LA FIGURA EN EL TAPIZ:
LA COINCIDENCIA DE CORTAZAR Y JAMES

Alfred MacAdam

El acto de interpretación es un acto de hipóstasis o reificación. La interpretación de un texto literario, de acuerdo con la interpretación general, reduce el texto a la condición de un objeto, un objeto que el crítico sabe controlar. Este proceso se divide en dos fases: en la primera, el crítico repite, a su manera, el texto—el texto total o ciertos trozos del texto—y en la segunda, el crítico postula un significado (o interpretación) para su versión del texto. La eficacia del crítico se muestra en el arte de entrelazar las dos fases de su trabajo, de hacer que la interpretación brote del resumen, como la copla final del soneto inglés resume e interpreta los doce versos anteriores.

El texto crítico es una entidad híbrida, una repetición (idea que automáticamente sugiere nociones como caricatura y parodia) y un comentario—no, otra vez, sobre el texto original sino sobre el resumen hecho por el crítico. La "pura" interpretación, el ideal a que aspira Roland Barthes en *S/Z* cuando reimprime el texto estudiado con el comentario crítico interpolado (técnica parodiada *avant la lettre* por el capítulo 34 de *Rayuelo),* es una ilusión que el crítico forja para disimular la realidad inasible del texto. A causa de nuestra reificación y a pesar de nuestras pretensiones científicas, no logramos nunca escaparnos del hecho de que el acto de interpretación subordina el texto literario a procesos mentales ajenos al texto.

Habría que afirmar lo mismo con respeto a otros textos interpretativos, las historias o las biografías, por ejemplo. Allí también la interpretación se realiza a base de una versión de los hechos: otra vez la reificación, traducción que hace posible la escritura crítica. Cualquier uso del lenguaje implica un desplazamiento de lo que llamamos la realidad (o referente) y también de lo que podemos designar como el significado, el *Ding an sich.* Es decir, al traducir la experiencia sensorial en palabras escritas (la cuestión de si el pensamiento es o no verbal excede los límites tanto de este trabajo como de mi inteligencia) transformamos una realidad en palabras—y habría que recordar que hasta esta traducción es poco frecuente y que la

historia y las biografías se escriben a base de documentos y no de experiencias. Las palabras, obviamente, no pueden ser más que otro código semiótico, metáforas que se refieren a una realidad (significado) ausente y desplazado. Toda relación entre palabra (signo) y significado (o realidad) o referente es, en nuestra cultura, una relación diferida o postergada.

Es precisamente ese aspecto, ese distanciamiento, que está en juego no sólo en la crítica sino en la literatura misma. No tenemos que limitarnos a Borges si queremos ver que la realidad de la literatura es verbal, queriendo decir con esto no sólo (y obviamente) que el texto es una estructura verbal sino que el querer ir más allá de lo verbal al tratar los textos falsea su realidad. Si no tomamos esta realidad en cuenta, corremos el riesgo de efectuar una traducción grotesca, de interpretar lo verbal como si fuera un ser vivo, una extensión del autor, un hecho histórico, algo que se puede sicoanalizar como se sicoanaliza a una persona.

Buscar lo que suponemos está "más allá" del texto es un acto que habría que distinguir de la crítica textual. Esto no significa que la crítica textual sea el único método crítico válido, aunque hay que distinguir la crítica textual de la sociología de la literatura, la biografía, y la historia literaria. En este sentido, los cuentos de Julio Cortázar han sido un verdadero campo de batalla para la metodología crítica, hasta el punto de haber producido una crítica que amenaza enterrar a los cuentos originales. El propósito de este trabajo es de invertir este proceso y de mostrar los problemáticos usos de la literatura de la crítica y de los críticos. A este fin, voy a asociar dos textos, "La figura en el tapiz" (1896) de Henry James y "El perseguidor" (1956) de Julio Cortázar. En estas dos obras, vemos una inversión del modelo que he estado describiendo hasta aquí: en vez de ser los críticos los que interpretan los textos, veremos aquí a textos que analizan a los críticos. O sea, el alguacil alguacilado de Quevedo se transforma en el crítico criticado de Eliot.

En "La figura en el tapiz," James emplea como narrador a un crítico nunca nombrado. Esta "anonimidad" del narrador lo hace inseparable de su narrativa: es imposible meditar en él fuera de su única realidad, el texto. Así James parece postular algo sobre una falsa pista crítica: desligar el personaje de su mundo es imposible; el hacerlo, como lo han hecho tantos críticos con Hamlet, es crear otra obra. El crítico-narrador de James admira mucho a un novelista, Hugh Vereker, y escribe una reseña de su última novela para un periódico sospechosamente llamado *The Middle*. Casualmente, alguien da la reseña al novelista cuando el crítico está presente. El novelista la lee, y después de destruirla con cierta elegancia británica, le explica al crítico que el crítico no ha visto el punto básico de la novela, el punto básico, en efecto, de toda su obra. Dice lo siguiente:

> hay una idea en mi obra sin la cual yo no daría nada por el resto. Es la intención más fina, más llena de la totalidad, y el haberla usado

> ha sido, creo yo, un triunfo de la paciencia, del ingenio. ... Se extiende este truquito de libro en libro y todo lo demás, comparativamente, se desliza en su superficie. El orden, la forma, la textura de mis libros tal vez serán un día para los iniciados una representación completa de él. Así que naturalmente es lo que el crítico debe buscar.[1]

En esta cita vemos lo que Todorov, en un ensayo sobre James, llama la "causa absoluta y ausente"[2] que constituye el objeto de la búsqueda (aquí la palabra inglesa "quest" es más expresiva) en el cuento jamesiano. Esta causa, dice Todorov, está ausente y, las más de las veces, ignorada, por los protagonistas. Así es: el crítico aquí se entrega a buscar "la figura en el tapiz." Un amigo suyo, crítico también, cree encontrarla, y poco después el autor Vereker confirma sus ideas. Pero este segundo crítico muere antes de comunicar el secreto al narrador. La esposa del crítico muerto también sabe el secreto, pero se niega a comunicárselo al narrador. (Habría que notar que ella es novelista y no crítica.) Con ella muere el secreto, y la única venganza que le queda al narrador es de contaminar al segundo marido (crítico también) de la novelista con el deseo de encontrar "la figura en el tapiz." Tanto el narrador como este segundo esposo son, como dice James, "víctimas de un deseo insatisfecho." (p. 315)

Al final del relato (novela corta o "novella" en realidad, como lo es también "El perseguidor" de Cortázar), este factor totalizante, esta unidad secreta es un objeto del deseo para los dos críticos. No existe sino como una emanación de la voluntad de los dos, algo que surge de su ser —la necesidad del crítico de controlar la literatura. Otros puntos que hacen que el relato se transforme en alegoría son éstos: las muertes sistemáticas de los que comparten el secreto de Hugh Vereker: primero el amigo que penetra el misterio, después Vereker y su mujer, luego la muerte de la esposa del crítico. Este conocimiento trae una maldición que aquí es irónica y burlesca. Pero a pesar de este melodrama hiperbólico—que parece, desde nuestra perspectiva, una parodia de las mil y una especulaciones sobre el significado "verdadero" de "Otra vuelta a la tuerca" —no hay ninguna solución al problema: el secreto persiste como una fuerza invisible, motivo tanto de la crítica como de la creación literaria. Debemos recordar que, según su segundo marido, la novelista *vivía* del secreto.

Llegar a ser, según el término de Vereker, un "iniciado" es una experiencia fatal. Compartir el secreto del artista es llegar a ser el artista; es decir, el llegar a ser alguien que vive para producir textos, misterios que a su vez engendran críticos. Y esta producción (en el sentido se ser revisión del lenguaje y revisión de otros textos)[3] exige un retirarse de la vida—como ocurre en *Nadja,* la novela de Breton—a un lugar especial donde el artista se entrega a las palabras. Esta muerte simbólica es la realidad del texto de

James: la muerte del artista mientras construye su monumento verbal (el texto) la muerte del lector cuando se entrega a la lectura. En el cuento de James todo este mecanismo adquiere un tono irónico: el texto no puede ser para el lector (el crítico) lo que es para el escritor—además, lo que es no es fijo sino fluctuante. Al postular la "idea" de que habla Vereker, el crítico define el texto como un objeto del deseo que por definición es inalcanzable.

Entender el valor de este principio ausente, esta figura invisible que sólo los condenados a morir pueden ver, no es fácil. ¿ Existe o es, como ya hemos dicho aquí, una proyección de la mente del artista en cuanto lector de su propia obra y del crítico, lector especial que encuentra estas figuras? ¿Se puede distinguir entre el ver de veras y el creer ver? Vereker y el crítico amigo del narrador coinciden en su visión : ¿es un doble autoengaño o son de veras "iniciados" en esta religión estética? ¿Cuál es el punto de vista de James? ¿Cree que la crítica—él fue crítico también —sea válida, cree en la existencia de siempre vedada "figura en el tapiz? Tapiz, texto, el tejido del artista descosido por el crítico, especie de Penélope fiel que destroza lo que su alter-ego construye. Ulises en este tapiz que James teje no es sino un personaje más. La relación entonces entre autor y crítico es simbiótica: el uno produce enigmas que el otro decifra (idea que Cortázar, como veremos, modifica). La implicación aquí es que parte del placer del texto consiste en aislar sus medios de organización, y si el arte se identifica en algo, es en su constante reorganización de lo ya dado: el lenguaje y otros textos. Ahora, es posible que el lector-crítico y el lector-artista vean lo mismo en un texto, pero, como lo demuestra James, es poco plausible. Son como dos jugadores en la misma cancha que juegan dos juegos diferentes con la misma pelota.

El crítico (Bruno) en el relato de Cortázar está escribiendo su versión de sus relaciones con un músico de jazz, Johnny Carter, durante los últimos meses de la vida de éste. No está claro porqué escribe, y no sabemos si lo que tenemos es la totalidad de su texto porque es una especie de diario que empieza abruptamente y que termina con la muerte del músico. Cortázar enfatiza aquí, como ha hecho con otros libros, *Rayuela* y *Libro de Manuel* por ejemplo, la naturaleza documental, escrita de su cuento. Mientras que el narrador de James habla con nosotros, mientras que nos da los detalles de su búsqueda fracasada de la "imagen en el tapiz," el narrador de Cortázar está ausente, presente sólo como un texto. Cortázar consigue así algo análogo a la "anonimidad" del narrador de James: Bruno y su relato son consubstanciales.

Si Bruno fuera el protagonista de una novela existencialista, *La náusea* de Sartre por ejemplo, podríamos decir que Bruno está viviendo su "vida" en otro lado y que el texto no es sino una excrecencia muerta. Esta técnica subraya la diferencia entre lo vivido y lo escrito, y define el texto como una vida "muerta," y esta distinción sí es importante en "El perseguidor." El crítico vive de esta muerte, mientras que el artista produce la música como

un suplemento a su búsqueda de una realidad transcendental. Las palabras de Bruno están muertas y narran la muerte del artista, pero simultanea-mente sirven de tumba la vida de Johnny Carter.

Una ironía que comparten "El perseguidor" y el cuento de James es que ambos utilizan la figura del crítico como narrador, cuando un crítico tiene que ser el protagonista menos plausible de toda la literatura. Es decir, estos relatos son obras de arte que derivan el arte de la figura que logicamente debe estar excluida del proceso artístico, el crítico. A diferencia del cuento de James, donde el novelista es un personaje secundario, "El perseguidor" es un relato en que Johnny Carter, el artista, es la figura principal. Aún así, las palabras pertenecen al crítico. Para subrayar este hecho, Cortázar revela que Bruno ha escrito también una biografía de Johnny Carter, pero este texto no es más que una superficie: no reproduce la vida interior del músico y lo reduce a modelos comprensibles para el lector: el negro pobre que logra expresarse por medio de la música, el músico que logra cambiar la historia del jazz. Es decir, lo más importante de la vida de Johnny para Johnny está ausente de la biografía.

Otra diferencia entre el crítico de James y Bruno es su manera de entenderse a sí mismo: el crítico de James quiere decifrar arcanos, pero Bruno se concibe como un historiador o como un testigo de la historia. Bruno es, sin embargo, un testigo ciego, obligado a no ver a causa de su método de ver. El ensayo de Paul de Man, "Blindness and Insight," que estudia este aspecto de la crítica, la ceguera producida por un método crítico, puede servir de comentario irónico a esta relación entre Bruno y Johnny Carter. Bruno no entiende o prefiere no entender a Johnny, pero lo admira. De esta admiración (mezclada con odio) nace el texto. Entender a Johnny sería encontrar "la figura en el tapiz," pero Bruno se esfuerza en reducir a Johnny a un fenómeno histórico (en cuanto a ser artista) o a un caso de locura (en cuanto a ser hombre). Su existencia como individuo sirve sólo para anécdotas o como problema para Bruno, que utiliza el lenguaje para controlar a la figura de Johnny. De esta manera reproduce el proceso de reificación, traduciendo a Johnny en modelos fáciles de manejar.

Si "la figura en el tapiz" simboliza la creación estética, Cortázar es el doble desengañado del James irónico. Hugh Vereker se engaña pensando que hay un hilo secreto que unifica a toda su obra, pero su fe en la existencia de "la figura en el tapiz" le permite crear. En la obra de Cortázar, el arte es un suplemento que ocurre como resultado de un proceso en nada relacionado con la producción del arte. Para el artista, el producto es lo de menos, mientras que para el crítico es lo único que puede ver. Lo que se les escapa a artistas y a críticos es el arte en sí: Vereker lo subordina a la elaboración de un principio secreto (tal vez inexistente); el crítico de James lo reduce a un misterio a decifrar; Bruno lo ve en términos de su historia (la música de Johnny en la historia del jazz), y Johnny lo subordina a una búsqueda metafísica.

Para James y Cortázar, a pesar de sus diferencias, la producción y la lectura de un texto literario es un proceso lleno de enigmas porque nunca podremos ir más allá de las palabras, y éstas, tautológicamente, no son más que palabras. "Un texto literario simultaneamente afirma y niega la autoridad de su modalidad retórica,"[4] dice de Man, y vemos en sus palabras otra manera de imaginar la confrontación de críticos y artistas: cada uno busca la lectura privilegiada, de autoridad, pero el asunto que pretenden dominar no puede conferir tal cosa porque la naturaleza metafórica del texto no sólo invita una pluralidad de lecturas (interpretaciones) sino que también se cae como un castillo de naipes en el momento en que tratamos de relacionar su estructura metafórica con un sistema lógico, extra-literario. Entender el arte, el deseo de artistas y críticos, es imposible. Sin embargo, seguimos interpretando, posiblemente porque el acto combina el placer con el trabajo, el gozo con el desafío: entonces el acto no tiene nada que ver con victorias o derrotas sino con el juego. Y debemos jugar según las reglas; es decir, debemos pensar en la literatura como el uso retórico, figurativo, del lenguaje y no como un sistema de comunicaciones veladas. Caeremos de todas maneras en la reificación, pero al menos estaremos conscientes de nuestra caída.

NOTAS

1. "There's an idea in my work without which I wouldn't have given a straw for the whole job. It's the finest, fullest intention of the lot, and the application of it has been, I think, a triumph of patience, of ingenuity.... It stretches, this little trick of mine, from book to book, and everything else, comparatively, plays over the surface of it. The order, the form, the texture of my books will perhaps some day constitute for the initiated a complete representation of it. So it's naturally the thing for the critic to look for." "The Figure in the Carpet," *The Complete Tales of Henry James,* vol. IX (New York: J. B. Lippincott, 1964), pp. 281-282.

2. Tzvetan Todorov, "Le secret du récit," *Poétique de la prose* (Paris: Editions du Seuil, 1971), p. 153. "Le récit de James s'appuie sur la quête d'une cause absolue et absente."

3. Pienso en lo que dice Julia Kristeva sobre la "productivité" en *Le texte du roman* (The Hague: Mouton, 1970): "Le texte est donc un PRODUCTIVITE, ce qui veut dire: (1) son rapport à la langue dans laquelle il se situe es redistributif (destructo-constructif), par conséquent il es abordable à travers des catégories logiques et mathématiques plutôt que purement linguistiques; (2) il est une permutation de textes, une inter-textualité: dans l'epace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent." (p. 12).

4. Paul de Man, "Semiology and Rhetoric," *Allegories of Reading* (New Haven: Yale Univ. Press, 1979), p. 17. "A literary text simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode."