llegara en todos los puntos hasta la base de las paredes. Ese espíritu de precaución, al releer el libro, es la antigua nota que más me conmueve: es un signo claro, para mí mismo, de mi preocupación por lo que iba a ofrecer como entretenimiento al lector. Pensaba, en vista de las posibles limitaciones de mi sujeto, que dicha preocupación no podía ser excesiva, y el desarrollo del material ofrecido era sencillamente la forma que adoptaba esa seria resolución. Y me doy cuenta verdaderamente de que ésta es la única explicación que se me ocurre de la evolución de la fábula: en la cabeza que he mencionado es donde me parece que se produjo la necesaria acumulación, donde comenzaron las complicaciones pertinentes. Era naturalmente esencial que la joven fuera ella misma compleja; eso era elemental, o al menos era la luz a la que había aparecido originalmente Isabel Archer. No llegaba, sin embargo, demasiado lejos, y podrían emplearse otras luces, luces antagónicas, en conflicto, y de tantos colores diferentes, a ser posible, como los cohetes, las velas romanas y las ruedas de un “espectáculo pirotécnico” para demostrar que así era. Sin duda, yo tenía un instinto ciego para elegir las complicaciones adecuadas, ya que no consigo seguir el rastro de las que constituyen, a la postre, la situación general presentada. Están ahí, sea cual sea su valor, y hay tantas como se pueda pedir; pero mi memoria, confieso, está en blanco por lo que se refiere a cómo llegaron y de dónde venían.

Tengo la sensación de que me desperté una mañana en posesión de ellos, de Ralph Touchett y sus padres, de la señora Merle, de Gilbert Osmond y su hija y su hermana, de lord Warburton, Caspar Goodwood y la señorita Stackpole, la colección completa de contribuciones a la historia de Isabel Archer. Los reconocía, los conocía, eran las piezas numeradas de mi rompecabezas, los términos concretos de mi “argumento”. Era como si sencillamen-

te, movidos por un impulso propio, hubieran entrado flotando en mi estudio por toda respuesta a mi pregunta primigenia, “Bueno, ¿entonces que *hará?*”. Su respuesta parecía ser que si me fiaba de ellos me lo mostrarían; y yo, sin dejar de exhortarles vivamente a que al menos lo hicieran lo más interesante posible, me fié de ellos. Eran como el grupo de camareros y músicos que cuando la gente da una fiesta en el campo van allí en tren; representaban el contrato firmado para mantener la fiesta animada. Ésa era una excelente relación con ellos, posible incluso con una vara tan rota, a causa de su escasa cohesión, como Henrietta Stackpole. Es una verdad familiar para el novelista, en la hora fatídica, que así como en toda obra algunos elementos son esenciales, otros son sólo formales; que así como este o aquel personaje, esta o aquella disposición del material, pertenecen directamente al sujeto, por así decirlo, este o aquel otro no le pertenecen sino indirectamente, o pertenecen intrínsecamente al tratamiento. Es ésta una verdad, no obstante, de la que raramente el escritor se beneficia, dado que podría confirmársela, en realidad, únicamente una crítica basada en la percepción, crítica que escasea enormemente en este mundo. No debe preocuparse de las ventajas, además, lo reconozco abiertamente, pues ese camino lleva al deshonor; esto es, no debe pensar más que en una, la ventaja, sea cual sea, derivada de haber hechizado las formas de atención más simples de todas. No tiene derecho a más; no tiene derecho a nada, está obligado a admitir, que le pueda llegar del lector como resultado de ningún acto de reflexión o discriminación de este último. Puede *disfrutar* de ese tributo más delicado, ésa es otra cuestión, pero sólo a condición de que lo acepte como un “regalo”, una simple ventura milagrosa, el fruto de un árbol que no puede pretender haber sacudido. Contra la reflexión, contra la discriminación, en su interés, conspiran la tierra y el aire todos; razón por la cual, como digo, debe en muchos casos haberse acostumbrado, desde el principio, a trabajar por un “salario de supervivencia” tan sólo. El salario de supervivencia es la concesión por el lector de la mínima cantidad posible de atención necesaria para ser consciente del “hechizo”. La agradable “propina” ocasional es un acto de su inteligencia que va más allá de esto, una manzana de oro que cae en el regazo del escritor directamente del árbol movido por el viento. El artista puede naturalmente, cuando le invade la melancolía, soñar con un Paraíso (para el arte)

en el que sea legal apelar directamente a la inteligencia, pues a extravagancias de este tipo su mente deseosa difícilmente puede esperar cerrarse completamente. Lo más que puede hacer es no olvidar que *son* extravagancias.

Todo lo cual quizá no sea más que un modo deliciosamente retorcido de decir que Henrietta Stackpole era un buen ejemplo, en *El retrato*, de la verdad que acabo de indicar, el mejor ejemplo que podría citar si no fuera porque María Gostrey, en *Los embajadores*, que entonces todavía no había nacido, constituye un ejemplo mejor. En ambos casos estas personas no son sino una rueda del coche; ninguna forma parte del cuerpo del vehículo, ni viaja sentada dentro siquiera por un momento. Ahí sólo se guarecen el tema, en forma de su “héroe y heroína”, y los altos funcionarios privilegiados, digamos, que viajan con el rey y la reina. Por varias razones a uno le habría gustado que esto se sintiera, como en general le gustaría que se sintiera, en su trabajo, casi todo lo que uno ha sentido con una contribución. Ya hemos visto, sin embargo, cuán vana es esa pretensión, a la que lamentaría dar demasiada importancia. Así, María Gostrey y la señorita Stackpole son dos casos del leve *ficelle*, no del verdadero agente; pueden correr junto al coche hasta no poder más, pueden agarrarse a él hasta quedarse sin aliento (como hace la pobre señorita Stackpole de forma tan evidente), pero ninguna de ellas, en ningún momento, consigue poner siquiera un pie en el estribo, ni cesa por un momento de pisar el polvoriento camino. Podríamos decir incluso que son como las pescaderas que ayudaron a llevar de vuelta a París desde Versalles, en el día más ominoso de la primera mitad de la Revolución Francesa, el carruaje de la familia real. Lo único es que podría muy bien preguntárseme, lo reconozco, por qué entonces, en la presente obra, he aguantado que Henrietta (cuya presencia es indudablemente excesiva) permaneciera de forma tan oficiosa, tan extraña, casi tan inexplicable. Diré ahora lo que puedo de esa anomalía, y de la manera más conciliadora.

Una cuestión que deseo todavía aclarar más es que si era excelente haber llegado a una relación de confianza con los actores de mi drama, que *fueron*, al contrario que la señorita Stackpole, auténticos agentes, aún quedaba mi relación con el lector, que era una cuestión totalmente distinta y en relación con la cual sentía que no podía confiar en nadie más que en mí mismo. Esa solicitud acabaría expresándose de modo apropiado en la paciencia con la que, como ya

he dicho, apilé un ladrillo sobre otro. Los ladrillos, en la suma total, entendiendo como ladrillos también los pequeños toques, las invenciones y las mejoras, se me antojan en verdad poco menos que innumerables y colocados y encajados con cuidado escrupuloso. Es un efecto de detalle, de lo minúsculo; aunque si uno fuera en este sentido totalmente sincero, expresaría la esperanza de que el aire general, más amplio, del modesto monumento sobreviva aún. Me parece al menos identificar la clave de parte de esta abundancia de pequeña, ansiosa, ingeniosa ilustración cuando recuerdo haberme centrado, en interés de mi joven, en el más obvio de sus predicados. “¿Qué hará? Está claro, lo primero que hará será ir a Europa, lo que de hecho formará, inevitablemente, una parte en absoluto pequeña de su aventura principal. Ir a Europa es incluso para las “frágiles naves”, en esta época maravillosa, una aventura pequeña; pero ¿qué hay más cierto que por una parte —en la medida en que se independizan de la crecida y el campo, del accidente mutable, de la batalla y el asesinato y la muerte repentina— sus aventuras han de ser pequeñas? Sin su impresión de ellas, su impresión *por* ellas, podríamos decir, no son prácticamente nada; ¿pero no estriban acaso la belleza y la dificultad precisamente en mostrar su conversión mística por medio de esa impresión, su conversión en la materia del drama o, palabra aun más deliciosa, de la “historia”? En mi opinión, estaba todo claro como el agua. Dos muy buenos ejemplos, creo yo, de este efecto de conversión, dos casos de la rara alquimia, son las páginas en las que Isabel, entrando en el saloncito de Gardencourt, volviendo de un paseo bajo la lluvia, o de lo que fuera, esa tarde lluviosa, encuentra a la señora Merle en posesión del lugar, sentada al piano, completamente absorta mas en total serenidad, y reconoce claramente, al sonar esa hora, en la presencia entre las sombras que se espesan de ese personaje, del cual un momento antes ni siquiera había oído hablar, un momento crucial de su vida. Para cualquier demostración artística es horroroso tener que poner los puntos sobre las íes e insistir en las propias intenciones en demasía, y no deseo hacerlo ahora; pero se trataba en este caso de producir la máxima intensidad con la mínima tensión.

Debía aumentarse el interés hasta el límite al tiempo que los elementos se mantenían afinados; de forma que si el conjunto causaba la debida impresión pudiera yo mostrar lo que una vida interior “fascinante” puede hacer por la persona que la lleva aun

cuando siga siendo completamente normal. Y no se me ocurre una aplicación más coherente de ese ideal que la extensa declaración, inmediatamente después de la mitad del libro, producto de la extraordinaria vigilia de meditación de mi joven en la ocasión que llegaría a representar para ella un hito tan notable. Reducido a su esencia, no es sino la vigilia de la crítica que indaga; pero proyecta la acción mucho más lejos de lo que podría haberse conseguido con veinte “incidentes”. Su objetivo era combinar toda la vivacidad del incidente y toda la economía de la imagen. Permanece despierta, sentada frente al fuego que languidece, hasta altas horas de la noche, embrujada por las revelaciones en las que encuentra la conciencia definitiva de repente ausente. Es sencillamente una representación de cómo la joven *ve* sin moverse, y un intento además de hacer la sencilla lucidez inmóvil de su acto tan “interesante” como la sorpresa de una caravana o la identificación de un pirata. Representa, por otra parte, una de las identificaciones caras al novelista, e incluso indispensables para él; pero todo sucede sin que ninguna otra persona la aborde y sin que ella se mueva de su silla. Es obviamente lo mejor del libro, pero no es más que la ilustración suprema del plan general. En cuanto a Henrietta, por la cual he comenzado a excusarme sin llegar a terminar de hacerlo, ejemplifica, me temo, en su sobreabundancia, no un elemento de mi plan, sino únicamente un exceso de celo por mi parte. Ya desde tan temprano comenzó mi tendencia a *sobrecargar* en lugar de aligerar, cuando hay elección o peligro, mi sujeto (muchos colegas de oficio, me parece, están lejos de concordar conmigo, pero yo he opinado siempre que sobrecargar es el menor de los males). “Tratar” el de *El retrato* equivalía a no olvidar nunca, en ningún momento, que la cosa tenía una obligación especial de entretener. Existía el peligro de la conocida “superficialidad”, que debía evitarse, a toda costa, cultivando lo vívido. Así al menos es como lo veo hoy. Henrietta debió parecerme, en aquel momento, parte de mi maravillosa noción de lo vívido. Y luego había otra cuestión. Pocos años antes yo había venido a vivir a Londres, y a mis ojos la luz “internacional” iluminaba en esa época la escena abundante y brillantemente. Era la luz ante la que se veía gran parte del cuadro. Pero ésa es otra cuestión. Hay realmente demasiado que decir.

HENRY JAMES

VOLUMEN I

EN determinadas circunstancias, hay pocos momentos en la vida más agradables que la hora dedicada a la ceremonia conocida como el té de la tarde. Hay circunstancias en las que, tomes el té o no (algunas personas por supuesto nunca toman), la situación es en sí misma deliciosa. Las que tengo en mente al comenzar a exponer esta sencilla historia ofrecían un marco admirable a tan inocente pasatiempo. Los utensilios del pequeño festín se habían dispuesto sobre el césped de una antigua casa de campo inglesa, en lo que debería llamar la mitad exacta de una espléndida tarde veraniega. Aunque parte de la tarde se había desvanecido, aún quedaba mucha y lo que quedaba ofrecía una atmósfera de la más delicada y extraordinaria condición. El verdadero crepúsculo aún tardaría varias horas en llegar; pero el torrente de luz veraniega había comenzado ya a menguar, el aire se había vuelto suave, las sombras eran alargadas sobre la hierba lisa y tupida. Se alargaban lentamente, sin embargo, y la escena reflejaba esa sensación de ocio todavía por venir que es quizá la principal fuente del placer que una escena tal a esa hora nos proporciona. El tiempo entre las cinco y las ocho es en ciertas ocasiones una pequeña eternidad; pero en una ocasión como ésta, el intervalo podía ser tan sólo una eternidad de placer. Las personas que disfrutaban de ella lo hacían con tranquilidad, y no pertenecían al sexo al que habitualmente pertenecen los devotos de la ceremonia que he mencionado. Las sombras sobre la hierba perfecta eran rectas y angulosas; eran las sombras de un anciano sentado en una honda silla de mimbre cerca de la mesa baja en la que se había servido el té y de dos hombres más jóvenes que paseaban de acá para allá, hablando de esto y de lo otro, delante de él. El anciano tenía la taza en la mano; era una taza desusadamente grande, distinta del resto de la vajilla, y de colores brillantes. Dio cuen-

ta de su contenido con parsimonia, sosteniéndola durante largo rato cerca de la barbilla, con el rostro vuelto hacia la casa. Sus acompañantes habían acabado su té o lo habían olvidado; fumaban cigarrillos mientras continuaban paseando. Uno de ellos, de cuando en cuando, al pasar, miraba con cierta atención al hombre mayor que, sin darse cuenta de que era observado, descansaba la vista sobre la fachada de un rojo intenso de su morada. La casa que se alzaba más allá del césped era una estructura merecedora de tal atención y era el objeto más característico en la escena singularmente inglesa que he tratado de bosquejar.

Se alzaba en una pequeña colina sobre el río, que era el Támesis, a unas cuarenta millas de Londres. Una larga fachada de ladrillo rojo con tejado a dos aguas, sobre cuya superficie el paso del tiempo y los elementos habían plasmado todo tipo de efectos pictóricos, consiguiendo, sin embargo, únicamente mejorarla y refinarla, mostraba al césped sus parches de hiedra, sus chimeneas arracimadas, sus ventanas sofocadas por las enredaderas. La casa tenía nombre y tenía historia; el anciano caballero que tomaba el té habría estado encantado de contarles estas cosas: que había sido construida en tiempos de Eduardo VI¹, había ofrecido hospitalidad por una noche a la gran Isabel (cuya noble persona había yacido sobre una cama enorme, magnífica y terriblemente angulosa que todavía constituía el honor principal de los dormitorios), había resultado considerablemente dañada y deteriorada durante las guerras de Cromwell, y luego, en la época de la Restauración², había sido arreglada y ampliada notablemente; y que, por último, después de haber sido remodelada y desfigurada en el siglo XVIII, había terminado pasando al cuidado atento de un perspicaz banquero americano, que en principio la había comprado porque (debido a circunstancias demasiado complejas de explicar) se vendía por un precio irrisorio: la compró quejándose de su fealdad, su antigüedad, su incomodidad, y ahora, al cabo de veinte años, se había percatado de que sentía una verdadera pasión estética por ella, de forma que conocía todos sus detalles y podía decirte dónde colocarte exactamente para verlos todos al unísono y la hora exacta en la que las sombras de sus diversas protuberancias (que tan blandamente caían sobre sus cálidos ladrillos fatigados) tenían la medida justa. Aparte de esto, como ya he dicho, podía haber enumerado la mayoría de sus sucesivos dueños y ocupantes,

varios de los cuales habían sido personas de fama reconocida; cosa que habría hecho, no obstante, con la sosegada convicción de que la última fase de su destino no era en modo alguno la menos honrosa. La fachada de la casa que daba a la parte del césped de la que hablamos no era la principal; ésta era completamente distinta. Aquí reinaba la intimidad y la ancha alfombra de hierba que cubría la llana cima de la colina parecía verdaderamente la continuación de un lujoso interior. Los grandes robles y hayas inmóviles arrojaban una sombra tan densa como la de una cortina de terciopelo; y el lugar estaba amueblado, como una habitación, con asientos mullidos, alfombras de vivos colores, libros y papeles desparramados por la hierba. El río estaba a cierta distancia; el césped propiamente dicho terminaba donde el terreno comenzaba a descender. Pero a pesar de ello el paseo hasta el agua era una delicia.

El anciano caballero sentado a la mesa del té, que había venido de América treinta años atrás, había traído consigo, como elemento fundamental de su equipaje, su fisonomía americana; y además de traerla consigo, la había conservado con esmero de modo que, de haber sido necesario, habría podido llevarla de vuelta a su país con toda tranquilidad. Sin embargo, era evidente que en el momento actual no iba a desplazarse a ningún sitio; sus viajes habían terminado y estaba disfrutando del reposo que precede al descanso eterno. Tenía el semblante enjuto, ni barba ni bigote, rasgos armoniosos y una expresión de plácida agudeza. Era evidentemente un rostro cuya capacidad de simulación no era grande, por lo que el aire de apacible perspicacia era tanto más meritorio. Parecía decir que había tenido éxito en la vida, pero al mismo tiempo daba a entender que su éxito no había sido exclusivo y odioso, sino que había sido en gran parte inofensivo como el fracaso. Aunque, sin duda, su experiencia con los hombres era grande, manifestaba, no obstante, una simplicidad casi rústica en la leve sonrisa que asomaba en su cara de anchas y magras mejillas e iluminaba su mirada divertida cuando por fin, lenta y cuidadosamente, depositó su gran taza sobre la mesa. Iba vestido elegantemente, de negro, pulcramente cepillado; pero tenía un chal doblado sobre las rodillas y calzaba gruesas zapatillas bordadas. Un hermoso perro pastor escocés estaba tumbado sobre la hierba cerca de su silla, mirando el rostro de su amo casi con la misma ternura con que el amo contemplaba la fisonomía aun más autoritaria de la

casa; y un pequeño e hirsuto terrier bullicioso dedicaba una compañía distraída a los otros caballeros.

Uno de ellos era un hombre excepcionalmente bien hecho de treinta y cinco años, con una cara tan inglesa como distinta era la del anciano caballero que acabo de describir; una cara notablemente bella, de buen color, leal y franca, de rasgos firmes y regulares, vivos ojos grises y una espléndida barba castaña. Esta persona tenía un cierto aspecto afortunado, brillante y excepcional (el aire de un temperamento alegre abonado por una elevada civilización) que habría hecho que a primera vista cualquier observador casual le envidiara. Calzaba botas y espuelas, como si hubiera desmontado tras una larga cabalgada; tenía un sombrero blanco, que parecía demasiado grande para él; llevaba las manos a la espalda y en una de ellas (un puño grande y blanco, bien formado) estrujaba un par de gastados guantes de piel de perro.

Su compañero, que recorría de un extremo a otro el césped a su lado, era una persona de tipo bastante distinto que, aun pudiendo despertar gran curiosidad, nunca habría provocado, como el otro, el deseo casi ciego de estar en su lugar. Alto, delgado y desgarbado, tenía un rostro feo, macilento, inteligente y encantador, provisto, pero en modo alguno decorado, de bigote y barba ralos y desordenados. Parecía inteligente y enfermo, combinación en absoluto afortunada; y vestía una chaqueta de terciopelo marrón. Llevaba las manos en los bolsillos y había algo en su manera de hacerlo que indicaba que se trataba de un hábito inveterado. Caminaba arrastrando los pies, con paso titubeante; sus piernas parecían poco firmes. Como ya he dicho, cada vez que pasaba ante el anciano sentado posaba los ojos en él; y en ese momento, viendo las dos caras al mismo tiempo, uno habría apreciado con facilidad que eran padre e hijo. El padre se percató por fin de la mirada de su hijo y le dedicó una sonrisa benévola y receptiva.

—Estoy muy bien —dijo.

—¿Te has tomado el té? —preguntó el hijo.

—Sí, y lo he disfrutado.

—¿Te pongo un poco más?

El anciano pensó, plácidamente.

—No sé, ya veremos.

Al hablar dejaba oír su deje americano.

—¿Tienes frío? —quiso saber el hijo.