

Articoli/5:

Sobre la imaginación metafórica y ciertas variaciones retóricas de la literalidad

Lisa Block de Behar

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 20/02/2015. Accettato il 10/03/2015

Abstract: Is it possible at this stage to rethink metaphor, to restore a sort of literality to its rhetorical condition and, by means of writing, to make visible the figure? In order to try to achieve these goals it seems pertinent to observe similarities, taking as a point of departure, on this occasion, proper names (themselves a linguistic category of controversial meaning) and imagine the possibilities of a different transfer, attempting to establish the coincidences between two languages so as to verify translation in the metaphor. Thanks to a novel by Henry James, or more than one, in this paper I intend to follow a road where different languages run into each other and to emphasize the gaze, *lo sguardo* in literary fiction, to recover vision in the mysteries of an ancient symbol and to discover in that enigmatic, emblematic old object the convergence of legends of diverse origin and in the criss-crossing of their differences to reveal that there is a mystery. The acknowledgment of similarities between words, between languages, between myths, between cultures, is the means to actualize the passage between one and another, offering a glimpse of the similarities that metaphors foster and that idiomatic particularities do not avoid.

Entre la lettre et le sens, entre ce que le poète *a écrit* et ce qu'il *a pensé*,
se creuse un écart, un espace, et comme tout espace,
celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une *figure*.

(Gérard Genette, *Figures*)

Par le mot *par* commence donc ce texte
Dont la première ligne dit la vérité.

(Francis Ponge, *Fable*)

Parece improbable abarcar el enorme caudal bibliográfico que se ha producido y se sigue produciendo sobre la metáfora, desde Aristóteles hasta hoy, de ahí que trate de reducir el planteo solo a entablar una posible relación entre la *visibilidad* de esa figura retórica y los recursos de cierta onomástica literaria con

el fin de proponer, a partir de tal posibilidad, la interpretación de una obra en particular: *The Golden Bowl* de Henry James¹.

Al finalizar su estudio sobre la metáfora, en el capítulo «In Praise of Metaphor», su autor citaba a Yehuda Amichai diciendo que «*[Metaphor] is the great human revolution, at least on a par with the invention of the wheel*»². Dada la enormidad teórica y crítica con que se ha venerado a «la reina de los tropos» y los elogios desmesurados que se le han atribuido, no debería sorprender que, cuando Borges insiste sobre la existencia de unas «pocas metáforas esenciales»³, solo haya añadido una ironía más a las argumentaciones paradójicas que le son habituales.

Si se sabe que la metáfora consiste en el uso de una palabra *por* otra, en un *desplazamiento* poético que sustituye y multiplica el sentido en una misma instancia, habría que reconocer asimismo que esa sustitución léxica, tanto como la multiplicación semántica que genera, basada en una o más semejanzas, produce una *transformación* a la que las realizaciones de la imaginación artística, desde la remota antigüedad hasta nuestros días, no han sido ajenas.

Gracias a ese *juego de palabras* se observa un *traslado* que, semejante a la *traducción* o al cruce de sentidos al que apuesta cualquier buen dragomán, se crea un *espacio*, una «figura» que lo diseña y distingue. A pesar de la vigencia del planteo y de las innumerables disquisiciones de que ha sido objeto, en esta oportunidad interesa atender las dualidades de esa figuración a partir del espacio que se forma *entre dos lenguas*, y las ambigüedades que esa condición lingüística dual implica, ya no tanto del que se bosqueja entre dos palabras.

1. Una figura entre lenguas

Ahora bien, si Borges, como tantos poetas y pensadores que le precedieron, entiende que la metáfora es una relación que se establece entre dos cosas distintas⁴, en este caso sugeriría, dos cosas, dos palabras que, aparentemente iguales, solo se diferencian por proceder de dos idiomas distintos. Homónimas (aunque entre dos lenguas), esas palabras parecen una sola voz que se desdobra en dos significados que, simultáneos, se comprenden a la vez. Se emprende así una especie de diálogo tácito entre dos lenguas, una especie de *con-figuración* que se forma y define entre lenguas diferentes, una fusión o *con-fusión* de voces que se dan al unísono, fundidas en una misma *com-prensión* lingüística, intelectual y estética. Aunque se constate algún aspecto en común, no debería asociarse con el tópico de los frecuentes *faux-amis*, ya que esa es otra historia.

En efecto, se trata de un acontecimiento retórico dual, plural y actual que, sin ignorar los estremecimientos de Babel, intenta superar las particularidades

¹ H. James, *The Golden Bowl*, New York – London – Toronto, 1992.

² Y. Amichai, *In Praise of Metaphor*, en T. Cohen (ed. by), *Thinking of Others. On the Talent for Metaphor*, Princeton 2008.

³ J.L. Borges, *La metáfora*, in Id., *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona 2001.

⁴ *Ibid.*

idiomáticas de manera que puedan ceder, aun fugazmente, a cierta universalidad. Se insinúa así una unidad a la que aspira la poesía desde los orígenes y a veces procura también la ficción literaria, pretendiendo atravesar las fronteras idiomáticas por medio de una clave incógnita, secreta, accesible solo a quien se decida a descifrarla pero que, elusiva, se sustrae a la fluidez de la lectura corriente. «*Les poètes sont là pour ça*» abreviaba Heinz Wismann refiriéndose a una interpretación que surge de manera espontánea, sin reflexionar⁵, desde el *idiomaterno* (el feliz neologismo es de Haroldo de Campos)⁶, un vínculo natural, atemporal, casi silencioso, un telón de fondo musical y discreto acompaña la escucha sin hacerse oír.

Si bien son numerosas las figuras que las sucesivas retóricas han catalogado, me permitiré agregar otra más a esa vasta lista, que pudo haber previsto Pierre Fontanier⁷ o quienes no se resistieron a similares tentaciones taxonómicas en el pasado. Me pareció adecuado llamarla *intraducción*, una figura que acuñé hace un tiempo y que me ha facilitado un instrumento hermenéutico apto para acceder a algunos de esos enigmas poéticos sin atenuar su misterio. Adelantaré brevemente que, tal como se lee, la *intraducción* es una variación de la acción de traducir y, como toda traducción, compromete dos lenguas, indagando en la profundidad de la palabra y, desde esa interioridad, vela y revela un sentido oculto. Los prefijos *intra-* e *in-*, que modifican el término al cual se incorporan, aluden a esos recursos de la composición léxica procurando así realizar una traducción honda (*intra-*) pero que, difícil o imposible, no se llega a consumir (*in-*).

2. Dualidades de un don discutible

Anticiparé, a modo de ejemplo, el dilema que suscita un don, un *gift* que, semejante al *pharmakon* del *Fedro* de Platón, ofrece los beneficios de un «regalo» (en inglés) así como los perjuicios de un «veneno» (en alemán). Las palabras tienen su vida propia, en efecto, y los fantasmas del significado vagan y se divierten entre las lenguas, celebrando sus coincidencias. Para rescatar esas duplicidades o las coincidencias que se dan entre lenguas, intentaré recorrer ciertos derroteros míticos, literarios, históricos, verbales, senderos del pasado que habilitan las etimologías, esas aventuras de la inteligencia que rescatan el origen de las palabras o la verdad del sentido a la que las doctrinas acceden.

Con tal objetivo habría que realizar, contradictoriamente, una indagación de la Verdad por medio de la fantasía de las palabras. Entre mitos y leyendas, brumas y neblinas esa búsqueda replicaría las recurrentes aventuras del Santo Grial (*la Quête du Graal, the Quest of the Saint Grail*) que podrían remitir a la *matière du Bretagne* o a sus tópicos más conocidos. Mito de mitos, esa búsqueda

⁵ H. Wismann, *Entre les langues*, Paris 2012, p. 99.

⁶ H. De Campos, *Lectura de Novalis/1977*, en *Transdeterações/Transideraciones*, recopilación y traducción de Manuel Ulacia y Eduardo Milán, México 1987.

⁷ P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris 1968.

alienta las epopeyas del Ciclo del Rey Arturo y reanima a sus épicos personajes, involucrados en insólitas situaciones literarias sostenidas por una trama pretérita pero que las transformaciones narrativas actualizan. Solapadas o explícitas, se intercambian contraseñas más o menos claras, complicidades que el lector aprecia y advierte como huellas en su memoria literaria, guiños y ritos de lectura, pactos tácitos de una escritura críptica, que la interpretación prefiere no omitir o *ne pas passer sous silence*.

3. Misterios narrativos

Sin dejar de lado esos pactos poético-mítico-teológicos, en esta oportunidad me restringiré a abordar la obra de Henry James, *The Golden Bowl*, para examinar los rastros de una imaginación ancestral que concilia esas aventuras legendarias, animadas por la narración, y los misterios de una onomástica curiosa, que trama una red secreta casi clandestina. No es raro que los nombres propios reivindiquen un estatuto lingüístico aparte y que, por la ficción, superen los límites idiomáticos atravesando sus bordes. Afirmaba Gershom Scholem en una carta del 26/XII/1926 dirigida a Franz Rosenzweig, que aparece publicada como Introducción en *Les yeux de la langue. L'abîme et le volcan* de Jacques Derrida: «Le langage est nom. C'est dans le nom qu'est enfouie la puissance du langage, c'est en lui qu'est scellé l'abîme qu'il renferme»⁸.

Semejantes a las estrategias transidiomáticas de las que se valen los poetas que aspiran a superar los límites lingüísticos, según distintos grados de misterio o de evidencia, son tendencias de la imaginación verbal que procuran encender en el poema chispas de una universalidad disimulada. Pienso en Jules Laforgue, en Stéphane Mallarmé, en Jorge Luis Borges, en casi todos los poetas que se rebelan contra la severidad de aduanas que las lenguas imponen a sus hablantes.

Parece necesario sintonizar esa disposición etimológica multilingüística para escuchar y *entender* (privilegio semántico del francés *entendre*) la música del principio, un acuerdo entre lenguas, un concierto de voces, tanto en el sentido de las cuerdas musicales, *The Poetry of Thought*⁹, como en el del consentimiento intelectual y homonímico que implican las coincidencias de *acuerdos*, *recuerdos*, *acordeón*, *concordia* y otras muchas cuerdas que vibran, vitales, como en el arco y la lira. Era Heráclito quien las hacía temblar en la discordia o en la armonía y, ya en el siglo XX, Octavio Paz las tensaba o tañía con sus argumentos teóricos y prácticas poéticas¹⁰.

Más allá de un recurso que concilia literaturas, lenguas y culturas diferentes, existe una razón más, o más actual, para recordar esta novela ambientada en Londres, aunque, como observaba Borges respecto a la extraterritorialidad (aunque no mencionaba ni el término ni la noción) de los escenarios literarios de James que, indistintos, bien podrían radicarse en Boston o en Buenos Aires. De

⁸J. Derrida, *Les yeux de la langue*, Paris 2012.

⁹G. Steiner, *The Poetry of Thought: From Hellenism to Paul Celan*, New York 2012.

¹⁰O. Paz, *El arco y la lira*, México 1957.

los cuatro protagonistas de la novela, tres son americanos, norteamericanos, más un príncipe italiano, y actúan en un círculo de cuadratura difícil. Ahora bien, al recordar la fuertemente contextualizada recepción francesa de la obra de James, como señala Jean Bessière¹¹, recogería la precisión que registra Peter Brooks al comenzar su libro *Henry James Goes to Paris*¹². Brooks se basa en el *Notebook sketch* de James, de 1892, donde el escritor anota los diferentes elementos que elaboraría posteriormente en su narración. Allí, en sus anotaciones se descubre que James había situado inicialmente el lugar donde transcurre la novela en París y el príncipe no era italiano sino francés.

4. Ambivalencias de la literalidad

Sin embargo es necesario reconocer que esas precisiones solo son circunstancias geográficas, accidentes accesorios y, como tales, varían sin transformar sustancialmente el acontecimiento literario. No obstante, considerando otra razón circunstancial que abona la *francité* de la novela, no se debería pasar por alto que Woody Allen en su *Midnight in Paris* (2011), sin nombrar nunca a James, lo alude con suficiente claridad. El autor de *The Europeans* se perfila entre los americanos más famosos que visitaron o se instalaron en esa ciudad no solo durante los años de una *Generación* tan perdida como el tiempo que se busca recuperar. Siguiendo los pasos de escritores y artistas que le precedieron, el personaje del film, un americano nostálgico, llega a París en busca de acontecimientos de entonces que no cree ni quiere desaparecidos.

Son tan elocuentes las coincidencias entre el protagonista de *The Sense of the Past*¹³, la novela póstuma de Henry James, y el protagonista del film, que ni habría que mencionar las audaces aventuras que perpetran ambos a través de distintas épocas. Así es que, tanto las estructuras narrativas que habilitan un ir y venir desde y hacia tiempos pasados, como el nombre propio del protagonista (ya habíamos adelantado el interés por la significación literaria de una onomástica en clave), son metáforas que cruzan las diversas diégesis asociando a los personajes en una escritura común.

Decía Derrida en *Mal d'archive*: «*On sait bien que, de façons diverses et compliquées, les noms propres et les signatures comptent*»¹⁴. Parecido, el apellido del personaje americano del film de Allen, Gil Pender, interpretado por Owen Wilson, reverencia el apellido del personaje homólogo de la novela de James, Ralph Pender. No está de más observar que ambos nombres empiezan asimismo por *pen*, porque en los dos casos de escritores se trata. Además, en inglés, *nom de plume* se dice *pen name*, una expresión que habrían tenido presente el escritor y el cineasta. Pender, Pender, en efecto, son apellidos que se prestan

¹¹ J. Bessière, *L'Énigmaticité de Henry James, en passant par la réception française de son œuvre*, en «Revue électronique d'études sur le monde anglophone», 3.2, 2005.

¹² P. Brooks, *Henry James Goes to Paris*, New Jersey 2007, p. 181.

¹³ H. James, *The Sense of the Past*, New York 1917.

¹⁴ J. Derrida, *Mal d'archive*, Paris 1995, p. 73.

emblemáticamente para nombrar a un escritor, a más de uno, a dos escritores o a todo un club de escritores.

En el film de Allen, Gertrude Stein lee en voz alta las primeras líneas de la novela de Gil Pender, interesada en el hombre que trabaja en una tienda de antigüedades, similar al pequeño comercio de Bloomsbury donde por primera vez el narrador de *The Golden Bowl* hace referencia a la copa dorada, a *the golden bowl*, en la novela de James. «*Out of the Past (Fuera del pasado)*» era el emblemático nombre de un comercio donde los objetos, verdaderos trofeos de gestas del pasado, celebraban en su deterioro las huellas del tiempo: lo que fue prosaico y hasta vulgar para una generación anterior ha sido transmutado, con el paso de los años, adquiriendo un estatuto a la vez mágico y previsible. Un nombre propio por otro, un nombre semejante o repetido solo en parte, realza la semejanza de situaciones muy literarias donde circula el sonido de rimas arcanas. Casi homónimos, los personajes de la novela de James y del film de Allen, se identifican por analogías que las palabras no callan.

En la voluminosa novela de James no solo los personajes son escasos; tampoco abundan los acontecimientos y los pocos que ocurren no son demasiado relevantes. A pesar de los requisitos del género, en *The Golden Bowl* no se narran aventuras extraordinarias ni siquiera triviales, ni episodios históricos ni cotidianos relevantes, ni vicisitudes de esas que suelen justificar la curiosidad que suscita y mantiene una novela. Los personajes observan, piensan, suponen, sospechan, mienten, aman, cautivan, recuerdan, se inquietan a lo largo de más de quinientas páginas distribuidas en dos libros o partes. Como si se tratara de una novela de caballería o de un cuento de hadas, o un tratado de doctrina política renacentista, la primera parte se titula *El príncipe*. La segunda parte: *La princesa*.

Si bien los personajes, sus costumbres y los ambientes que habitan corresponden a esas elevadas calidades sociales, los ríspidos diálogos dan cuenta de una agitación interior en la que el narrador también se debate, preocupado por esa exigua población que cuenta apenas con 1) un príncipe italiano, llamado Américo o Amerigo, como su ilustre antepasado autor de cartografías que denominaron todo un continente; 2) su esposa, Maggie Verver, norteamericana, hija de un acaudalado norteamericano, 3) el Sr. Adam Verver ese opulento y visionario empresario, que se casa con 4) una amiga de Maggie, la deslumbrante Charlotte Stant que, de amiga (y oculta rival), deviene su madrastra. Charlotte, doblemente adúltera, mantiene todavía íntimos lazos sentimentales con el Príncipe, prolongando una relación anterior al inminente matrimonio con el padre de Maggie, que no tiene intenciones de abandonar.

Con atribuciones narrativas secundarias, también Fanny Assingham y su esposo, amigos de todos ellos, no son más que testigos de las tribulaciones de los demás personajes aunque se reconocen responsables de gran parte de ellas. Como en otras novelas de James, como en otras novelas en general, la acción se reduce a dicción, a pura palabra, y no puede ser de otro modo. Verbales, los episodios se limitan a confesiones, a mentiras o menciones, conjeturas y silencios. ¿Saber o no saber? ¿Cómo saber? Similar a la incógnita de los orígenes, más que formular

una pregunta, se replantea en la novela el viejo dilema de la *verdad* o de sus *versiones*. Al pasar por la palabra la verdad se arriesga a ser *otra cosa*, una *alegoría*, literal o figurada, o las dos a la vez, como *no* explica Raymond Queneau en su poema *L'explication de métaphores*: «*Jetant dans le néant leur multitude active et composant un double à toute vérité*»¹⁵.

Un título el suyo que no resume ni anticipa el tema del poema donde, sin embargo, se condensa la naturaleza apofática del lenguaje, los procedimientos discursivos del desplazamiento y la negación. Es significativo que también Borges en la conferencia sobre la metáfora, que ya se había citado, se refiera a esta misma tendencia de la palabra que los desplazamientos propios de la metáfora propician: «Quizá la mente humana tenga tendencia a negar las afirmaciones», dice, y su obra entera, entre paradojas, ironías, oxímoron y contradicciones varias, ilustra esa negación.

5. Los nombres propios y las prioridades de la visión

Fascinado por las obras maestras de las tradiciones artísticas europeas, el Sr. Verver, como el propio Henry James confiesa a su hermano William, no disimula su fervor. Hablaría, en efecto, del fervor del Sr. Verver o, mejor, *Mr. Ververs' fervor*, trabando una secuencia entre palabras contiguas que empiezan a parecerse entre sí por la proximidad del nombre propio de un personaje y la pasión que lo identifica. Nombre y hombre coinciden en un mismo *entusiasmo*, también en el sentido divino del término y, gracias a la luz interior de su origen supremo, la palabra deviene transparente. El texto consiente un entrecruzamiento de voces, de lenguas, de sentidos, una afinidad que *desplaza* las cosas dispares y dispersas hacia una unidad que la metáfora convoca y concentra. Decía Benedetto Croce:

Il ritmo e il metro, le rispondenze e le rime, le metafore che si abbracciano con le cose metaforizzate, gli accordi di colori e di toni, le simmetrie, le armonie, tutti questi procedimenti che i retori hanno il torto di studiare in modo astratto, e di rendere così estrinseci, accidentali e falsi, sono altrettanti sinonimi della forma artistica che, individualizzando, armonizza l'individualità con l'universalità, e perciò nell'atto stesso universalizza¹⁶.

La lucidez de las convicciones estéticas de Mr. Verver, sus búsquedas históricas, el júbilo de su emoción lo animan a realizar los que considera son sus buenos propósitos. Apasionado admirador de las obras de arte, las elige, las adquiere, las traslada, las instala, las exhibe. Visita los tesoros artísticos del Viejo Mundo, los reúne y los *transporta* al museo de la ciudad que funda, *American City*, en el Nuevo continente. Su fe, su fervor inaugural están presentes en sus nombres como en sus iniciativas que concretan un ademán metafórico original: el *transporte*, el traslado, un desplazamiento material y artístico, una *metáfora* literal sustenta la ficción. La coincidencia de recursos se cruza en una figura que

¹⁵ R. Queneau, *L'explication des métaphores*, en Id., *Les Ziaux*, Paris 1943.

¹⁶ B. Croce, *Breviario di estetica*, Bari 1952, p. 137.

confirma el transporte, que es eso metáfora o *μεταφορά* en su griego original: un *desplazamiento*, una *transferencia*, un *transporte*, un *tránsito*, un *traslado*, a *translation*, esa variante de la traducción de la que se había hablado al principio.

En *Le temps retrouvé* de Marcel Proust el narrador asimila su quehacer de escritor al afán del traductor cuando asegura que:

Je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur¹⁷.

No es Proust el único autor dispuesto a identificar ambas tareas en una misma escritura. Debatiéndose contra la violencia que limita al poeta a las fronteras nacionales, sabiéndolo obligado a escribir en una lengua particular, en una sola, Marina Tsvetayeva, dirige una carta a Rainer Maria Rilke, en la que reclama el reconocimiento de la condición universal del poeta:

Writing poetry is in itself translating, from the mother tongue into another, whether French or German should make no difference. No language is the mother tongue. Writing poetry is rewriting it. That's why I am puzzled when people talk of French or Russian, etc., poets. A poet may write in French, he cannot be a French poet¹⁸.

En esa conferencia más de una vez aludida, Borges, a la par de Lugones, de Emerson, de Cratilo, en el *Cratilo* de Platón, de tantos poetas, entiende la motivación metafórica original de la creación verbal y no duda en sentenciar que «toda palabra es una metáfora muerta», constatando que «Esta afirmación es, desde luego, una metáfora». En su escrito sobre el mismo tema Umberto Eco no se aparta demasiado de la circularidad tautológica de esa certeza y así lo afirma cuando redundando diciendo que: «*If it is metaphor that founds language, it is impossible to speak about metaphors unless metaphorically. Every definition of metaphor cannot but be circular, then*»¹⁹.

En la novela James juega con los nombres propios sugiriendo, por medio del gesto de denominar, el regreso a una instancia inicial, cuando el recurso de la motivación, la analogía, la mimesis prevalecía sobre la arbitrariedad. Además, Mr. Verver se llama Adam; junto con él los protagonistas son el príncipe y la princesa. Nombre de pila (*prénom*, en francés) y títulos nobiliarios sugieren una atmósfera primordial, de *principio*, de creación, de Génesis.

Ávido de pinturas, de obras maestras, de belleza, James exalta *la visión* en la escritura y por ella, defendiendo una obsesiva insistencia en los privilegios de la vista, de la visión, de la revisión: *ver, ver, ver, ver...* El fervor de ver y la necesidad de nombrar en la inauguración de todas las cosas. A propósito de James, precisamente, pero refiriéndose a otra de sus novelas, decía Emir Rodríguez Monegal: «solo una fervorosa lectura permite descubrir: *the figure in*

¹⁷ M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris 1980, p. 890.

¹⁸ Pasternak, Tsvetayeva, Rilke, *Letters: Summer 1926*, San Diego 1983, pp. 178-179.

¹⁹ U. Eco, *The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics*, en «POETICS TODAY», Vol. 4:2 (1983), pp. 217-257.

the carpet». La figura siempre está ahí pero, inadvertida, no se muestra hasta que la mirada penetrante de un lector perspicaz o de un crítico avezado logran verla y revelarla, «*suddenly almost familiar in this visionary fervour*»²⁰.

Ni redundante ni contradictorio, es cierto que «*on ne parle jamais une seule langue*» así como «*on ne parle jamais qu'une seule langue*»²¹, una doble negación que podría involucrar también a los nombres propios. Dos veces consecutivas aparece *ver* en español en el extraño apellido inglés de Adam Verver. El apellido no es ajeno a la repetición ni tampoco su nombre, Adam, es ajeno al origen ancestral, a la creación de un mundo, de un mundo nuevo, más bien, donde se inscribe el nombre del Príncipe, homónimo del cartógrafo que suscribió el mapa dando su nombre, su propio nombre, Amerigo, a una tierra nueva y, sobre todo, el topónimo que designa el lugar en el que el mecenas americano fundaría un museo como quien funda un mundo. La repetición exalta la pasión de ver o *la folie de voir*, el tema de un libro que²², refiriéndose a las derivaciones visuales del fenómeno virtual, visual, vigente, no descarta la visión fantasmal que la fantasía de James promueve.

Para mejor, en *The Figure in the Carpet* (1896), el apellido del apreciado escritor también empieza por *Ver*: Vereker, Verver (el personaje de *The Golden Bowl*), Veronese, un pintor mayor, Vermeer, otro igual o aún mejor, primera sílaba del nombre del pintor italiano y del pintor holandés, un posible antecedente del que James no habla y que la crítica tampoco ha mencionado. Personajes artísticos, literarios o históricos, tanto en la ficción verbal o en la estética visual que les es propia, todos concentrados en el *vértigo de ver*, *la verdad de ver*, *the veracity*, la evidencia a la vista, la revelación del secreto por la mirada, el don sagrado concedido al profeta, al poeta: «*the signs has been made to the seer only*». La experiencia sigue siendo verbal, visual, anafórica, pictórica, estética: la razón de ser como razón de ver, y la inversa igual vale. Son artísticos y también literarios lo descubrimientos de *lo sguardo*.

Como en las leyendas (la escritura que debe ser leída), la mirada *se fija* en la copa dorada. El lector observa la copa, fija la mirada, que ya no se aparta de ese regalo frustrado, del objeto que precipita la verdad. Tal vez, por demasiado expuesta, la visibilidad pierda su atributo y por eso, si bien lo dice muy claramente en los ensayos anexos a la novela, James no se extiende en el tema del don, de la copa dorada que, sin embargo, ostenta y se hace ver en la formulación del título. Como advierte Jacques Rancière: «*en faisant trop voir – ce qui devrait seulement être dit et trop tôt savoir ce qui devrait rester ignoré*»²³.

En el prólogo James declara su preferencia por la visión, por los recursos visuales, aspirando a que su novela sea vista, que el lector sea capaz de estimar estéticamente su obra y no tenga reparos en «*seeing my story*», dice. Habría

²⁰ H. James, *The Madonna of the Future*, 1887. <http://www.gutenberg.org/files/2460/2460-h/2460-h.htm#startoftext>.

²¹ J. Derrida, *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris 1996, p. 23.

²² C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir: une esthétique du virtuel*, Paris 2002.

²³ J. Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris 2011, p. 18.

que recordar, una vez más, que Arthur Danto²⁴ había destacado el «espíritu ververiano» que irradian los grandes museos erigidos en América en la época en que se publicó *The Golden Bowl*. El museo, el arte, la exposición de las obras adquieren, desde su perspectiva, una función humana plena de espiritualidad, que va más allá de la colección, de la acumulación de objetos, del acopio y riqueza que exhiben. Es su visión, la de Verver, la de James. Los primeros párrafos de *The Madonna of the Future* (1887) despliegan ese espléndido ejercicio de ékfrasis con que el narrador presenta la Piazza della Signoria, sus edificios, monumentos y alrededores «*overflowing with opinions, theories, and sympathies, with disquisition and gossip and anecdote*».

Si las repeticiones abundan, las consonancias entre títulos de libros también las hacen oír. Por ejemplo el título *The Golden Bowl* (1904) hace eco a *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1890), el muy conocido tratado de Sir James Frazer que pudo haber inspirado a James, si no el tema, la denominación de su novela y del secreto animista que, a mi entender, reserva. Las nostalgias del imperio que siente Amerigo se desvanecen ante sus entusiasta opción por Londres y las riquezas insulares, una declaración de principios de un romano que encuentra, cerca del Támesis, en la City, una imagen más convincente del antiguo esplendor imperial y augusto que en las inmediaciones del Tíber:

The Prince had always liked his London, when it had come to him; he was one of the modern Romans who find by the Thames a more convincing image of the truth of the ancient state than any they have left by the Tiber.

6. Los espectros de la imaginación

Interesa aproximarse a la verdad por la visión o por la ficción o, en el otro caso, por el estudio de mitos, leyendas, creencias. Acercando teorías y fantasías, los títulos producen un acorde, un acuerdo, un sincero y sonoro diálogo cuyos ecos se encuentran en la atenta escucha del lector.

¿Quiso Henry James convocar a sus fantasmas, reunirlos en oficios sagrados, deslizar pases de magia verbal desde escenarios novelescos hacia otro régimen, recuperar por las semejanzas de títulos, por una nostalgia épica distraída por amores y traiciones, entre sombras y nieblas londinenses, el ambiente de misterios donde se inicia y culmina la novela? ¿Se propuso rescatar la magia de las palabras, de su potencialidad figurada, de la imaginación literal de la metáfora?

Originados en las fantasías que prolongaron la «materia de Bretaña», sobreviven todavía heroicos episodios de una épica que aún no concluyó su ciclo. Entre magos buenos y sabios sortilegios se perfila un objeto de radiante belleza, una copa de raro poder, la comunión del cáliz, el Saint Grial capaz de descubrir nuevos secretos, de conjurar viejos hechizos, de contener y revelar la verdad por el vino y la sangre, aunque en la novela de James aparece la copa con una falla, una falta simbólica que la pureza del cristal revela.

²⁴ A. Danto, *Les musées et les multitudes assoiffées*, en Id., *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris 2000, pp. 257-258.

Símbolo de una búsqueda mística, del afán de pureza, más de un personaje intenta rescatar la copa, respetar la nobleza, descubrir qué hay de honor y decencia, de virtud y dignidad en un mundo de engaños, de falsedad, de traiciones donde, como en el real, todos mienten, ocultan, ignoran o quieren ignorar, no saben o no quieren saber o fingen saber, según. Entre magos y brujas que pululan en el ciclo arturiano, la materia céltica o de Bretaña, de Gran Bretaña, aparece como por parte o arte de magia en las iniciales emblemáticas: *Great Britain*, GB, las mismas del *Golden Bowl* o de *The Golden Bough*.

¿Por qué la novela comienza en Londres? ¿Solo porque allí se había radicado Henry James? ¿Qué velada veneración religiosa se insinúa? ¿Qué importancia tiene la copa dorada como para dar título a la novela? ¿Es un objeto místico? ¿El propio cáliz, tal vez? ¿Un vaso sagrado, una vasija rota? ¿Qué función cumple la fisura que advierten el príncipe y el anticuario judío en el cristal de la copa, una fisura simbólica que es suma y cifra del argumento narrativo? Una fisura, una fractura, una rotura que anuncia otra ruptura; una falta, una doble quiebra en todos los casos. ¿Por qué la copa y la fisura devienen cifra y clave a la vez? ¿Por qué la copa se asocia a la verdad, tanto en la intriga novelesca como en otra dimensión? ¿Por qué otro personaje, Fanny Assingham, arroja la copa al piso y de inmediato se lamenta sobre los fragmentos dispersos por su ira? ¿A qué otro mito o doctrina alude esa copa rota?

¿Qué hace un judío en la novela? ¿Por qué es judío el anticuario, un personaje muy secundario que – sin proponérselo – se vuelve, de algún modo, el protagonista, provocando el descubrimiento de la verdad, precipitando enfrentamientos y revelaciones? ¿Alude tal vez al judío Joseph de Arimatea, que en el siglo I D.C. se trasladó desde Jerusalén a las Islas Británicas, llevando consigo el Grial para ponerlo a salvo? ¿Qué relación entre los destrozos del cristal y el culto cristiano? Charlotte y el príncipe quisieron ofrecer *The Golden Bowl* como regalo de casamiento al Príncipe Amerigo y a Maggie Verver pero, al advertir la falla, cambian de opinión. Esa misma falla precipita un enfrentamiento entre ambos y deviene un motivo narrativo más.

¿Es por temor a que se descubra la verdad que ambos desisten y renuncian a la adquisición de la copa? ¿Es por la falla del cristal que la verdad estalla, o al revés? Volví a leer algunas páginas de *Le roman du Saint Graal* de Robert de Boron, autor de *Merlin* y de *Joseph d'Arimatea* donde se narra cómo este, uno de los discípulos de Jesucristo, recoge en el cáliz algunas gotas de la sangre de sus heridas. Como uno de los primeros misioneros que llegaron a Inglaterra se llamaba Joseph, se le identificó con Joseph d'Arimatea, de manera que, pasado el tiempo, Joseph d'Arimatea se convirtió en el ancestro de Arturo y de los caballeros de la mesa redonda. Lealtades e infidelidades varias inquietan las relaciones, las ponen en jaque, forjan los mitos, arriesgan la fe.

La copa dorada, quebrada, testimonio y símbolo de la verdad, revela la autenticidad y tal vez esa revelación logre redimir ciertas culpas. La fatalidad se cierne y, si por una fisura del cristal se filtra la verdad, la copa se termina de romper, de modo que suspende la verdad o la verdad queda en suspenso.

Como las vasijas en la Cábala, *Shevirat Hakelim*, «*the breaking of the vessels*», los recipientes se quiebran porque no pueden contener, por excesiva, la luz divina y la irradian en belleza o verdad o bien.

Anselm Kiefer denomina así, *Shevirat Hakelim*, en hebreo, sus monumentales bibliotecas de plomo quemado. Su título parte de la imaginación poética que reivindica la teoría de la traducción de Walter Benjamin, esa *misión-dimisión* de su reflexión cabalística y el crimen brutal que perpetran los estudiantes nacional-socialistas en la Bebelplatz. El castigo de Babel, la quiebra de los idiomas y, por la traducción, la restitución de las piezas dispersas en una unidad que es metáfora de la redención. El plomo de la imprenta y el plomo de las balas reconciliados en la visión-división-revisión del artista.

La novela de James termina en Londres, donde había empezado, donde las brumas confunden cuentos paganos, creencias judías y ritos cristianos. ¿Podría ser *the golden bowl* una réplica del Santo Grial, el segundo grado de un símbolo que los caballeros de la Mesa Redonda buscan con afán? El cáliz milagroso, la copa dorada que el anticuario judío guardaba en la pequeña tienda de Londres, una pieza que estaba por vender pero que no vendió para que (sin saberlo) la Princesa se enterara al final de la verdad. O, simplemente, para que guiara narrativamente a quien quisiera descubrir, entretejida, *a figure in the carpet*. Una figura misteriosa y varios enigmas revelan la importancia de asociar *la búsqueda de la verdad* con las numerosas preguntas del lector, que son cuestiones (*questions*) y búsquedas (*quests*) a la vez. No solo el lector sino el proceso de leer y probar, como dice el propio James, pues «*The novel is in essence about decipherment, discovery, learning to read the signs*».

Los fantasmas rondan, desde siempre, la imaginación literaria de este novelista, acosan a sus personajes como si habitaran los rincones de una ficción radicada en una casa embrujada. En un principio creí que *The Golden Bowl* sería una novela que, ambientada entre los refinamientos mundanos del Continente y la consabida mundanidad de Londres, estaría a salvo de esos asedios espectrales. Sin embargo, tarde o temprano los espectros terminan por aparecer en la obra de este escritor, en el discurrir de sus narradores, en las desventuras de los personajes o, tal vez, son los propios fantasmas del lector, quien los ve surgir desde los entresijos textuales, entre las fisuras de un texto, o de un tiesto, semejante a la copa o vasija dorada, *the precious vessel*, como la denomina el narrador, porque entre líneas ya estaban allí, urdidos en el texto para que un lector logre descubrir o inventar la verdad en la ficción, la metáfora en el traslado, su figura en la literalidad, la verdad en el cruce de palabras que se dicen y palabras que se callan, uniendo los pedazos sueltos de una lengua *anterior, interior, profunda, impronunciable, intraducible*. «*Thoughts all too deep for words*», como diría de sus pensamientos y vocablos un poeta de otro poeta.