

HENRY JAMES: SECRETOS, AUSENCIAS Y FANTASMAS

Orejudo Pedrosa, Juan Carlos. (2017). Henry James: secretos, ausencias y fantasmas. *Revista Digital FILHA*. [en línea]. Jul. Número 16. Publicación bianual. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: www.filha.com.mx. ISSN: 1870-5553.

Resumen: *Henry James es considerado un autor sumamente complejo, por consiguiente, no puede ser comprendido por cualquier lector, lo cual es totalmente coherente con la propuesta de Todorov. Como teórico de la literatura, Todorov se propone desvelarnos, a nosotros, lectores, el secreto del relato en Henry James. Entre la obra y el lector se interpone la figura del crítico que dice poseer la clave de la obra del autor, el secreto del relato en Henry James. En este ensayo, se propone una lectura de la obra de Henry James que permita el acceso no sólo a la lógica del relato, sino sobre todo, al corazón de los personajes, a la verdad que aparece como un secreto indescifrable.*

Palabras clave: *Henry James, relato, secretos, ausencias, fantasmas.*

Abstract: *Henry James is considered as a highly complex author, that can not be understood by any reader. This is totally consistent with Todorov's proposal. As a literary theorist, he intends to reveal to us readers, the secret of the story in Henry James. Between the work and the reader stands the figure of the critic who claims to possess the key to the work of the author, the secret of the story in Henry James. In this essay, a reading of the work of Henry James is proposed that allows access not only to the logic of the story, but above all, to the heart of the characters, to the truth that appears as an undecipherable secret.*

Keywords: *Henry James, story, secrets, absences, ghosts.*

*Le "fantôme" est là pour dérober,
Apaiser le fantôme de la nuit. Ceux qui
Croient voir des fantômes sont ceux
Qui ne veulent pas voir la nuit, qui la comblent
par la frayeur de petites images.[1]*

(Blanchot, Maurice, L'Espace Littéraire)

Introducción a las lecturas de Henry James

En este ensayo me propongo analizar la obra literaria de Henry James, un escritor norteamericano del siglo XX que pasó buena parte de su vida entre Europa y Estados Unidos. Henry James no sólo

destaca como uno de los novelistas más importantes de su tiempo, sino también como un crítico y ensayista excepcional. Nuestro objetivo es analizar a través de algunos aspectos de la obra de ficción de Henry James, su concepción del arte de la novela o del relato, su visión personal de la literatura, y las diversas formas de representación de la realidad a través del arte de la ficción. Para ello, es conveniente partir de las diversas lecturas que se han propuesto de la obra de Henry James. La figura del lector forma parte esencial de la creación literaria. Cada relato de Henry James está determinado por un sentido que debe ser descifrado por un tipo especial de lector que comparte con el autor una inteligencia singular para los misterios.

En su obra, *El libro por venir*, Maurice Blanchot señala que la lectura de la obra de Henry James nos sumerge en un *secreto* que todavía no ha sido descifrado, aunque no han faltado críticos como André Gide que han pretendido haber encontrado la clave fundamental para entender la obra del autor norteamericano: “Es muy posible que James no hubiera podido responder a Gide ni confirmarle en el placer de su descubrimiento. Es casi seguro que su respuesta hubiera sido espiritual, evasiva y decepcionante”. (Blanchot, 1959: 178) Recordemos brevemente la interpretación de André Gide sobre uno de los relatos de fantasmas de Henry James titulado *Otra Vuelta de Tuerca*:

Quando Gide descubrió que *Otra vuelta de tuerca* no era una historia de fantasmas, sino probablemente un relato freudiano en el cual es la narradora- la institutriz con sus pasiones y sus visiones- la cual, ciega respecto a sí misma y con una inconsciencia terrible, termina por hacer vivir a los niños inocentes en contacto con imágenes espantosas las cuales, sin ella, no serían percibidas por aquellos, él (Gide) quedó maravillado y encantado. (Pero naturalmente le quedaba una duda que hubiera querido disipar). (p. 177)

Según Gide, los fantasmas que son evocados en el relato de James, en un sentido freudiano, no son entes reales que están en el mundo sino que son productos de una mente imaginativa y sensible- la de la institutriz que nos hace ver fantasmas que en realidad no existen en el mundo, sino solamente en la mente de los personajes, en el subconsciente. Maurice Blanchot, sin embargo, no descarta que “James haya querido justamente escribir una historia de fantasmas presuponiendo como postulado la corrupción de los niños y la realidad de las apariciones”. (p. 177)

El análisis que desarrolla Maurice Blanchot de la literatura, y en concreto, de la obra literaria de Henry James, no se puede dissociar del rechazo que siente el mismo Blanchot por los géneros literarios, llegando incluso a negar que éstos existan realmente; para Blanchot, cada obra singular no se define por ningún género particular sino en relación a la literatura en general como género último:

Persistir en ocuparse de los géneros puede parecer actualmente un pasatiempo ocioso si no anacrónico (...) Más insistente que ninguno, Blanchot ha dicho lo que otros no se atrevían a pensar o no sabían formular: no hay hoy ningún intermediario entre la obra particular y singular, y la literatura entera, género último; no existe en ningún caso, pues la evolución de la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura. (Todorov, 1978b: 44)[2]

La negación de los géneros, por parte de Blanchot, conduce a una reivindicación de la obra literaria individual y singular, inimitable e irreplicable, totalmente singular y diferente en relación a las demás obras.[3] Pero por otra parte, este énfasis en lo “individual” conduce al silencio absoluto, lo cual es asumido por Blanchot como la esencia de la literatura moderna.[4] Veamos un ejemplo de la crítica de Maurice Blanchot, la cual gira en torno al secreto silencioso, imperceptible y periférico y al mismo tiempo, central en la literatura de Henry James:

Un relato con temática es por tanto una obra misteriosa y desvinculada de cualquier materia: un relato sin personajes, una historia en el que lo cotidiano sin historia y la intimidad sin acontecimiento, se funden tan cómodamente disponibles, dejan de ser una fuente, y por otra parte, una historia en la cual lo que ocurre no se contenta con ocurrir mediante el juego de la sucesión, superficial y caprichosa, episodios que sucederían a los episodios como en las novelas picarescas, sino que forma un conjunto unido, rigurosamente ordenado, según una ley tanto más importante en cuanto permanece escondida, como el centro secreto de todo (...) Lo que viene a decir que el tema de *Otra vuelta de Tuerca*, es- simplemente- el arte de James, esta manera de siempre girar alrededor de un secreto que, como en tantos de sus libros, la anécdota pone en acción, y que no es solamente un verdadero secreto- algún hecho, algún pensamiento o verdad que podría ser revelado- el cual no es ni siquiera un giro del espíritu, sino que escapa a toda revelación, pues pertenece a una región que no es la de la luz. De este arte, James tiene la más viva conciencia, aunque permanezca extrañamente silencioso...(Blanchot, 1959: 175-179)

Blanchot saca como consecuencia de esta eliminación de los géneros que “todo ocurriría como si, en la literatura novelesca, y quizás en toda literatura, no pudiéramos jamás conocer la regla sino por medio de la excepción que la abole”. (Todorov, 1978b: 46) Todorov, a diferencia de Blanchot, reivindica los géneros, los cuales son como “relevos por los cuales la obra se pone en relación con el universo de la literatura”. (Todorov, 1970: 12) Para que haya transgresión, es preciso que la *norma* que se transgrede sea sensible: para ser una excepción, la obra presupone necesariamente una regla, y además, también la obra (excepcional) termina convirtiéndose a su vez, gracias a las críticas y al público, en una regla. (Todorov, 1978b: 46) El mismo Blanchot, que rechaza los géneros del pasado, no puede evitar remitir a nuevos géneros literarios como el relato y la novela. Tzvetan Todorov analiza la obra de Henry James en relación a un género literario que denomina “Literatura Fantástica”.

La interpretación que realiza Tzvetan Todorov de algunas de las obras de Henry James, nos sumerge en el mundo de la *literatura fantástica*, la cual se define por crear una ambigüedad insuperable entre lo “maravilloso” y lo “extraño”, dejando al lector suspendido en la indeterminación, sin poder emitir un juicio determinante sobre los hechos narrados, en otras palabras, con la experiencia que caracteriza a lo “fantástico”, la cual produce en el lector una indeterminación del sentido de lo real que conduce a la irresolución y a la ambigüedad:

Sería falso pretender que lo fantástico no puede existir sino en una parte de la obra. Existen textos que mantienen la ambigüedad hasta el final, lo que quiere decir también: más allá. Con el libro cerrado, la ambigüedad permanece. Un ejemplo remarcable lo constituye la novela de Henry James, *Otra vuelta de Tuerca*: “El texto no nos permite decidir si unos fantasmas asedian la vieja propiedad, o si se trata de las alucinaciones de la institutriz, víctima del entorno inquietante que la rodea. (Todorov,1970: 48-49)

Según Todorov, lo fantástico como tal, definido por su carácter de ambigüedad insuperable, consiste en la “duda experimentada por un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento en apariencia sobrenatural”. (p. 29) Lo fantástico, como lo caracteriza Todorov, es un caso particular de la categoría más general de la visión “ambigua” (p. 38); ¿En qué consiste dicha ambigüedad?

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento que no puede explicarse por las leyes de este mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de estas dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación y las leyes del mundo permanecen tal como son; o bien el

acontecimiento ha tenido lugar verdaderamente, forma parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad se rige por unas leyes desconocidas para nosotros.(p. 29)

En el primer caso, nos encontramos con el género de lo “extraño”, mientras que en el segundo caso, con el género de lo “maravilloso”. El lector se enfrenta a una decisión que no puede resolver a partir de los elementos del relato. Por otra parte, el propio relato y el desarrollo de la trama, conduce al lector de manera paulatina a tomar una decisión difícil y compleja, la cual no puede efectuarse sin tener en cuenta la lógica interna del relato:

Si él decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra conecta con otro género: lo extraño. Si por el contrario, decide que debemos admitir nuevas leyes de la naturaleza, por las cuales los fenómenos pueden ser explicados, entramos en el género de lo maravilloso. Lo fantástico lleva por tanto una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier instante. Parece situarse más bien en el límite entre dos géneros, lo maravilloso y lo extraño, con lo cual no es propiamente un género autónomo.(p. 47)

El género de la literatura fantástica, que no es propiamente un género autónomo, carece de reglas propias y determinadas de una vez para siempre que se puedan aplicar de manera general a todas las obras particulares que asignamos al género fantástico. Está en peligro lo fantástico, pues en cada momento sufre el riesgo de desvanecerse por completo al inclinarse por lo extraño o lo maravilloso:

Estos peligros son simétricos e inversos: o bien el lector admite que estos acontecimientos en apariencia sobrenaturales pueden recibir una explicación racional, y pasamos entonces de lo fantástico a lo extraño; o bien admite que existen como tales, y nos encontramos entonces en lo maravilloso. (p. 63)

Todorov distingue a partir de su análisis de la literatura fantástica dos géneros claramente delimitados y definidos: por una parte, “lo sobrenatural explicado”, es decir, lo extraño. Por otra parte, nos encontramos con “lo sobrenatural aceptado”, es decir, lo maravilloso. (p. 47) El primero incluye las novelas de Clara Reeve y de Ann Radcliffe; el segundo, las obras de Horace Walpole, de M. G. Lewis y de Mathurin. El libro que, según Todorov, inaugura magistralmente la época del relato fantástico es el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki. (p. 31). La realidad que se describe en un relato fantástico no es común, sino que se sale de lo ordinario, y por tanto, el propio lenguaje utilizado para describir los acontecimientos que no parecen propiamente extraños o maravillosos adquiere una forma poco común. No sólo lo percibido es problemático, sino incluso el lenguaje para describir lo que vemos, y que no podemos explicar, se convierte en un problema para el narrador, y asimismo, para el lector.

En este ensayo, nos centraremos fundamentalmente en los dos planos en los cuales puede darse la ambigüedad propia de la literatura fantástica: el plano de la percepción y el plano del lenguaje. Henry James destaca, como veremos, como un autor que explora al mismo tiempo ambos ámbitos de la ambigüedad propia de lo fantástico: desde la percepción visual (realidad/ilusión) y desde el interior del lenguaje (enunciado/enunciación). En su obra *Simbolismo e Interpretación*, Todorov se basa en un ejemplo extraído de la obra de Henry James para explicar la distinción entre “enunciado” y “enunciación”:

Una primera repartición masiva proviene del hecho de que los procedimientos de la evocación simbólica pueden “fundarse en el *contenido del enunciado*” o bien “poner en evidencia el *hecho de la enunciación*” (O. Ducrot). La diferencia es radical: en el primer caso, el interlocutor toma como punto de partida el objeto del enunciado, y le añade un contenido del mismo orden; en el segundo, el enunciado es percibido como acción, no como un medio para transmitir una información, y la implicación concierne a aquel que habla, el sujeto y no ya al objeto. Un extracto de Henry James (*La Edad Ingrata*) ilustra bien estas dos formas de evocación. (Todorov, 1978c: 57-58)

En su conversación con Mr. Longdon, Vanderbank (en la novela *La Edad Ingrata*) hace una afirmación que no nos revela únicamente lo que se enuncia, sino que remite a la “enunciación”: lo que aparece en primer plano en la enunciación no es lo que *se dice* sino el *decir*, la acción verbal, que nos remite al sujeto de la enunciación.[5] La enunciación es un acontecimiento verbal que nos remite a la persona que utiliza el lenguaje por motivos ocultos y secretos, lo cual convierte el lenguaje no en el mero soporte de la verdad, sino en la verdad misma que nos desvela al sujeto que habla. Las obras de Henry James no sólo refieren acontecimientos que no pueden recibir una interpretación inequívoca y racional, sino que además, sus obras son propiamente un acontecimiento verbal, o enunciación, un acto del lenguaje que pone en cuestionamiento el sentido último de la obra literaria. Todorov pone de relieve la misma ambigüedad del título de una de las novelas de Henry James, que analiza en *Los Géneros del Discurso*, “La Edad ingrata”, que también puede traducirse como “La Edad Difícil”[6].

La mayor parte de la novela de Henry James, *La Edad Difícil*, está constituido de conversaciones que ponen de relieve la incertidumbre del sentido mismo de las palabras [7] :

-¿Qué entiende usted por temprano?-, -¿Qué entiende usted por tensión?- Estas cuestiones, por inocentes que parezcan, no obligan menos al interlocutor a explicitar y al mismo tiempo a asumir plenamente el sentido de las palabras, y es por esta razón que provocan a veces fuertes reacciones de rechazo. - ¿Qué entiende usted por rápido?- pregunta aún Mr. Longdon, pero la respuesta de la Duquesa es cortante: -Yo quiero decir lo que digo-. (...) la propia sobrina de la Duquesa está contagiada del mismo mal, el de no comprender el sentido de las palabras.(Todorov, 1978b: 184)

Lo que acrecienta el malestar de la adolescente no concierne únicamente el sentido de las palabras sino la de su aplicación en una situación concreta: no se ignora el vocabulario sino el referente, es decir, a qué se refieren las palabras, cuál es su referente en el mundo. Las palabras se quedan en meras palabras cuando dejan de referir a algo externo a ellas, y de algún modo, la vida reducida a palabras se asemeja a la poesía, a una alegoría cuyo sentido está en otra parte, pero aquí, en este mundo, todo lo que se dice parece un galimatías sin sentido. Todorov recorre los diferentes planos en los cuales se desarrollan los discursos en la novela “La Edad Difícil”: Lengua/discurso/enunciación. El lenguaje de la novela “La Edad difícil” de Henry James, es fundamentalmente sugerente, alusivo, indirecto, insinuante. La dificultad de aplicar este tipo de lenguaje en la vida real, en la sociedad de los adultos, reside en que los propios participantes o usuarios de este tipo de lenguaje son a su vez víctimas de la ambigüedad de las palabras que ellos mismo usan:

La Edad Difícil, escribe él (Henry James), es precisamente el estudio de uno de estos periodos limitados o extendidos, de tensión o de aprehensión, que da cuenta de la manera en que, en un caso particular, se ha

tratado la interferencia resentida con respecto a antiguas libertades, de la manera en que “en un círculo de conversación libre, debemos tener en cuenta una presencia nueva e inocente, totalmente desaclimatada. (p. 196)

En el momento en que una nueva invitada, joven e inocente, hace acto de presencia en la sociedad a la que todavía no pertenece con pleno derecho, la conversación se hace problemática, las palabras pronunciadas ya no significan nada transparente, cada personaje se lanza en una búsqueda interminable del sentido de las palabras, por medio de palabras que han perdido todo significado. Todorov distingue diferentes etapas de esta búsqueda del sentido: 1) el significado de las palabras 2) el significado referencial 3) el sentido del decir, o de la enunciación. ¿Qué significado tiene para nosotros la capacidad de hablar y de crear discursos? ¿Qué sentido puede tener para nosotros escribir una novela? Henry James trata de responder a estas preguntas, sin lograrlo de manera satisfactoria, aunque desde el punto de vista narrativo cumple con su objetivo, a través de sus propias novelas. Los personajes también tratan de aclarar el sentido de sus palabras mediante el uso que hacen de ellas en las conversaciones que tienen entre sí.

Según Todorov, “La primera vez, por tanto, preguntamos cuál es el sentido de las palabras, y permanecemos en el nivel de la *lengua*; la segunda, en la perspectiva del *discurso*, preguntamos por la relación entre las palabras y las cosas que aquellas designan. Pero hay un tercer caso que es, a la vez, el más común y el más interesante: comprendemos el sentido de las palabras; conocemos el referente, pero nos preguntamos si las palabras quieren decir lo que parecen decir o si no son más bien empleadas para evocar, de manera indirecta, otra cosa. La sociedad representada en la *Edad Difícil* cultiva la expresión indirecta, y Mrs Brook califica a unos de sus amigos de “camarada en la oblicuidad”. Nanda, que conoce la capacidad de las palabras de adquirir nuevos sentidos, solicita esta actitud hacia su propio discurso. En este último caso- como afirma Todorov- se sitúan las implicaciones no ya del enunciado sino de la enunciación, es decir, “el acontecimiento constituido por la pronunciación de ciertas palabras”. (p. 191)

Las implicaciones de la *enunciación* son difíciles de delimitar, en la medida en que la naturaleza verbal de los acontecimientos es contingente: “los acontecimientos verbales, o enunciaciones, significan exactamente como lo hacen todos los demás acontecimientos, situaciones o hechos”. (p. 191-192) Uno de los aspectos más destacables de la novela de James *La Edad Difícil* es que las palabras que aparecen en las conversaciones entre los personajes no nos conducen a un mayor conocimiento del mundo sino a una suerte de conversación refinada que aleja a los participantes de la realidad y del mundo objetivo:

Cuanto más difícil es nombrar el objeto más refinada se hace la conversación (...) El lenguaje por excelencia es como el del oráculo de Delfos, que ni dice ni calla sino sugiere. Esta exigencia constante está en contradicción, sin embargo, con el objetivo de la actividad principal de todos los personajes, la cual, no es otra que: pedir explicaciones. Todo ocurre como si los personajes estuvieran animados por dos fuerzas contrarias, y participaran simultáneamente de dos procesos con valor opuesto: movidos, por una parte, por la nostalgia de una captación directa de la cosas, tratan de poner en claro las palabras, de atravesarlas para adquirir la verdad; pero, por otra parte, el fracaso posible de esta búsqueda es como neutralizada por el placer que adquieren en no nombrar la verdad, a condenarla para siempre en la indecisión. (p. 195-196)

Lo que llama la atención, como advierte Todorov, “es que son los discursos los que constituyen los acontecimientos principales de la vida de estos personajes, y su mundo es totalmente verbal”. (p. 200) La regla principal de la sociedad que describe Henry James consiste en nunca nombrar las cosas directamente sino solamente sugerirlas. Las conversaciones entre los personajes forman la historia sin narrarla. El tema de la conversación lo constituye la conversación misma, las palabras

refieren a otras palabras, el mundo verbal se encierra en sí mismo en una búsqueda sin término del sentido:

“Las amarras entre las palabras y las cosas no han sido solamente aflojadas o enredadas; han sido cortadas. El lenguaje funciona en un espacio que seguirá siendo para siempre lingüístico”. (p. 195-196)

El lenguaje que tiene como función revelar la verdad, ser portadora y transmisora de la verdad, en las historias de Henry James, puede ocurrir lo contrario: la verdad se esconde y no se revela en el lenguaje. La ficción, tal como ha sido definida por la tradición, desde Platón, no transmite la verdad, sino que representa un mundo inventado que no corresponde con la realidad: “Para Platón, el modo de acción de la ficción es el del contagio y no el del conocimiento racional: ella (la ficción) será tanto más eficaz en cuanto que la instancia de control racional está poco desarrollada, como es el caso (se nos dice) de los niños”. (Schaeffer, 1999 : 37) El sentido de las ficciones se nos escapa, en la medida en que se nos escapa el sentido de la vida y de la existencia en su sentido último. Los niños, que todavía no han entrado plenamente a formar parte de la sociedad adulta, se sienten más proclives que los adultos a vivir plenamente el mundo de las ficciones como si fueran mundos verdaderos. Las obras de Henry James son obras de ficción que revelan una verdad fundamental, una verdad que no aparece en el uso cotidiano del lenguaje, sino en el uso literario del mismo, es decir, desde la literatura *tout cours*, como diría Blanchot.

La ficción, y concretamente la ficción literaria, tal como aparece en Henry James se basa en dos principios fundamentales: 1) La construcción a través del lenguaje 2) La imitación de la realidad. En primer lugar, toda ficción literaria es necesariamente una construcción lingüística, lo cual garantiza en cierto modo la comunicación o transmisión de la obra por medio de un lenguaje verbal. El constructivismo constituye una visión estética del mundo, el cual debe adaptarse a las finalidades de la obra. En segundo lugar, toda ficción con una finalidad moral es, parcialmente o totalmente, una imitación de la realidad. Si nos atenemos al arte como imitación de la realidad, es decir, como *mimesis* o imitación de unos modelos ideales, podemos afirmar que la vida moral no está ausente de la literatura de ficción.

La vida moral de los personajes se relaciona con una forma de ver el mundo, con las ficciones que nos sumergen en la vida real de los individuos, sus diferencias específicas, sus rasgos diferenciales. No obstante, el mundo de ficción no puede confundirse con la realidad misma, sino que constituye una construcción verbal que nos remite al sentido o significado de lo que vemos, decimos o escuchamos. La ficción es una forma de acceder al mundo a través de significados, signos, huellas, indicios. El mundo es cuestionado por la ficción literaria en la medida en que no se limita a reproducir el mundo, representar el mundo, sino que propone un valor que existe o es posible a través del arte de la ficción. Consiguientemente, la verdad no es externa a la voluntad de decir la verdad: el sentido de la obra está contenida en el interior del lenguaje, siendo la obra una construcción del lenguaje, sin dejar de ser, en cierto modo, una representación o imitación del mundo. Dicho esquemáticamente: no hay moral sin un mundo (real/ficticio) como no hay ficción sin lenguaje (natural/artificial). El carácter moral de la ficción se basa en el hecho de que la ficción como construcción verbal no está totalmente desvinculada de un valor de verdad.

El valor de verdad de la ficción no se cifra a partir de ser una mera representación de la realidad, siendo la realidad representada, distinta de la representación, una realidad extra-lingüística, la cual trasciende el lenguaje y su función representativa. La verdad de la ficción se manifiesta no como reflejo de la realidad sino como un mundo de significados creados por la ordenación de los acontecimientos y de los personajes dentro de la ficción. La Querrela entre “realismo” y

“constructivismo” reenvía-como afirma Jean-Marie Schaeffer, a un debate clásico de la reflexión filosófica, la del estatus de las categorías (Ideas, conceptos, etc.):

O bien el ser pertenece a lo que es representado, y en ese caso las categorías no son sino simples etiquetas convencionales (es el nominalismo); o bien el ser pertenece a las categorías, y entonces lo que denominamos “realidad” no es sino el fantasma de su determinación categorial que la constriñe en tanto que esencia trascendente (es el realismo). (Heinich, Schaeffer, 2004 : 28)

El arte del relato, en Henry James, no es el resultado de una visión de la esencia de una realidad siempre ya dada, ni de puras construcciones arbitrarias, sino de unas construcciones bajo ciertas condiciones de verdad: la idealización o conceptualización de los posibles. ¿Qué nos quiere decir Henry James? ¿Qué nos quieren decir sus novelas? Tales preguntas no se plantean forzosamente en las novelas que terminan desvelando el secreto que en principio ocultaban; Henry James escribió algunas novelas de misterio que terminan resolviéndose, cuyo final previsible consiste en la resolución del misterio que pone fin al relato. Pero en otras ocasiones, el misterio no se resuelve, la novela plantea un problema irresoluble; en otras palabras, la ficción (literaria) no puede resolver todos los problemas que plantea. En la segunda parte de este ensayo se analizará la tesis de Todorov en torno al secreto del relato en Henry James.

Henry James: el secreto del relato y el secreto de los personajes

Al final de su ensayo titulado “El secreto del relato: Henry James”, incluido en su obra *Poética de la Prosa*, Tzvetan Todorov, uno de los representantes de la teoría literaria inspirada en los formalistas rusos, sólo dedica unas pocas líneas para describir la vida de Henry James, una vida dedicada a la escritura, no marcada por grandes acontecimientos, una vida que no merece especial atención para algunos críticos, como Todorov, los cuales se preocupan primordialmente por describir la lógica interna de los textos; para los críticos modernos que anuncian los nuevos métodos de la crítica literaria (formalismo, estructuralismo, nueva crítica, posestructuralismo), todo lo que puede decirse con sentido de un texto está incluido o contenido en el propio texto; para estos lectores especializados todo está en la obra, tanto su sentido profundo como sus incoherencias: todo, el sentido profundo de la vida y del arte, está incluido en las obras, en los textos. Para estos nuevos críticos (incluido Todorov) es la obra literaria en sí misma, haciendo abstracción de la vida del autor y de sus intenciones, lo que merece toda la atención de los estudiosos y de los críticos. En un solo párrafo, muy breve, casi como un texto desconectado de todo el ensayo, al final del mismo a manera de conclusión, Todorov describe y despacha la vida del autor con la mayor brevedad; no obstante, consideramos que la aparente insignificancia de la vida de un autor, en este caso la de Henry James, es sumamente relevante, de la máxima significancia, para entender su obra:

Henry James nació en 1843 en Nueva York. Vivió en Europa desde 1875, primero en París, después en Londres. Después de algunas breves visitas en Estados Unidos, se hace ciudadano británico y muere en Chelsea en 1916. Ningún acontecimiento marcó su vida; se pasó la vida escribiendo libro: una veintena de novelas (romans), de relatos (nouvelles), piezas de teatro, artículos. Su vida, en otras palabras, es perfectamente insignificante (como toda presencia): su obra, ausencia esencial, se impone de la manera más contundente. (Todorov, 1978a: 115)

Vivir una vida es una gran hazaña, quizás la mayor heroicidad para cualquier individuo, y sin embargo, vivir la vida de otros seres humanos, a través del arte de la ficción, a través de la escritura, es la gran aventura que emprenden los grandes escritores de novelas, como Henry James. Uno de los principios de la literatura moderna, desde Balzac y Flaubert, es que los seres humanos se interesan por los demás seres humanos mucho más que por sí mismos. Dicho de otra manera, la vida de cada individuo está atrapada en las relaciones sociales, como diría Hegel, en la prosa del mundo. “La novela- en palabras de Claudio Magris- es el género literario que representa al individuo en la prosa del mundo” (Magris, 1993: 24) ; más adelante precisa Claudio Magris que “la novela es a menudo la historia de un individuo que busca un sentido inexistente, es la odisea de un engaño”. (Magris, 1993: 24)

La concepción del arte como espacio de la ficción que se opone a la pretensión de verdad de la ciencia es un tópico que no pretendemos contestar aquí; Frank Kermode, en su obra *El Sentido de un final* distingue tres conceptos: el mito, la ficción y la hipótesis científica. La ficción se distingue del mito por su carácter de invención consciente, por saberse como una creación artificial, una invención, que no corresponde necesariamente con la realidad. La ficción se distingue de la hipótesis científica por ser conscientemente falsa, no verificable científicamente. El fin de una ficción no es la verdad, sino la efectividad de sus efectos consciente y voluntariamente buscados. (Kermode, 1983: 46-47) Henry James resume en una frase magnífica su concepción del arte de la ficción: “Y la verdad más evidente es que la más profunda cualidad de una obra de arte siempre será la cualidad de la inteligencia del creador”. (James, 2000: 272)

En este ensayo, sin negar la afinidad entre ficción e invención, trataré de mostrar que Henry James, sin pretenderlo de manera explícita, logra a través de la ficción desvelar una verdad filosófica. Henry James, al negarse a poseer la verdad sobre cualquier asunto, al alejar la verdad de su discurso y de su obra literaria, no sólo pone las bases de toda ficción que se plantea como tal, sino que también nos abre los ojos a la verdad del relato como búsqueda interminable de la verdad que no concluye con ninguna verdad, excepto quizás con la *verdad* del relato que nos habla de la *ausencia* de verdad. Hasta aquí, la conclusión que podemos extraer de un análisis semiótico del relato, tal como lo desarrolla un gran crítico y teórico literario, Tzvetan Todorov; no obstante, la verdad no es negada por Henry James, si entendemos por verdad aquello que existe realmente, sino que falta la verdad en la medida en que puede no ser conocido por un sujeto. No es exactamente lo mismo afirmar que la verdad está *ausente* que sostener que la verdad no *existe*.

La palabra “ausencia” es una palabra que hace referencia en primer lugar a una insuficiencia del sujeto; lo ausente es aquello que el sujeto no puede percibir directamente con sus ojos, sino indirectamente a través de un símbolo o de una idea. La obra literaria permite al hombre abrir los ojos a aspectos de la realidad que le pasan desapercibidos, a aquellos aspectos del mundo que no puede percibir directamente con sus propios ojos, sino indirectamente a través de símbolos. Como el médico que no puede ver directamente la enfermedad con sus ojos (para ello necesitaría abrir el cuerpo del paciente enfermo) sino a través de síntomas, de igual modo, el escritor no puede ver o percibir la realidad del ser humano, su alma o psiquismo, sino indirectamente a través del lenguaje simbólico: “Las palabras son (solamente) unos signos en el lenguaje cotidiano, mientras que en la poesía se convierten en símbolos”. (Todorov, 1978b: 101)

Platón, discípulo de Sócrates, establece esta comparación entre el médico y el filósofo: el primero se enfoca a la curación del cuerpo, mientras el segundo, a la cura o salvación del alma. No es preciso recurrir concretamente al dualismo cuerpo-alma platónico, para intentar superar algunas de las dificultades con las cuales se han topado los críticos a la hora de interpretar la compleja y prolífica obra de Henry James.

Las obras de Henry James giran en torno a una idea. Para ser más concretos, alrededor de una idea obsesiva que tiene como fin llegar al fondo de un personaje, hasta sus mínimas impresiones e ideas,

a la complejidad psicológica de los personajes, lo cual tiene como contrapartida la complejidad de la intriga o de la historia, y por último, la complejidad del arte de la ficción. Las obras de Henry James reflejan la dificultad de hacer corresponder estos diferentes planos del relato: los personajes, la historia en la cual están atrapados, y el sentido profundo de las obras literarias. En opinión de Todorov, "James estaba situado entre los autores inaccesibles para el lector común; se dejaba a los profesionales el privilegio de saborear su obra por ser excesivamente complicada". (Todorov, 1978a: 81)

Es de destacar que esta visión que se nos quiere presentar de Henry James, como autor sumamente complejo, el cual no puede ser comprendido por cualquier lector, es totalmente coherente con la propuesta de Todorov, el cual, como teórico de la literatura, se propone desvelarnos, a nosotros, lectores, el secreto del relato en Henry James. Quizás, aunque no estemos totalmente de acuerdo con ello, la obra de Henry James, por su intrínseca complejidad, requiere, quizás más que otros autores, del auxilio de la crítica; entre la obra y el lector se interpone la figura del crítico que dice poseer la clave de la obra del autor, el secreto del relato en Henry James.

Lo que ponemos en cuestión es que el crítico logre siempre, y en todos los casos, sus objetivos, es decir, despejar todas las dificultades que están incluidas en la lectura e interpretación de los grandes autores o escritores de nuestra tradición literaria. Nos enfocaremos en la lectura que hace Todorov de los relatos, (no de todos como veremos), de Henry James, y las nuevas dificultades que surgen a partir de esta lectura semiótica y estructuralista de la obra de Henry James.

La interpretación que propone Todorov se limita al análisis de los relatos de Henry James, dejando a un lado sus novelas y otros escritos, lo cual, representa quizás una limitación significativa, aunque esta elección de Todorov, analizar únicamente los relatos cortos de Henry James, responde perfectamente a su planteamiento de analizar y de explicar a través de unas categorías o conceptos claramente definidos, de carácter lógico y abstracto, la estructura de dichos relatos. Dicha lógica del relato, ¿Acaso también puede aplicarse con la misma claridad lógica y conceptual a las novelas de Henry James?

Lo que queda fuera del análisis lógico y conceptual de los géneros literarios, en la crítica de Todorov, tales como sus análisis formales de los distintos géneros como la novela fantástica o la novela realista, es precisamente el análisis en profundidad de los personajes, la complejidad psicológica de los mismos, es decir, la individualidad de los seres y de las obras. El análisis conceptual de los géneros literarios no se ocupa, por su carácter de generalidad y de abstracción, de lo particular, de lo individual y de lo concreto que no puede ser captado por un concepto. No podemos hacernos una imagen (concreta) de un personaje solamente a partir del análisis de los géneros literarios. Cuán lejos estamos del "Retrato de una Dama" de Henry James si sólo atendemos a la intriga, a los géneros literarios, es decir, a aquello que solamente puede ser analizado a través del sistema conceptual de la teoría literaria.

La crítica lógica o abstracta de Todorov se opone, punto por punto, a la crítica narrativa o a la crítica temática de autores como Jean Pierre Richard y quizás en menor medida de Gaston Bachelard[8] y de Northrop Frye[9] (éstos últimos tienen un sistema aunque se mantienen al nivel de lo concreto). Jean-Pierre Richard[10], en su obra *Poesía y Profundidad* expone su crítica, la cual no trata de trascender ni de elevarse por encima del mundo sensible para alcanzar el nivel abstracto de las ideas, sino que trata, por el contrario, según las propias palabras de Jean Pierre Richard, de permanecer en el nivel de la "sensación pura", del "sentimiento bruto o de la imagen a punto de nacer". (Todorov, 1970: 102)

Las decisiones del autor no responden a ninguna lógica ni están determinadas por unas operaciones intelectuales sino que resultan de una decisión arbitraria que no deja traslucir ninguna teoría: los temas se suceden sin un orden lógico, y como concluye Todorov: "Unos términos tan concretos no forman evidentemente ningún sistema lógico (...) pero si la lista de los términos es infinita y desordenada, ¿En qué medida es preferible al texto mismo que, después de todo, contiene todas

estas sensaciones y las organiza de una cierta manera?" (p. 104) La crítica temática de Jean Pierre Richard constituye para Todorov, una mera paráfrasis, una paráfrasis genial, pero paráfrasis sin más de la obra literaria que lo hace redundante, en la medida en que el crítico temático no hace sino reproducir lo que ya aparece en la obra literaria:

"El rechazo de quitar el campo de lo concreto, de reconocer la existencia de reglas abstractas; la utilización de categorías no literarias para describir los temas literarios". (p. 106)

La crítica lógica de Todorov, construida a base de puros conceptos no está exenta de prejuicios y de insuficiencias. La certidumbre y la seguridad de los conceptos, bien definidos y delimitados que utiliza Todorov, no concuerdan con la incertidumbre y la ambigüedad de los relatos de Henry James. Si por una parte, Todorov rechaza la concepción anti-conceptual de la crítica temática, la cual, no se distingue lo suficientemente de la obra literaria, de la cual se supone que debería distanciarse para poder criticarla y conocerla a través de conceptos. El crítico temático no explica nada si se mantiene al mismo nivel "concreto" de la obra literaria, no obstante, si nos mantenemos exclusivamente en el plano de las ideas o de los conceptos abstractos, todas las obras concretas sólo tendrían como fin traer a la luz una idea, y si todas las obras de un autor responden todas a la misma idea, ¿No bastaría con explicar una sola obra concreta para dar con la clave de todas las demás obras? Tal es lo que sucede con el análisis de Todorov: cada obra de Henry James es la representación de una misma idea que está presente en un único relato. Al pasar del análisis lógico de una obra concreta al análisis lógico de otra obra concreta, no avanzamos ni un paso en la verdad de cada obra particular, sino que permanecemos en el plano de la abstracción, expresado a través de una ley general que se aplica a todas las obras concretas de un autor.

El propio análisis lógico termina por hacerse redundante y poco interesante al pasar de una obra concreta a otra. Todas las obras responden a la misma lógica, y por lo tanto, nada nuevo se desprende desde el punto de vista lógico cuando pasamos de una obra concreta a otra. La crítica temática de Jean Pierre Richard, centrado en lo más concreto, lo sensible, no logra explicar la obra a partir de conceptos generales, y por otra parte, la crítica lógica y formalista de Todorov, aunque logra explicar las obras en su carácter más general y abstracto, no logra captar ni transmitir lo más concreto y particular, la esencia singular de cada obra literaria particular ni la psicología de cada personaje en cada situación concreta.

Después del análisis lógico de la intriga, de la explicación conceptual de los géneros literarios, ¿Qué podemos saber del movimiento interior de los personajes, de sus pensamientos, ideas y emociones? El análisis lógico y abstracto de la intriga, de la lógica del relato, nos deja sin elementos para conocer en profundidad a la protagonista del *Retrato de una Dama*, es decir, a "Isabel Archer", a la que Henry James empieza retratando con estas palabras:

ISABEL ARCHER ERA UNA MUCHACHA DE IMAGINACIÓN SUMAMENTE viva, que profesaba múltiples teorías. Por suerte suya, poseía una inteligencia muy superior a la de la mayoría de la gente entre la que cuple nacer, percibía con mucha acuidad la naturaleza de los hechos y realidades que la circundaban y, sobre todo, se preocupaba grandemente por adquirir conocimientos de las cosas no corrientes ni familiares. De tal modo, pasaba por ser entre sus coterráneos una joven de una extraordinaria profundidad de pensamiento, ya que tales buenas gentes no regateaban jamás su admiración por la altura de una inteligencia que ellas tenían la convicción de que les era imposible alcanzar, y al hablar de Isabel, lo hacían como si hablasen de una persona que se les antojaba un prodigio de sabiduría porque había leído a los clásicos...traducidos. (James, 1975: 59)

En su obra *Tiempo y Narración*, Paul Ricoeur describe la aparición de la novela moderna como una modificación de la configuración narrativa clásica cuyo referente principal es *La Poética* de Aristóteles. En el desarrollo histórico de la novela moderna, en el cual Henry James ocupa un lugar preeminente, se producen grandes innovaciones. Como sostiene Paul Ricoeur, la novela moderna no sólo se define por el realismo, la tendencia a representar personajes, que no son superiores o inferiores a nosotros, sino iguales a nosotros, sino también por una forma de humanismo que se manifiesta por un interés desmesurado por el individuo, por la individualidad de los personajes, es decir, su singularidad. En palabras de Ricoeur:

Mientras que Aristóteles subordina el carácter a la intriga, considerada ésta como el concepto englobante en relación a los incidentes, a los caracteres y a los pensamientos, vemos, en la novela moderna, la noción de "carácter" desvincularse de la de la "intriga", después hacerle concurrence, y eclipsarla totalmente. (Ricoeur, 1984: 20)

Según Henry James, "Una razón psicológica es, para mi imaginación, un objeto adorablemente pictórico". (James, 2000: 269) La novela de Henry James "El retrato de una dama" es representativa de este deslizamiento que se produce en la novela moderna de la intriga a los personajes, de modo que éstos últimos, los personajes, los caracteres de los personajes, adquieren un especial relieve y una autonomía respecto de la historia y de la narración. En la novela moderna tiene más relieve, para el lector moderno, los personajes en sí mismos que la historia que se narra, aunque los dos elementos (personajes e intriga) se condicionan mutuamente :

De este modo la técnica novelesca, en la edad de oro de la novela del siglo XIX, de Flaubert a Tolstoi, lo había anticipado, al extraer todos sus recursos de una fórmula narrativa bastante antigua, que consiste en profundizar en un carácter narrando más y en extraer de la riqueza de un carácter la exigencia de una mayor complejidad episódica. En este sentido, carácter e intriga se condicionan mutuamente. (Ricoeur, 1984: 22)

Henry James expresa esta idea en su ensayo *El Arte de la Ficción*:

¿Qué es un personaje sino la fijación de una acción? ¿Qué es la acción sino la ilustración de un personaje? ¿De qué trata un cuadro o una novela si no es de personajes? (...) La novela y el romance, la novela de acción y la novela de personaje, estas torpes separaciones- me parece- han sido hechas por críticos y lectores para su propia conveniencia y para ayudarles a salir de uno de sus ocasionales y extraños apuros, pero tienen muy poca consistencia o interés para el artista, desde cuyo punto de vista intentamos, por supuesto, considerar el arte de la ficción. (James, 2014: 258-259)

Lo que pretende atacar Henry James son precisamente los estereotipos de la crítica literaria, sus distinciones artificiales, sus métodos rígidos y hasta cierto punto, opuestos totalmente a la libertad creadora del artista, el cual no tiene por qué someterse ni a los gustos del público ni a las normas tradicionales del arte. Henry James afirma que el primer deber de un artista es llevar lo más lejos

posible el goce de la propia creación literaria, y por tanto, que el verdadero arte es una forma de vida en completa libertad:

Me parece que nadie he hecho jamás una intención artística seria sin ser consciente de un enorme incremento- una especie de revelación- de su libertad. En ese caso, uno percibe- por la luz de un rayo divino- que la esfera del arte es toda la vida, todo el sentimiento, toda la observación, toda la visión. (p. 263)

En Francia, la obra de Antoine Compagnon, titulada *El Demonio de la Teoría*, se hace eco del cansancio y del tedio que produce la teoría literaria en nuestros días.[11] Incluso una obra de Todorov, titulada *La Literatura en Peligro*, reconoce la tarea humilde del crítico literario que no debe, ni puede en el mejor de los casos, suplantar la lectura de las obras mismas: "Podemos apostar que Rousseau, Stendhal y Proust seguirán siendo familiares a los lectores tiempo después de que sean olvidados los nombres de los teóricos actuales o sus construcciones conceptuales, y hacemos prueba de una cierta falta de humildad al enseñar nuestras teorías en torno a las obras en lugar de las obras mismas". (Todorov, 2007: 22-23) No pretendemos aquí sepultar la teoría, ni los resultados tan fecundos a los que dieron lugar en el campo literario, sino hacer tomar conciencia de las insuficiencias y limitaciones de los análisis literarios desde una postura formalista, tal como se lo propone Todorov en torno a la obra de Henry James.

Tzvetan Todorov empieza su análisis lógico de los relatos de Henry James con un relato particular, el célebre relato, de 1896, *La Figura de la Alfombra*, a partir del cual plantea Todorov el problema central y fundamental de toda la obra de Henry James: el problema de la ausencia, de la causa ausente, del sentido oculto, que lanza a los personajes, incluso a los lectores, en una búsqueda sin fin que no siempre queda resuelta en la obra literaria. En palabras de Todorov: "El relato de James se apoya siempre en una búsqueda de una causa absoluta y ausente". (Todorov, 1978a: 83) El secreto del relato de Henry James, según Todorov, es precisamente la existencia de un secreto esencial que pone en marcha toda la intriga y la propia narración. Recordemos brevemente la trama del relato *La Figura de la Alfombra*:

(Henry) James cuenta que un joven crítico, justo después de escribir un artículo sobre uno de los autores que más admira- Hugh Vereker-, se encuentra poco después con él por azar. El autor no le oculta que se siente decepcionado por el estudio le ha consagrado. No es por falta de sutileza; pero no logra nombrar el secreto de su obra, secreto que es a la vez el principio motor y el sentido general. (...) El joven crítico se lanza en una investigación desesperada (...) En otro reencuentro con Vereker, intenta obtener un poco más de precisión: "yo conjeturaba que debía ser algo como una imagen complicada en un tapiz de Oriente. Vereker aprobó calurosamente esta comparación y empleó otra parecida: 'Es el hilo que une mis perlas.'" (p. 82)

Según Todorov, este breve relato de Henry James no sólo nos describe la investigación desesperada del joven crítico por encontrar el secreto de la obra de Vereker, *La Figura de la Alfombra* que subyace en todas sus obras y que está presente en cada palabra, en cada punto y en cada acento de la obra. Todo quedaría explicado y resuelto en *La Figura de la Alfombra*, y dicho secreto que el autor no ha revelado, sino de manera oblicua, a través de sus obras, convierte al crítico en un detective que trata de resolver un misterio.

En el relato de Henry James, el joven crítico descubre un misterio, un secreto, que al final no puede resolver definitivamente. El secreto de la obra, *La Figura de la Alfombra*, queda tan irresuelto al

principio como al final, y tanto el crítico como el lector no aprenden nada acerca de ese secreto, es decir, de la figura de la alfombra:

El movimiento de James es doble y, en apariencia, contradictoria (...): por una parte, despliega todas sus fuerzas para alcanzar la esencia escondida, para desvelar el objeto secreto; por otra parte, lo aleja sin cesar, lo protege-hasta el final de la historia, si no más allá. La ausencia de la causa o de la verdad está presente en el texto, más aún, está en el origen lógico y en su razón de ser; la causa es lo que, por su ausencia, hace surgir el texto. Lo esencial está ausente, la ausencia es esencial. (p. 83)

La figura de la alfombra queda para siempre ausente en el relato de Henry James (nadie lo descubre en el relato ni el lector podrá descubrirlo nunca), sin embargo, según Todorov, el propio Henry James nos invita a través de este relato, *La Figura de la Alfombra*, a que el crítico (ya no ficticio sino real) trate de descubrir la figura de la alfombra que está presente en todas sus obras. Todorov, como crítico literario, recoge este reto que le lanza Henry James y emprende, por cuenta propia, la búsqueda de la figura de la alfombra que está presente en todas las obras de Henry James, aunque, como reconoce el mismo Todorov, no en todas las obras aparece la figura de la alfombra con la misma claridad y explicitud: "Intentemos descubrir la figura de la alfombra de Henry James, este plan de conjunto al que obedece todo el resto, tal como aparece a través de cada de sus obras". (Todorov, 1978a: 83) Todorov, a diferencia del joven crítico que aparece en el relato de Henry James, sostiene, en contra de toda previsión, haber encontrado "La Figura de la Alfombra", es decir, el "secreto del relato" en Henry James.

La Figura de la Alfombra, según Todorov, aparece en un periodo de la obra de Henry James, la que parte de 1892 hasta al menos 1903, cuando Henry James está en la cincuentena. Las obras basadas en *La Figura de la Alfombra* son las que precisamente definen el arte propiamente del relato en Henry James, siendo el periodo realista, una preparación para llegar al arte de la ficción. Henry James no dejará de escribir novelas realistas, pero su auténtica meta, según Todorov, no será tanto desvelar el misterio que se plantea en una historia (descubrir al criminal, desvelar un secreto familiar), sino principalmente indagar en torno al secreto del relato.

La conclusión a la que llega Todorov es la incompatibilidad entre el relato de ficción y la verdad: "La presencia de la verdad es posible pero es incompatible con el relato". (p. 86) La verdad está ausente del relato, tal podría ser el secreto del relato para Henry James, aquello que no puede decirse explícitamente, aquello que debe permanecer secreto, oculto en el relato, para que éste pueda funcionar como relato, si entendemos por relato, la puesta en marcha de una búsqueda o investigación de la verdad. Recordemos que en el análisis semiótico y literario de Todorov, el relato queda reducido a los elementos lógicos de una intriga, y los personajes están sólo en función de la trama o de la intriga, con lo cual, al resolverse el problema que se plantea en la trama o historia (la resolución de un crimen o de un misterio) se disuelven al mismo tiempo las incertidumbres y contradicciones interiores de los personajes. Desde el plano de la intriga se resuelven y se disuelven todas las problemáticas de los personajes que se insertan sin plantear resistencia en la trama de una historia.

Todorov analiza otros relatos de Henry James, los cuales responden a la misma lógica del relato que *La Figura de la Alfombra*. *Sir Dominick Ferran*, de 1892, es la historia de un pobre escritor, Peter Baron, que habita la misma casa que una mujer músico y viuda, y que descubre en la casa un cajón secreto donde descubre unas cartas secretas, unas cartas de amor, que ponen en grave compromiso a Mrs. Ryves, la viuda de la cual cae enamorado el pobre escritor, quien termina por quemar las cartas comprometedoras. Una vez conocido el contenido de las cartas, revelado el secreto, se termina el relato, el cual concluye con la revelación de la verdad. La verdad, una vez revelada, pone fin al relato. La verdad es tan incompatible con el relato, que una vez desvelada la verdad ya no

queda nada que contar, es el fin del relato, y por tanto, sólo puede haber relato mientras la verdad permanezca ausente, como un fantasma, como un secreto cuya verdad se manifiesta como una ausencia *esencial* en todo el relato.

En el relato titulado *En la Jaula*, de 1898, el secreto se debe a la imperfección de nuestros medios de conocimiento. Una joven telegrafista se interesa por la historia de dos personas que sólo llega a conocer a través de sus telegramas: el capitán Everard y lady Bradeen. En este relato, no sabemos nada concreto y esencial de los personajes, los sentidos (el oído, la vista... etc.) sólo retienen las apariencias, y la verdad de los personajes es inaccesible. ¿Cómo conocer realmente a unos personajes a través de las esporádicas revelaciones de una telegrafista para quien la verdad permanece inaccesible? Cada personaje es descrito a través de otro personaje, y nada en el relato, nos permite acceder a la esencia de los personajes. Como afirma Todorov.

La visión indirecta se inscribe en James en la misma "La Figura de la Alfombra", establecido a partir de un análisis de la intriga. Nunca mostrar a plena luz el objeto de la percepción, lo cual provoca todos los esfuerzos de los personajes, no es otra cosa que una nueva manifestación de la idea general según la cual el relato traduce la búsqueda de una causa absoluta y ausente. (p. 89)

Los personajes, incluso el lector, están atrapados en un mundo de apariencias, en un mundo de formas casi fantasmales que ponen en cuestión la misma realidad de lo que es o aparece. La interpretación dudosa de cualquier acontecimiento se plantea desde la perspectiva de los personajes. La gran verdad, el gran secreto que pone en marcha el relato, se revela como algo banal, insignificante, poco interesante. (p. 92) Desde este punto de vista, es más interesante y fascinante la búsqueda de la verdad que la verdad en sí misma. En los cuentos de fantasmas, (*ghost story*) Henry James desarrolla con claridad lo que Todorov denomina *Literatura Fantástica*:

No se caracteriza por la simple presencia de fenómenos o de seres sobrenaturales sino por la duda que se instaura en la percepción que tiene el lector de los acontecimientos representados. A lo largo de toda la historia, el lector se pregunta (...) si los hechos reportados se explican por una causalidad natural o sobrenatural, si se trata de ilusiones o de realidad. Esta duda nace del hecho de que el acontecimiento extraordinario (y por tanto) potencialmente sobrenatural) se produce, no en un mundo maravilloso sino en el contexto cotidiano, el que nos es más habitual. (p. 94)

El relato de fantasmas es el relato de una "percepción", que no puede explicarse totalmente desde el mundo natural y cotidiano que todos conocemos, y que parece remitir a otro mundo sobrenatural que desconocemos. Tal es la trama del relato de fantasmas de Henry James titulado *otra vuelta de tuerca*, de 1896. (p. 95) La revelación de la esencia de los personajes no se produce en este mundo, y los fantasmas no son más que la representación alegórica de esta verdad, que sólo conocemos el aspecto fantasmagórico de los otros y no su verdadera esencia.

El hombre es un mero fantasma, una mera aparición para los demás. Su esencia queda oculta no solamente en vida, sino incluso en el más allá. El fantasma es como un recordatorio de que la verdad de cada quien está oculta, pero los muertos ya no pueden revelar su esencia a los vivos, la comunicación entre los seres humanos, en la vida real y cotidiana, de algún modo, se asemeja a la visión de los fantasmas o a las apariciones de fenómenos sobrenaturales.

La Figura de la Alfombra, es decir, el secreto del relato se revela perfectamente en los cuentos de fantasmas de Henry James. *La Figura de la Alfombra* es un fantasma que no puede revelarse en el relato, sino que constituye el secreto del relato de Henry James. La verdad que puede revelar el relato es algo que nos parece poco esencial, como algo que prácticamente no existe realmente, es como un fantasma, que no nos remite a una esencia o a una verdad fundamental. La figura de la alfombra, es decir, *el secreto del relato* en Henry James no es realmente nada importante, sino más bien, algo insignificante que seguramente al revelarse no llamaría el más mínimo interés. La sabiduría del relato consiste en no revelar ninguna esencia, ninguna verdad fundamental ni sobre el hombre ni sobre el mundo.

¿No existe ningún relato de Henry James en la que se revele finalmente una verdad esencial? Al principio, veíamos cómo la crítica conceptual de Todorov, apoyada únicamente en las ideas “abstracta”, no logra captar la percepción de lo concreto, de los seres concretos que quedan absorbidos por la intriga o la historia. Por otra parte, la crítica temática de Jean-Pierre Richard sólo atento a las sensaciones concretas, no percibe las ideas ni los conceptos que permiten ordenar la experiencia sensorial. La crítica literaria, sea lógica (Todorov) o temática (Jean-Pierre Richard), como hemos visto, no logra captar conjuntamente las ideas generales y las sensaciones concretas, el mundo sensible y el mundo inteligible. Henry James a través de su obra de ficción trata de unificar nuestra visión sobre aquellas cosas que aparecen como separadas: los vivos y los muertos, el cuerpo y el alma, lo sensible y las ideas.

Alain Finkielkraut, no siendo un crítico literario sino un filósofo, analiza en su obra *La Sabiduría del Amor*, el relato de Henry James titulado *La bestia en la jungla*, en la cual según Finkielkraut se nos revela una *verdad esencial*, una verdad que parece revelarse al final del relato, una verdad filosófica que parece contradecir la tesis de Todorov en torno a *La Figura de la Alfombra*. No sólo existe un secreto del relato, como parece defender Todorov en una tesis muy sugerente, sino también un secreto de los personajes, un secreto de los personajes que no se revela totalmente en el relato, y que sin embargo, es esencial. Es la verdad esencial que nunca aparece en el relato, y que sólo algunos personajes pueden comunicar a otros, de manera excepcional. Se trata de la verdad esencial que un personaje posee y que trágicamente no puede comunicar durante su vida. La verdad del personaje, una vez revelado, significa la muerte del personaje, o el castigo imborrable, como sucede con el secreto de la “pequeña Pearle en la *Letra Escarlata*, de Hawthorne”. (Magris, 1993: 29)

La bestia en la Jungla de Henry James narra la historia de un hombre, John Marcher, que está poseído por el extraño sentimiento de ser un elegido para un gran acontecimiento, un acontecimiento inaudito, del cual no sabemos nada, excepto que sacudirá todo el universo: “Una cosa imprevisible le esperaba escondido en los pliegues y repliegues de los meses y de los años, tal como una fiera salvaje agazapada en la jungla”. (Finkielkraut, 1984 : 42) Una mujer, Mary Bartram, comparte con este hombre, John Marcher, este extraordinario secreto, y acepta vivir con él en espera de ese gran acontecimiento. Los años pasan, y la monotonía de la existencia hace todavía más dolorosa la espera de este gran acontecimiento que acecha como una bestia en la jungla. La muerte inesperada de Mary Bartram lo sorprende mientras seguía esperando el gran acontecimiento, y solamente en el momento en que se encontraba frente a la tumba de Mary, al cruzar su mirada con la de otro hombre que lloraba por su ser amado, se le reveló, como un relámpago, una verdad que le sacudiría el alma completamente:

Había visto desde lo exterior a su propia existencia, y no desde el interior, la manera en que una mujer es llorada cuando ha sido amada por sí misma. (...) Pero ahora que la iluminación había comenzado,(...), lo que podía contemplar hasta el presente, era, de un golpe, el vacío de su vida. (p. 44)

Finalmente, la gran revelación de la verdad se produce en el relato de Henry James. El hombre que esperaba el gran acontecimiento termina convirtiéndose en el hombre a quien nada debía ocurrirle. El hombre descubre la verdad, su vida malograda y vacía, al dejar pasar de largo la experiencia amorosa, la cual le hubiera permitido unificar los dos mundos, el sensible y el espiritual, en un sentido platónico. El final del relato coincide con la revelación de esta verdad que efectivamente sacude al mundo, la experiencia del amor, la experiencia del encuentro con el otro, cuya esencia y cuya verdad se hacen totalmente presentes a través de la pasión amorosa.

El secreto del relato, según la lógica de *La Figura de la Alfombra*, nunca se revela ni se manifiesta en toda su presencia. La función del relato de ficción es la de solicitarnos en esta búsqueda de la verdad, en esta espera interminable del gran acontecimiento. Sin embargo, "La Bestia en la Jungla" es el relato de la revelación esencial, de la manifestación completa de una esencia, que el protagonista, John Marcher, descubre demasiado tarde.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, (1958), *El Aire y los sueños, Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, FCE.
- Blanchot, Maurice, (1955), *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard.
 - (1959), *Le Livre à Venir*, Paris, Gallimard.
- Compagnon, Antoine, (1998), *Le Démon de la Théorie, Littérature et Sens Commun*, Paris, Seuil.
- Finkielkraut, Alain, (1984), *La Sagesse de l'Amour*, Paris, Gallimard.
- Frye, Northrop, (1991), *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monteavila.
- Heinich, Nathalie, Jean-Marie Schaeffer, (2004), *Art, Création, Fiction, entre Sociologie et Philosophie*, Nîmes, Édition Jacqueline Chambon.
- James, Henry, (1973), *La Bestia en la Jungla*, Venezuela, Monte Ávila.
 - (1975), *El Retrato de una Dama*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
 - (2000), *La Imaginación Literaria*, Barcelona, Alba Editorial.
 - (2008), *La Figura de la Alfombra*, Madrid, Impedimenta.
 - (2014), *La Locura del Arte, Prefacios y Ensayos*, Barcelona, Lumen.
- Kermode, Frank, (1983), *El sentido de un final, Estudios sobre la Teoría de la Ficción*, Barcelona, Gedisa.
- Magris, Claudio, (1993), *El Anillo de Clarisse, Tradición y Nihilismo en la Literatura Moderna*, Barcelona, Península.
- Todorov, Tzvetan, (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
 - (1978a), *Poétique de la Prose, Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil.
 - (1978b), *Les Genres du Discours*, Paris, Seuil.
 - (1978c), *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Seuil.
 - (2007), *La Littérature en Péril*, Paris, Flammarion.
- Richard, Jean-Pierre, (1954), *Littérature et Sensation, Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil.
 - (1955), *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil.
- Ricoeur, Paul, (1984), *Temps et Récit, 2, La Configuration dans le Récit de Fiction*, Paris, Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie, (1999), *Pourquoi la Fiction ?* Paris, Seuil.

Notas

[1] Blanchot, Maurice, (1955), *L'Espace Littéraire*, Paris, Seuil, p. 214: "El "fantasma" está ahí para ocultar, apaciguar al fantasma de la noche. Aquellos que creen ver fantasmas son los que no quieren ver la noche, los que la colman mediante el pavor de pequeñas imágenes."

[2] Tzvetan Todorov cita unas páginas muy elocuentes de la obra de Blanchot titulado *Le Livre à Venir* : "Sólo importa el libro, tal cual es, lejos de los géneros, fuera de las rúbricas, prosa, poesía, novela, testimonio, bajo las cuales rechaza colocarse y a las cuales niega el poder de fijar su lugar y de determinar su forma. Un libro no pertenece más a un género, todo libro sólo hace literatura, como si ésta poseyera de antemano, en su generalidad, los secretos y las fórmulas que permiten dar a lo que se escribe realidad de libro. Todo ocurriría como si, habiéndose disipado los géneros, la literatura se afirmara únicamente, brillara sola en la claridad misteriosa que ella propaga y que cada creación literaria le reenvía al multiplicarla- como si hubiera una "esencia" de la literatura". (Lugar citado, Todorov, Tzvetan, (1978b), *Les Genres du Discours*, Paris, Seuil, p. 44-45)

[3] Todorov, Tzvetan, (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, p. 9 : "Hablar de los géneros (tragedia, comedia, etc..) es vano pues la obra es esencialmente única, singular, ella vale por lo que tiene de inimitable, por aquello que tiene de diferente a todas las demás obras, y no por aquello en que se parece a las demás. Si amo *La Cartuja de Parma*, no es porque es una novela (género), sino porque es una novela diferente a todas las demás (obra individual). Esta respuesta connota una actitud romántica".

[4] *Ibid.*, p. 11-12: "lo individual no puede existir en el lenguaje (...) Toda descripción de un texto por el hecho mismo de hacerse con ayuda de palabras, es una descripción de género- y concluye Todorov- no es cuestión de rechazar la noción de género, como lo exigía Croce, por ejemplo: un tal rechazo implicaría renunciar al lenguaje (mismo) y no podría, por definición, formularse".

[5] Todorov, Tzvetan, (1978c), *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, p. 58: "En su conversación con Mr. Longdon, Vanderbank afirma que Mrs. Brook. Desde hace algunos años, rejuvenece a su hija. Mr. Longdon comprende perfectamente bien la implicación del enunciado: a saber, que Mrs. Brook busca rejuvenecerse a sí misma. Pero no se detiene ahí: lo que le choca de esta frase es que Vanderbank haya podido enunciarla, es decir, que se permita decir algo malo de sus amigos en su ausencia. La interpretación que Mr. Longdon hace de este enunciado conduce, por tanto, sin temor a equivocarnos, a un volverse hacia el enunciador: "sois un ser vulgar".

[6] Todorov, Tzvetan, (1978b), *Les Genres du Discours*, Paris, Seuil, p. 184 : "*The awkward age* es una locución que se traduce como "La edad ingrata"; pero James explota también el sentido literal de los términos, es decir, "La edad del malestar". *La Edad Dificil* es un compromiso posible entre estos dos sentidos, idiomático y literal".

[7] *Ibid.* : "¿De qué habla la *Edad Dificil*? Tenemos problemas para responder a esta pregunta en apariencia elemental. El lector no lo sabe bien, y su única consolación es que los mismos personajes parecen tener las mismas dificultades para comprender las palabras que se les dirige".

[8][8] Véase, Bachelard, Gaston, (1958), *El Aire y los sueños, Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, FCE.

[9] Véase, Frye, Northrop, (1991), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monteavila.

[10] Véase, Richard, Jean-Pierre, (1954), *Littérature et Sensation, Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil ; (1955) *Poésie et Profondeur*, Paris, Seuil.

[11] Compagnon, Antoine, (1998), *Le Démon de la Théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, p. 9 : "Hacia 1970, la teoría literaria estaba en su apogeo y ejercía una inmensa atracción en lo jóvenes de mi generación. Bajo diversas apelaciones- "nueva crítica", "poética", "estructuralismo", "semiología", "narratología"-, ella brillaba con todo su esplendor. (...) En esa época, la imagen del estudio literario, sostenido por la teoría, era seductora, persuasiva, triunfante. (...) Ya no es el caso ahora. La teoría se ha institucionalizado, se ha transformado en método, se ha convertido en una pequeña técnica pedagógica a menudo tan estéril como la explicación de texto a la cual se dedicaban antes con inspiración. (...) Después del frenesí de los años 60 y 70, durante los cuales los estudios literarios franceses han alcanzado e incluso superado a los otros en el camino del formalismo y de la textualidad, las investigaciones teóricas ya no han vuelto a conocer desarrollos importantes en Francia."