

Retrato del artista sublime

Silvio Mattoni

“Se puede hacer que la gente fructifique, produzca, actúe, siga, lo que no puede encargárseles es que sepan.”

Confucio, Las Analectas.

Este ensayo procurará esbozar una lectura no totalmente literaria de la nouvelle de Henry James titulada La lección del maestro¹. No totalmente literaria porque acaso busque más bien una especie de verdad antes que una mera interpretación. Si bien creo que no habría lectura, de ningún tipo, sin ese leve desplazamiento que le otorga a la ficción la posibilidad de ser algo más.

Se sabe que los personajes de Henry James suelen adquirir las propiedades de una mónada leibniziana; contienen todo el mundo en sí mismos y son a su vez impenetrables; sus palabras y actos se describen como ventanas hacia un espacio que es en sí infinito. E incluso uno solo de esos mundos, de esas conciencias sensibles (esto en algún momento pudo resultar un oxímoron) puede ocupar toda una novela y todas las novelas. La narración que avanza siguiendo un estricto encadenamiento de “puntos de vista” se nos ofrece pues, halagando el impudor curioso del lector, como una serie de confidencias imposibles, ya que ocurren en el interior de cada mónada. De allí que los diálogos en las novelas de James parezcan rodear un centro oscuro, indecible, al que no tocan pero al que, por su misma superficialidad entrecortada, parecieran dirigirse inexorablemente. Detan oscuro, a veces ese centro del diálogo puede volverse una engeguecedora claridad, una epifanía comunicativa, un guiño a través de las ventanas de las casas mentales (metáfora casi hiperbólica que en ocasiones se permitiera James); aun cuando la sospecha acerca de la realización efectiva de ese guiño

no abandone nunca al personaje que nos sirve de guía.

En el caso de *La lección del maestro* el punto de vista es único, seguimos el relato íntegro a través de las observaciones, hipótesis y actos de un solo personaje, el joven novelista Paul Overt, por lo que cada uno de los demás protagonistas de la trama se nos presenta como un enigma, el portador de un secreto. Salvo que el tono distante de la narración en tercera persona, aunque se conserve fiel a la mirada del joven Overt, a veces pareciera brindarnos informaciones suplementarias.

Paul Overt llega a una mansión en la campiña inglesa, adonde ha sido invitado a pasar un fin de semana "en sociedad", como solía decirse. Pero su ánimo no se encuentra tan apacible como debiera estarlo. Sabe que allí tal vez pueda conocer a un novelista consagrado, Henry St. George, cuyas obras ha leído con fervor. Sí, aunque sus últimas novelas hayan perdido la fuerza que hacía de las anteriores verdaderas obras maestras, el joven escritor espera mucho de ese fin de semana. Asistimos entonces a la mirada anhelante que Overt arroja sobre un pequeño grupo de invitados que conversan en el parque. Ante sus preguntas ansiosas, el mayordomo que lo ha conducido hasta allí contesta con típicos aforismos cuya claridad asertiva esconde alusiones a la diferencia de clases y al protocolo que la inviste. Finalmente, se acerca a esos invitados que esperan la llegada del resto. Ninguno podría ser St. George: única de las variadas hipótesis sobre las identidades que el joven verá confirmada. Pero su primera sorpresa es que la señora St. George no tiene el aspecto y el carácter que debería tener. ¿Por qué? Porque no parece la sacerdotisa apasionada de la alta misión de su esposo. Antes de que el maestro lo aleccione, antes incluso de verlo y hablarle, Overt cree en la figura del artista. Ningún discípulo puede atender a un maestro, no puede ser por lo tanto discípulo, más que sabiendo ya lo que habrá de escuchar en las palabras del otro.

Después de ese compás de espera, donde el estilo de James obtiene su andante perfecto, llegan los otros dos personajes del drama, los otros hilos de esta ambigua trama. Uno, por supuesto, es Henry St. George, cuyo dibujo ya viene tejiéndose, como dijimos, en la memoria del joven protagonista, y cuyo principal aspecto sería la parábola descendente de una obra que parecía destinada a realizaciones superiores. El otro hilo es una hermosa muchacha tan apasionada por el arte, y en especial por la literatura, que su apasionamiento en sí mismo pareciera sobrepasar los objetos a los que se aplica. Habla mucho con St. George,

y la atención que éste le presta confirma para Overt la sublimidad de esa muchacha. Además, ella los ha leído a ambos; lo leyó a él, que apenas empieza a escribir, y que incluso habiendo recibido elogios de la crítica no había creído que sus escasas obras estuvieran hechas para el gran público. Pero ella es lo contrario de eso, es el pequeño público femenino, sensible, inteligente, que en el interior de sus novelas quisiera construir y que ve ahora moverse alegremente por el mundo y leyendo sus intentos todavía no realizados. “Era la admiración correspondiente a la vida que ella encarnaba, cuya juvenil pureza y opulencia llevaba implícita la idea de que el verdadero triunfo era semejante a eso, era vivir, florecer y alcanzar la perfección de ese delicado arquetipo, y no devanarse los sesos redactando laboriosas fantasías con la espalda inclinada sobre una mesa manchada de tinta.” (p. 23). El verdadero triunfo, alcanzar la perfección... Pero ¿de qué? ¿Aplicaría eso a sí mismo, que Overt fuera la perfección de Overt? ¿Y si eso implicara no alcanzarla a ella, puesto que es otra perfección, otro mundo? Sin embargo, el joven (tal vez al contrario que Henry James) confía en la comunicación, en la posibilidad de que dos sensibilidades abran una brecha que uniría ambas casas cerradas. Lo que los une también los separa. Para la Srta. Fancourt, ése es su nombre, el arte “es la única vida”, acaso precisamente porque no desea practicarlo sino como lectora, como amante de las obras maestras; la confianza de su inteligencia la lleva a postular que sólo el arte realiza la vida, puesto que ve en la percepción de la belleza el máximo éxtasis. Es, en cierto modo, la sagrada musa que la Sra. St. George había mostrado no ser. Para el joven novicio en el sacerdocio estético, en cambio, el arte sólo podría tomar de la vida la verdad de su realización; no desea escribir más que como medio para alcanzar otra cosa; por ejemplo: producir un personaje de novela tan perfecto, completo y encantador como se le aparece a él la Srta. Fancourt; quiere que su subjetividad sea un objeto, evidente por sí mismo, bello porque se ha vuelto tan material, tan consistente como los seres mismos. Que no obstante, en lo real, por así decir, toman la forma de un vidrio opaco detrás del cual se ven oscuros bultos que se mueven, brillos fugaces. La consistencia perfecta debe ser construida, pues, dentro de la ficción. Y lo que hace consistente a la Srta. Fancourt para Overt es, además de la belleza física de ese “vidrio” en particular, la construcción que elabora su propio pensamiento, las hipótesis de una ficción que él vive a la vez como personaje y autor, el deseo de una perfección imposible. El joven escritor cristaliza los destellos de la muchacha para formar las facetas

de un personaje que sólo podría existir en la ficción. Él lo sabe, pero que alguien pueda servir de punto de partida para tales construcciones sería algo más que una mera solución de compromiso. Con el correr de las páginas, ella se acercará peligrosamente, con sus agudas observaciones, con su inocencia hiperlúcida, a esa perfección inaprensible. Pero ¿no sería acaso su cumplimiento en lo real lo que impediría su realización artística? ¿La desea a ella o desea extraer de ella un personaje? ¿La escucha y la mira como la expresión de una subjetividad o como el resultado de frases y pinceladas perfectas que lo esperan para que se encargue de confirmarlas en su verdad, para que su estilo llegue a ser esa verdad?

Hemos dejado atrás al maestro para seguir un poco el hilo del deseo de nuestro guía. Ya se acerca la conclusión del fin de semana en el campo y los dos escritores no han intercambiado más que breves saludos, fórmulas de protocolo. Ellos, que seguramente tienen las cosas más importantes que decirse. Overt, que admira tanto a St. George, sabe que de sus palabras podría obtener mucho, a pesar del decaimiento de sus últimos escritos; y quizás lo que más espera de sus labios es una explicación, un juicio sobre ese decaimiento. ¿No lo atemoriza la posibilidad de que ese mal caiga sobre sí? Nadie obtiene el arte para siempre. Tal vez pudiera aprender de St. George cuál es el estrecho donde un monstruo lo atrapó, averiguar cómo evitarlo. La ingenuidad de los discípulos es infinita, como vemos, y precede a la constitución del maestro como tal. El mismo discípulo lo convierte en maestro, y éste no lo es sino en la mente del otro. Sus palabras, quizá inadvertidas, improvisadas, rápidamente olvidadas, son tomadas como lecciones, máximas, enigmas de una ética que deberá descubrirse y en cuyo proceso de desciframiento radica su principal norma de conducta. El maestro sabe porque el discípulo le cree, y sabe lo que el otro cree; mientras que el joven novicio cree en el saber del otro. Para Overt, el gran novelista juzgará, “en su fuero interno”, con más severidad que nadie las superficialidades en las que ha caído. Cree, incluso criticándolo, en la capacidad del artista perpetuo. Creencia cuyo carácter casi religioso no deja de connotar Henry James con cierta ironía que vanamente quisiéramos reproducir aquí. “El gran hombre le había dicho por la tarde que tenían ‘muchísimo’ de que hablar, pero hasta entonces no habían hablado ni mucho ni poco y esa comunión no realizada llenaba al joven de tristeza porque la reunión debería dispersarse al día siguiente, en cuanto terminara el almuerzo.” (p. 33). Todavía no es “el maestro”, sólo es “el gran hombre” que luego deberá admitir al discípulo, tomarlo como tal, realizar esa

comuni3n despu3s de la cual se habr3 establecido un lazo no equitativo: una hebra del maestro, su lecci3n, se mezclar3 en el tapiz del discipulo, su obra, y puesto que se trata de una religi3n bastante excluyente quiz3s tambi3n en su vida.

“Míreme bien y aprenda mi lecci3n de memoria, porque es una lecci3n. Déjese penetrar por ella, hasta que tan lamentable impresi3n lo estremezca, y que esto pueda servirle en el futuro para mantenerse en el camino recto. No se convierta, cuando llegue a la vejez, en lo que yo soy ahora: un deprimente, deplorable ejemplo de adoraci3n a los falsos dioses.” (p. 37). El maestro se muestra a s3 mismo como ejemplo negativo: quien se aparta del recto camino se convierte en un adorador de los falsos dioses, es decir, b3blicamente, del oro de la vanidad. El arte debiera ser gratuito, responder a una íntima necesidad, a un alto mandato inexorable. Pero he aqu3 que el aspecto de St. George (que tanto sorprendiera a Overt) es el de un burgu3s acomodado, con su propio coche (estamos a principios de siglo - literariamente, claro), su mansi3n campestre, su mujer vestida a la última moda. Todo lo que al discipulo le parec3a un signo del poder social de la literatura, es traducido por el maestro como la causa del decaimiento de su obra, el emblema de su actual imposibilidad para escribir sin más, sin esperar nada a cambio. Pero se trata s3lo de la primera lecci3n, de las palabras previas a la verdadera lecci3n que le ofrecer3 en su propio estudio, en el cub3culo de la creaci3n, donde repetirá, ya lejos de testigos importunos, este problema de la exclusi3n o la inclusi3n del artista con respecto al circuito de los intercambios econ3micos. Por ahora, ensalza otra econom3a (po3tica) que se opondr3a a la econom3a prosaica del sustento. Aunque aún no conmina al discipulo para que actúe de acuerdo con esa lecci3n sin retorno. Entretanto, en el sal3n de fumar, St. George declara pl3cidamente: “No hay porqué tener hijos. Quiero decir, desde luego, si uno se propone hacer algo bueno. - ¿Pero no son acaso una inspiraci3n, un incentivo. - Un incentivo para condenarse, artísticamente hablando.” (p. 37). En el plano te3rico, la exclusi3n del artista es absoluta (o absolutamente mon3stica), e implica una suerte de voto de castidad o cuanto menos de celibato institucional. En caso contrario, corre el riesgo de condenarse artísticamente para toda la eternidad. Por supuesto, el maestro lo expresa desde el punto de vista del condenado, del autocondenado. Su figura debe incitar al discipulo a conservarse puro. Puesto que alguien debe continuar con esa antorcha candente de la perfecci3n. Y al exponerse así ante el discipulo, el maestro se sacrifica, quema una parte de s3 mismo en aras de salvar al otro; y

lo dice: “Pero para mostrarle que todavía no soy incapaz, degradado como estoy, de un acto de fe, ataré en salvaguardia suya mi vanidad a un poste y la quemaré hasta reducirla a cenizas.” (p. 37). Humillación que demuestra por qué sería un maestro, ya que no cree haber escrito nada ni tampoco tener nada que hacer; mientras que el otro es discípulo, al menos hasta las últimas líneas del relato, porque tiene una alta opinión de sí mismo, a tal punto que puede llegar a creer que esa misión irrealizable postulada por el maestro es la suya, que ha sido designado, él en su singularidad, para llevar el arte a su máxima perfección, que es un elegido (rasgo típicamente juvenil y que sólo conservan los poetas que mueren jóvenes, como dice el adagio de la antigüedad). El maestro no quisiera seguir escribiendo (sin embargo, misteriosamente, escribe); el discípulo sólo quiere escribir y cree que su arte en particular vale tanto como para atender a un maestro, escucharlo, extraer de él lo valioso y desechar lo que lo hizo fracasar. Todo discípulo se siente en la posición de poder elegir, seleccionar entre las palabras del otro lo que le servirá para sus fines, cuando lo que ocurre en verdad (si se me permite el giro) es lo contrario; es el maestro quien usa los oídos del discípulo para hacer rebotar sus frases, para hacer avanzar su pensamiento, para ser finalmente un maestro (James emplea la palabra master que significa también “señor; amo” lo que hace posible aludir a cierta célebre dialéctica). De allí que, aun si descartamos la hipótesis de una intención perversa oculta en la lección impartida, exista una especie de justificación siempre diferida, casi imperceptible en una primera lectura, para la indignación y la angustia final del joven escritor.

La trama prosigue, los hilos se cruzan. Acerca de la Srta. Fancourt, con la cual flirtea un poco paternalmente bajo su apariencia de hombre casado y experimentado en arte y vida, St. George afirma que es “una inteligencia artística, en verdad, de primer orden. ¡Y alojada en semejante forma!” Expresión de un deseo que revela que la inacción, como es obvio, no es la doctrina de este maestro. Más bien gira en torno a una escritura perpetua, permanentemente incentivada por oscuros objetos de deseo (“de pronto algo lo atrae, lo conmueve y estremece, y entonces la idea brota - del regazo de lo actual - y le demuestra que siempre queda algo por hacer” (p. 40)). Un regazo femenino, joven y hermoso, que proporcionará luego, casi sorpresivamente, la idea para la escritura del discípulo (que en su olvido temporal del mundo se habrá hecho un maestro) y los estremecimientos para el maestro (quedando sin

respuesta la pregunta que se formula Overt acerca de si en verdad esos estremecimientos se oponen radicalmente a la idea o son portadores de un flujo de ideas, lo que se vería confirmado sólo en caso de que el maestro volviera a escribir bien). Luego, el fin de semana concluye, el maestro se despide de su nuevo alumno, despertando, entre otras, una reflexión que indicaría que éste aún no ha aprendido la lección, o bien que la comprende pero no ha decidido tomarla como una verdad ejemplar, aplicable a él mismo; piensa, al ver pasar el coche de los St. George, “que el matrimonio parecía la imagen honorable del éxito, de la prosperidad económica y del prestigio social de la literatura”; pero piensa también, y por eso puede desglosar esa imagen y catalogarla como apariencia o signo ambiguo, que sólo él conoce el secreto del gran novelista, que sólo él sabe que ese prestigio social de la literatura es inversamente proporcional a la belleza de una obra (siempre más en cuanto a las perfecciones que promete que en cuanto a las que cumple). Le ha sido dado el privilegio de un secreto, no una consideración general sobre el arte, sino la secreta desazón de su admirado maestro, un doble fondo particular y único: detrás de ese coche lujoso, imagen del prestigio que la literatura puede alcanzar, está la condenación de un artista que debió sacrificar su obra para obtener una imagen. El maestro ha cambiado el signo que precede al número de su prestigio, ha sumado al éxito social la confesión de su fracaso literario. Y el discípulo, que había advertido dicho fracaso antes de conocer al exitoso escritor, aunque le parecía un decaimiento quizá temporario, suma al prestigio de sus mejores obras la lucidez y la implacable exigencia implicadas en esa confesión. No falta sino el último ritual para la conversión definitiva de Paul Overt.

Entre paréntesis imaginarios, observemos que el maestro enarbola, en la primera entrevista, por así decir, un ideal afirmativo, una afirmación de la vida como fuente del arte. Hay “algo” que atrae y estremece, de donde brota la idea, “del regazo de lo actual”. Mientras que en la segunda conversación, más extensa, más apasionada, pero a la que llamativamente no le da el nombre de “lección”, incita al discípulo al ideal ascético, al abandono del mundo, al sacrificio del amor en el altar de un arte célibe y elevado; no que sube por su liviandad, no flotante, sino trepado a la cima con sudor, esfuerzo, con espíritu de gravedad. Esta aparente contradicción se resolvería con un tópico más en cuanto a la misión del artista; éste debe observar la vida, sólo de allí extraerá el material de su arte, pero para poder observarla debe mantenerse distante, ajeno

a ella, envuelto por una especie de prescindencia generalizada que será, debido a una extraña refracción, un interés por todos los seres.

Ya en Londres, Overt encuentra a la Srta. Fancourt y con ella a Henry St. George. Dicha señorita, como se decía antiguamente, recibe los homenajes de ambos escritores. El joven, que en su juventud piensa como si la vida tuviera una lógica lineal, como si los deseos ajenos no pudieran modificarse, y como si una negación de un deseo no fuera ya la manifestación de que existe; este joven artista, decíamos, recordaba: “¡Ella no es para mí!”, le había dicho el novelista en Summersoft, enfáticamente, pero su conducta no armonizaba con su afirmación.” (p. 47). Un énfasis como signo de desarmonía entre palabras y actos. Habría una especie de desarmonía preestablecida entre maestro y discípulo. El maestro goza, afirma, aunque decaiga, y finalmente se queda con la hermosa muchacha. El discípulo ve, desde el principio, la inmoralidad de los deseos encubiertos del otro. Del roce del encuentro saldrá una novela de Paul Overt, a la que el maestro califica de magnífica. Es decir que si bien St. George no cumple con sus propios preceptos, éstos funcionan por sí mismos cuando alguien pone la suficiente fe en ellos. Sin embargo, Overt sabe que el maestro miente, o mejor dicho mistifica, exagera, o lleva quizás hasta el límite la lógica implícita en el hecho de escribir, en la paradoja social de un acto para nadie y consumido por casi nadie. Límite que, no habiéndolo traspasado, esboza como un horizonte para un arte venidero, para una perfección futura, pero que sus libros le enseñaron a considerar como inalcanzable. La certeza de que se trata de un horizonte huidizo, de que la perfección está siempre en fuga, siempre más allá, es quizás la causa de su decaimiento artístico (¿acaso el falso dios que lo ha hundido sea una especie de cinismo, ya que viendo el horizonte que su obra dibuja frente a él no lo atraviesa?).

Antes del diálogo decisivo con St. George, Overt visita a la Srta. Fancourt, la inteligencia inocente, la pasión confiada, que busca al compañero de confianza. El artista, asceta en el desierto, ante el oasis de la lectora bellísima, desenvuelta y lúcida: ¿tentación o promesa con respecto a su arte? ¿Tentación que lo desviaría del camino hacia lo más alto, hacia la nota perfecta que le está reservada sólo a él, o promesa de una reafirmación, incluso de una mejoría en la salud de su estilo? “Es posible, y es la ley de la vida, perderse fácilmente en el desierto, pero encontrar en el desierto un oasis semejante, ¿no era un accidente demasiado singular?” (p. 51). De nuevo el joven ve la vida como una ley, una

necesariedad débilmente interrumpida o apenas perturbada por lejanos ruidos de fondo, ¿por qué no aceptar los “accidentes singulares” como la verdadera ley? Pero esta pregunta correspondería a otro personaje y a otra novela, alguna chica norteamericana que anhela lo casual, lo imprevisto, la inocente aventura por la vieja Europa...

¿No hay cierto facilismo en desarrollar las falencias de las reflexiones de Overt, sus observaciones fallidas? ¿No está acaso todo el relato construido sobre esas fallas? Desde el principio, el lector es guiado por Overt y se identifica con él. Por lo que al final el estado en que lo sume su descubrimiento se parecería al del personaje. Pero la angustia del lector es de una ambigüedad irresoluble, puesto que siente la “pérdida” del joven, sus ideales derrumbados, y a la vez goza con la “ganancia”, la novela escrita, que, por su tema, tiende a hacer coincidir con la que acaba de leer, con la inquietud que le ha causado su maestría. La novela relata entonces el vacío escondido tras la trama de la lección, y al mismo tiempo muestra que se la ha aprendido perfectamente.

“Cualquier relación feliz con el maestro seguiría un ritmo brusco e intermitente, no un proceso de etapas regulares.” (p. 58). Esto, sin dudas, desde el punto de vista del discípulo, que escucha en cada frase del maestro un mandato dirigido a él. De ahí que su nombre “Overt” parezca remitirnos a un oído abierto (“ouvert”) para las órdenes del amo (“master”), si atendemos a un retruécano híbrido. ¿Y cuáles son esas frases? Reproduciremos algunas: un solo libro “bastaría si representara de verdad un paso adelante... una palpitación del mismo esfuerzo” (p. 58). Un solo libro que fuera la realización absoluta, el límite sobrepasado, una prueba de fuerza que cargara con el máximo peso posible y lo arrojara contra la bóveda impenetrable de lo sublime con la esperanza de romperla. “No es asunto de los demás, nadie puede obligarlo a ello, y sólo dos o tres personas advertirán que no anda usted por el camino recto... Yo seré uno de los dos o tres que se darán cuenta. La cuestión es saber si puede perseverar para dos o tres... La ‘única’ persona es, por supuesto, uno mismo, la propia conciencia, el propio ideal, la singularidad de su propio fin. Pienso en ese espíritu de pureza como un hombre piensa en una mujer a quien ha amado y traicionado en una hora aborrecible de la juventud.” (p. 59). Cuán difícil sería para el discípulo no caer en la apasionante red de los altos ideales, cuán fácil fabricar un mito con su propio pasado, como si incluso las traiciones, los actos irreversibles formaran parte de un destino de donde su mano de artista extraerá

la pureza. Y todo para unos pocos elegidos, sólo para los hombres superiores. Pero ¿qué esconde la red del maestro? ¿No hay una vuelta de tuerca parcial en sus palabras? ¿De dónde sale esa “mujer” depositada ahora en un pasado que se vuelve el porvenir perpetuo de la escritura, su mito de origen? ¿No dijo acaso anteriormente que las mujeres eran las lectoras más importantes, las que confirmaban el logro de una novela? Sin embargo, no parecen estar entre esos “dos o tres”. ¿Seremos tan discipulares como el discípulo para preguntar lo mismo deseando que la respuesta fuera lo otro? “- ¿No hay ninguna mujer que en realidad comprenda, que pueda tomar parte en un sacrificio?” Ya Overt ha aceptado que “una obra realmente buena” no puede escribirse sin sacrificarse y ahora su pregunta implica que ese sacrificio, en principio casi abstracto, es el de una mujer, amada y traicionada para tener una pureza artística. Entonces ella, el personaje perfecto, que le daba el efecto de realidad a una ficción, es transformada ahora en una estatua inmóvil, un ídolo, una petrificación de lo real. Al convertirla en ideal sublime la vida se coagula, ya no se trata de una chica en particular, única, irrepetible y perfecta por su propia inagotabilidad, sino que el maestro (y el discípulo) la hace una generalidad, la mujer siempre igual que emana de los dogmas de una religión artística. “- ¿Cómo podrían tomar parte? Ellas mismas son el sacrificio. Son el ídolo, el altar y la llama.” (p. 65). Aquí se esconde la máxima crítica de James a la sublimidad del arte y al ascetismo del artista. Denuncia una doble exclusión: de “los demás”, los que no advierten la falsedad de una obra (cuando en realidad ninguna falsedad puede advertirse si no es puesta al lado de la verdad y por lo tanto sólo en una obra que afirme la verdad pueden verse los contornos de falsedad contra los que ha luchado, de los que se ha librado y trata aún de librarse para poder formarse), y de “ellas”, que son el mito remoto y el télos sublime de la obra, al precio de ser expulsadas de todo presente, “del regazo de lo actual”. Vemos que en parte el maestro dice la verdad, por eso el discípulo puede actuar a partir de lo que oye, aunque finalmente crea que cometió el error imperdonable de guiarse por lo falso.

Por otro lado, el problema de un presente femenino del arte (que no tiene nada que ver con que las mujeres escriban o pinten) es crucial en toda la obra de James. La Srta. Fancourt (aquí marginada como personaje por los escritores y su parloteo aleccionador), su inocencia y su exotismo (viene de la India), remiten a las muchachas norteamericanas, anticonvencionales, lúcidas y muy ansiosas por escapar hacia valores nuevos, metamórficos, que a veces son capturadas por

la moral europea (que mata, por ejemplo, a Daisy Miller) y que otras veces redimen esa moral resentida y salvan a los que estaban sometidos a ella (como Milly Theale en *Las alas de la paloma*). ¿Y a qué se debería esta atención hacia ellas? A que son mejores, tienen cincuenta normas cuando el hombre sólo puede tener una (p. 66), la del humanismo, el vanidoso “yo” del hombre que llega a autocumplirse en un producto. En cambio, ellas se vuelven a cada rato otra cosa, una nueva idea y luego una frase, y de allí un flujo de ideas indetenible y diferente. Esto lo dice el maestro, aunque para aconsejarle a Overt que se aleje de semejante pluralidad inconstante y deseante, que se ate a su norma, la del arte, “el silencio incorruptible de la Gloria”, el monumento de una norma que es ya un epitafio.

Atrapado en esa tela, el joven se va de Londres, viaja, escribe una novela, está dos años ausente y sin dar noticias. Cree haber “experimentado y probado”, con la felicidad de escribir, la “doctrina” de St. George. Pero ¿por qué se derrumbaría tan fácilmente su creencia a causa de los actos de otro cuando él mismo la había comprobado funcionando? La duda es ésta: cada vez que se sacrifica algo, o sólo se deja pasar, se cumple un deseo de obra, pero ¿no habríamos tenido otra obra, mejor aún, otros devenires, si no hubiéramos renunciado precisamente a eso? La escritura no puede tener una norma, porque ya es la pura destrucción de toda norma y sólo se afirma a sí misma, ningún ethos puede ocuparla y hacerla su dominio; esto sería lo que el discípulo no aprendió y que quizás sepa cuando su fe se vuelva tan ambigua como la del maestro. Aunque, en el límite, la escritura precede a los saberes, es su condición de posibilidad y su principio de destrucción. La escritura, al afirmarse a sí misma como acto puro, sin contenido, se vuelve un antisaber. De aquí que la verdad del maestro se muestre en su cercanía con el acto de escribir, la nota surgida del regazo de lo actual, mientras que su falsedad se hace evidente al intentar comunicar un saber sobre la escritura. Cuando dice que el artista debe sentir que “ha arrancado de su instrumento intelectual la música más hermosa que la naturaleza había escondido en él, e interpretado esa partitura como merecía interpretarse” (p. 61), estamos ante la afirmación de un florecimiento, una eclosión, un acto gratuito que destruye los saberes funcionales y que puede dar lugar a otros saberes todavía impensados. “Los que realmente entienden no hablan de él.” Se trata siempre de otra cosa, algo más hacia lo que la escritura tiende o que ella misma ilumina o fabrica. Ésta es la verdad formal del disfraz de maestro, su mentira en cuanto disfraz es la suposición, no de un saber ya que

eso es escuchado por el discípulo, sino de que las consecuencias de ese acto pueden transmitirse por otra vía. La escritura se opone al habla como el maestro al escritor. El discípulo no pudo distinguir esta ambivalencia, este vaivén de una figura a otra en la misma persona y por eso creyó que el acontecimiento de haber escrito su novela provenía de un saber oído. “Si podía escribir tan bien bajo el rigor del renunciamiento; tal vez no conviniera alterar las condiciones de su vida antes de que el hechizo se disparara por sí solo.” (p. 72).

Al regresar, el joven Overt se entera de que St. George, ya viudo, va a casarse con la Srta. Fancourt. “Y era como si no la hubiera perdido hasta ese momento.” En un último diálogo con el maestro, intenta pedirle explicaciones: “- Yo pensaba que usted, en teoría, desaprobaba el matrimonio de un escritor. - Sin duda, sin duda. ¿Pero usted no me llamará escritor?... - ¿Se casa usted con la Srta. Fancourt para salvarme? - En modo alguno, pero eso aumenta el placer de casarme. En parte, también, será usted obra mía... y lo extraño es que parecía sincero” (p. 80). Y con sinceridad (ya que su disfraz no implica que él mismo no lo lleve con naturalidad), el maestro afirma: “Durante todo el resto de mi vida no haré otra cosa que leerlo a usted.” (p. 81). Es decir que sólo se considera un mensajero de la verdad artística, un representante de esa ley que le resulta ajena pero que hace cumplir. Mientras que el discípulo, espacio abierto para el cumplimiento inexorable de la ley de la escritura, que lo suprime, que suspende su “pasión personal”, lo había creído el amo, el origen mismo de la ley. Ahora ambos quedan sometidos a un juicio siempre exterior; y el hecho de que Paul Overt pueda advertir si una obra es verdadera, no afectada por falsos dioses, lo convierte a su vez en juez; posición a la que ha llegado mediante una iniciación que lo anonada. Si llegara a ocurrir la eventualidad de que Henry St. George publicara “algo de primera calidad”, “él sería el primero en justipreciarla: lo cual quizá sea una prueba de que el maestro estaba en lo cierto y de que la naturaleza no lo había consagrado a las pasiones personales, sino a la pasión intelectual.” (p. 82). ¿Pero el recuerdo de ella, “risueña, locuaz, radiante, bellísima”, de “esa cabeza”, de “ese rostro”, no se vuelve al final para el joven escritor algo más que un mito melancólico o un simple y banal objeto de sublimación de sus escritos? El acto de escribir, ¿no transforma a cualquier “fue” en un “así lo quise”? Porque el lector advierte que la verdad de la lección está en el mismo estilo de James, en lo que acaba de leer, donde se revelaría que escribir no tiene contenido, que la verdad de la literatura es el vacío perfecto; se

percibe allí una figura en el tapiz y se cree que detrás hay un secreto (así el discípulo, tras leer al maestro, cree que podrá escuchar el secreto escondido), cuando en realidad no hay más que un deslizamiento del lenguaje, una distorsión del sujeto, roces de cuerpos y de voces que desvanecen los límites de la ficción, aunque la verdad de la escritura, la aparición del dibujo, se sustrae siempre más allá de esa percepción. El grado de verdad de esa aparición, que simula ser sólo eso, es lo que decide que se produzca la chispa, el guiño entre nuestra casa de lectores y las ventanas que ve James, lo que decide, en fin, como dice el maestro, que oigamos con la vista (flagrante sinestesia) la música más hermosa posible, su timbre particular, su vaivén único.

Nota

¹. Todas las citas indicadas pertenecen a Henry James, *La lección del maestro*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1962, Traducción de José Bianco.