

LAVA

Matéria líquida lançada pelos vulcões.
Torrente, enxurrada, curso.

DISCRECIÓN & DEMOLICIÓN EN HENRY JAMES

PRINCIPIOS PARA VOLVER A NUEVA YORK

— JORGE MANZI CEMBRANO

RESUMEN

Este estudio de dos obras tardías de Henry James, el cuento “The jolly corner” (1908) y la novela póstuma *The ivory tower* (1917), pretende describir y oponer dos principios formales elaborados por el autor, “discreción” y “demolición”, analizando sus diferentes posibilidades estéticas y sus funciones críticas en relación a la cultura norteamericana del dinero de inicios de 1900.

Palabras clave: Henry James, *The ivory tower*, clase ociosa

ABSTRACT

This article presents a study of two late works by Henry James, the story “The jolly corner” (1908) and the novel The ivory tower (1917), which describes and opposes two key formal principles, “discretion” and “demolition”, analyzing their different aesthetical possibilities and critical functions in relation to American money culture of the early 1900s.

Keywords: Henry James, The ivory tower, leisure class.

RETORNO A NUEVA YORK

Si en una primera fase de la obra de Henry James (1860s–80s) destacan los movimientos desde Estados Unidos hacia Europa, que el autor describía como “peregrinajes apasionados” de asimilación de la rica cultura del Viejo Mundo, sus obras tardías evidencian una gran inquietud por los movimientos de vuelta. El carácter problemático del retorno está anunciado magistralmente en el desenlace de *The Ambassadors* (1903), en donde el heredero Chad Newsome decide abandonar Europa y a Madame de Vionnet – la gran dama del realismo francés – con el objetivo

de regresar a Estados Unidos para dirigir un enorme emprendimiento publicitario. En cuanto al retorno de los héroes propiamente jamesianos (que ciertamente no incluyen a Chad), los proyectos a desarrollar serán de una naturaleza muy diferente: la búsqueda de estrategias y principios para defender espacios y posiciones no utilitarias en medio de una cultura que James describe como pecuniaria y predatoria – la cultura de la nueva elite financiera norteamericana. Del lado de tales héroes, habría que recordar que Strether, protagonista de *The Ambassadors*, también decide volver a Estados Unidos, quizás como contrapeso al proyecto publicitario de Chad, manteniéndose fiel a su propia máxima: “That, you see, is my only logic. Not, out of the whole affair, to have got anything for myself” (JAMES, 1970, p. 468).

Las décadas de actividad literaria de James (1860s-1910s), y que el autor decidió pasar en Europa, coincidieron con un período crucial del desarrollo del capitalismo norteamericano: para el economista Giovanni Arrighi lo que ocurrió en Estados Unidos durante ese período fue una revolución económica y organizacional que daría forma al siglo XX en escala global.¹ La perplejidad que evidencian los héroes jamesianos en sus retornos al Nuevo Mundo debe entenderse en el marco histórico de una transformación radical de las condiciones materiales, de la cultura y organización social norteamericana. En “Culture and finance capital” Fredric Jameson sigue las pistas de Arrighi para analizar algunas de las transformaciones culturales propias de la nueva fase del capitalismo monopolista norteamericano, apuntando como clave una intensificación del carácter abstracto del dinero:

Capital itself becomes free-floating. It separates from the ‘concrete context’ of its productive geography. Money becomes in a second sense and to a second degree abstract (it always was abstract in the first and basic sense): as though somehow in the national moment money still had a content – it was cotton money, or wheat money, textile money, railway money and the like (JAMESON, 1999, p. 142).

La obra de Henry James, especialmente en su fase tardía, parece buscar una forma literaria capaz de presentar nuevos modos de relación entre lo abstracto y lo concreto en situaciones determinadas por sumas de dinero prodigiosas. En el mundo de James el dinero, en cantidades ya no imaginables, sino sólo calculables, demuestra a cada momento su capacidad de determinar el mundo concreto de los personajes, alterando la forma del espacio urbano y la configuración de las situaciones en las que actúan los héroes, quienes deben desarrollar sofisticadas habilidades

[1] Ver Arrighi. G. *The Long Twentieth Century. Money, Power and the Origins of our Times*. New York: Verso, 2010. pp. 247-50. Para dar cuenta del carácter radical y abrupto de la transformación, Arrighi cita al economista Alfred Chandler, quien nos ofrece un contrapunto que cubre precisamente el lapso que James pasó en Europa, y que, por otra parte, no desentona con la imaginación jamesiana: “[a] businessman of today [Chandler escribe en la década de 1970s] would find himself at home in the business world of 1910, but the business world of 1840 would be a strange, archaic and arcane place. So, too, the American businessman of 1840 would find the environment of fifteenth-century Italy more familiar than that of his own nation seventy years later” (APUD ARRIGHI, 2010, p. 250).

de cálculo y estrategia para tener alguna posibilidad de defender sus posiciones y proyectos. En este estudio analizaré en detalle dos obras tardías de James, el cuento “The jolly corner” (1908) y la novela póstuma *The ivory tower* (1917), en donde el autor exhibe un poderoso dominio, en la forma estética, de las relaciones entre abstracción y concreción propias de la cultura del dinero norteamericana de inicios de 1900. En tales obras me parece posible distinguir y oponer dos principios claves, la “discreción” y la “demolición”, cada cual con posibilidades formales y perspectivas críticas diferentes.

DISCRECIÓN COMO PRINCIPIO FORMAL

En “The jolly corner” el arquitecto Spencer Brydon regresa a Nueva York, la ciudad de su infancia y juventud, después de pasar 30 años en Europa. Sus impresiones se centran en la enorme transformación del espacio urbano, en la multiplicación de rascacielos y de grandes espacios vacíos. Las alturas y vacíos de las demoliciones, provocadas por la especulación financiera en torno al valor de la tierra y al valor de arriendo de oficinas, aparecen ante el héroe como signos horrorosos de la desaparición del espacio familiar.² De hecho, Brydon vuelve a la ciudad precisamente para resolver la situación de dos propiedades suyas amenazadas por la especulación. Decide transformar una de ellas en un proyecto de rascacielos, en base a criterios estrictamente utilitarios. Pero se negará tajantemente a que la segunda propiedad, la casa familiar de los Brydon situada en “the jolly corner”, sea tocada, a pesar de los consejos pecuniarios de amigos y conocidos, que sólo logran provocar su indignación: “There were values other than the beastly rent-values, and in short, in short – !” (JAMES, 1969, p. 321). De modo que la situación es desde un comienzo doble: en Nueva York, la posibilidad de proteger *jolly corners*, espacios “valiosos” fuera de la lógica especulativa del capital, supone haber tomado otra decisión (apenas mencionada en la narración) con criterios puramente pecuniarios: participar de un proyecto de rascacielos.

Spencer evidencia su intenso rechazo por la nueva organización urbana de Nueva York, y decide recluirse en el espacio de la casa familiar (su *jolly corner*), en donde todo lo históricamente extinto resuena: “the seventy years of the past in fine that these things represented, the annals of nearly three generations . . .” (p. 321). Curiosamente esta casa deshabitada, totalmente desprovista de muebles y objetos familiares, participa a la vez de la nueva lógica urbana en el hecho de tener todas sus habitaciones vaciadas: “great blank rooms” (p. 319). Un rasgo que

[2] Sobre la radicalidad de este proceso histórico que se manifiesta en la arquitectura, y de su relación con la modalidad especulativa del capitalismo financiero norteamericano, ver Jameson F., “The brick and the balloon: Architecture, Idealism and Land Speculation” In: *The cultural turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. New York: Verso, 1998, pp. 162-189.

sorpresivamente no disgusta a Brydon: “For me it *is* lived in. For me it *is* furnished” (p. 323). Pero existe una diferencia clave entre los espacios blancos de la ciudad y las habitaciones blancas de James: la existencia de divisiones, en la forma de numerosas puertas capaces de separar y cerrar los espacios; puertas con manillas de plata que le sugieren a Brydon la presión de las palmas de los muertos.

En este espacio enigmático, combinación de formas tradicionales y modernas, Brydon se dedicará a un particular tipo de meditación. En lugar de entregarse a la recuperación de reminiscencias familiares o biográficas, el héroe dedica su tiempo a una especulación obsesiva cuyo objetivo consiste en imaginar un Spencer Brydon posible, uno que en lugar de radicarse 30 años en Europa hubiese aceptado quedarse y ser formado por ese ambiente brutal de demoliciones y alturas. “What would it have made of me, what would it have made of me? I keep for ever wondering, all idiotically; as if I could possible know!” (p. 323). Brydon dirige esta pregunta a Alice Staverton, una fiel amiga, quien ya le había sugerido que de haberse quedado en Estados Unidos probablemente habría anticipado al inventor de los rascacielos (p. 318). Alice, que confiesa haber visto a ese otro Spencer Brydon (propia mente americano) en sueños, no responderá con precisión a las preguntas del héroe: apenas afirma que ciertamente habría sido más rico y más fuerte. En adelante Brydon decide dedicarse, tiempo completo, a dar caza a su doble fantasmático, convencido de que lo acecha desde algún lugar de la casa, como una “bestia en el bosque” (p. 329).

En un primer momento Brydon decide mantener todas las puertas de la casa abiertas, para no ofrecer ningún escondite posible a la bestia. Una noche encuentra cerrada una de las puertas que creía haber dejado abierta. De inmediato asume que tras la puerta tiene que estar aguardando su doble. Una vez que toma valor para abrirla, toma conciencia de cierta resistencia interna, la existencia de una regla que no había considerado: “the situation itself had turned; and Brydon at last remarkably made up his mind on what it had turned to . . . It had turned altogether to a different admonition; to a supreme hint, for him, of the value of Discretion!” (p. 337). Esta “Discreción”, que el narrador jamesiano escribirá siempre con mayúscula, será considerada por Brydon un hallazgo mayor, un principio que debe ser “grabado” (p. 339).

Discretion – he jumped at that; and yet not, verily, at such a pitch, because it saved his nerves or his skin, but because, much more valuably, it saved the situation. When I say he “jumped” at it I feel the consonance of this term with the fact that . . . he did move again, he

crossed straight at the door. He wouldn't touch it – it seemed now that he might *if* he would: he would only just wait there a little, to show, to prove, that he wouldn't (p. 337).

De modo que una prohibición recae sobre el acto de develar. Si bien la palabra discreción parece provenir del ámbito de la buena educación, de los buenos modales, Brydon la recubre asimismo de un carácter religioso, un voto según el cual abrir la puerta correspondería a una profanación. En la literatura de James la clave no está en la develación (activa) sino en la posibilidad de una revelación, que supone un compás de espera en la que algo oculto, secreto, debe manifestarse. Es esa situación de expectación y especulación que debe ser “salvada” por medio de la Discreción. Tanto para el narrador como para Brydon mantener la puerta discretamente cerrada permite sostener la potencia de una situación, con toda su riqueza sugestiva.

Brydon entiende que algo esencial está en juego en su nuevo hallazgo formal, algo que de alguna manera lo aproxima a los nuevos principios de organización americana, como si la Discreción le permitiera lidiar adecuadamente con los espacios en blanco de la ciudad. Inmediatamente después de su hallazgo Brydon se desplaza hacia el lado opuesto de la casa y, por primera vez, desde su regreso a Nueva York, abre la ventana hacia el exterior. Como si hubiese entendido, al fin, que los rascacielos y espacios vacíos no eran otra cosa que un acuerdo tácito de la comunidad en torno a la necesidad de ser “discretos” con lo extinto y demolido. Asomado por la ventana de su cuarto, imagina escaleras peligrosas por las que se atrevería a bajar a la calle. Brydon se siente preparado para entrar en contacto con la vida prosaica de la ciudad, imaginando posibles concreciones: imagina la fuga de algún ladrón por la calle, un diálogo en el que trataría de ayudar al policía... O bien, al menos el vuelo de algún pájaro vulgar. Pero en definitiva, James, o la estrategia autoral, frustrarán el deseo de Brydon: la reconciliación con Nueva York, por la vía de la discreción, no podría tomar la forma de un encuentro feliz con contenidos prosaicos de un realismo clásico. La ciudad no responderá a Brydon con concreciones prosaicas y simples, sino con figuras o cifras de abstracción: “blankness” (p. 338), “hard-faced houses” (idem.), “great builded voids” (idem.). En síntesis: una “large collective negation” (idem.).

Tras esa negación masiva o sistémica, Brydon entenderá que mantener puertas discretamente cerradas no es idéntico a demolerlas y producir vacíos. El héroe debe volver sobre sus pasos, para descubrir la propia potencia diferencial de su hallazgo formal. Brydon vuelve una vez más hacia la puerta cerrada ubicada al otro lado de la casa. Esta vez tampoco

se decidirá a abrirla. Y no será necesario. Su doble se adelanta, apareciendo sobre la “pantalla” de la penumbra, con el rostro cubierto por manos fuertes, una de ellas con dos dedos amputados, “as if accidentally shot away” (p.343). A Brydon la figura le parece resultado de un sofisticado “tratamiento”, semejante al de un maestro de pintura moderna, pero más intenso. El hecho de que la figura se cubriera con las manos, aun cuando dañadas, permite a Brydon creer por un momento que la situación aún estaba a salvo, el rostro aún no profanado. Pero su doble americano es indiscreto y termina por apartar las manos, exhibiendo todo su rostro frente al héroe: “It was unknown, inconceivable, awful, disconnected from any possibility –!” (p. 344). El narrador jamesiano, por su parte, se abstiene de describir, y logra sostener la discreción frente al lector. Brydon cae al suelo inconsciente. A la mañana siguiente, despierta sobre el regazo de Alice. El relato se cierra con esta escena, con un beso entre Brydon y Alice, que funciona como una reconciliación poco convincente, extremadamente frágil e infantil luego de la derrota del héroe y su desmayo.

Esta compleja escena de movimientos de ida y vuelta por la casa familiar puede interpretarse como una exploración en torno a la potencia formal del principio de la Discreción, en tanto alternativa a los principios de demolición y abstracción que organizan Nueva York. En “The jolly corner” esta exploración protagonizada por Brydon es interrumpida por el propio exceso que produce – como si, a diferencia del narrador jamesiano, el héroe no lograra dominar el principio de la Discreción, acabando fulminado por la potencia simbólica desatada. Debe descubrir traumáticamente que su discreción no es idéntica a la práctica de demoliciones que ha remodelado su ciudad. Mientras la discreción de Brydon supone algún grado de conciencia respecto a contenidos históricos destruidos o desaparecidos, la demolición – esa “large collective negation” (p. 388) – no pretende conservar lo destruido, ni aún bajo la forma de lo latente. Aun cuando el recorrido de Brydon termina en derrota y regresión infantil (desplome y regazo maternal), su fracaso confirma la potencia simbólica de la Discreción como principio formal, que, por su parte, el narrador sí sabe controlar.

VORACIDAD DE LOS CONGLOMERADOS

En *The ivory tower* (1917), novela póstuma e inconclusa de Henry James, Graham Fielder regresa a Nueva York con el objetivo de recibir una enorme herencia. Al igual que Brydon, Graham ha vivido un largo período en Europa, asimilando su sistema de valores, creencias y matices. Esta vez la escena será el espacio reducido de Newport, un exclusivo balneario de

la elite financiera neoyorkina, en donde incluso en el murmullo de las olas es posible escuchar el “tintineo del dinero” (JAMES, 2004, p. 20). Escenario mínimo, teatral, en el que James nos presenta una comunidad dedicada por completo al dinero y a la producción especulativa de “complicaciones y relaciones” (p. 20). En Newport nadie trabaja en el sentido clásico del término. Sin embargo, se dedican a un tipo de ocio que exige tal nivel de concentración y cálculo estratégico, que resulta imposible distinguir o separarlo de la praxis económica. Una actividad que consiste en permanentes cálculos y comparaciones para determinar quién domina a cada momento la situación – el esfuerzo de configurar una especie de tablero abstracto de posiciones de poder que debe ser actualizado constantemente, considerando movimientos de dinero y valor. La comunidad de Newport descrita por James no es otra cosa que una representación literaria de la “leisure class” que Thorstein Veblen criticó en su clásico *The Theory of the Leisure Class. An economic study of institutions* (1899). La actividad ociosa de la comunidad se basa esencialmente en establecer “invidious comparisons”, que Veblen definió con la siguiente fórmula: “[a] process of valuation of persons in respect of worth” (VEBLEN, 1934, p. 34).

Graham Fielder (o simplemente Gray) llega a Newport como el único heredero de su tío, el magnate Frank Betterman. Debe su nueva fortuna completamente a la intervención de Rosanna Gaw, quien había convencido a Betterman de la idoneidad de su sobrino para recibir la herencia, precisamente por ser completamente ajeno a la cultura pecuniaria de Newport, y por lo tanto capaz de abrir perspectivas no utilitarias para el gran capital. Rosanna, por su parte, es la hija única del mayor magnate de Newport, Abel Gaw, de quien heredará una fortuna aún mayor a la de Fielder. Entre los dos grandes magnates, Abel Gaw y Betterman, existe una larga historia de enemistad, debido a hechos no suficientemente aclarados por la narración. Betterman, antiguo socio de Gaw, habría dado origen a su propia fortuna luego de traicionar a Abel. Es común a las narraciones de James que el momento de acumulación del capital (su historia, sus orígenes) se sitúe en un pasado nebuloso. En el caso de *The ivory tower* los dos grandes acumuladores de capital, cuyas fortunas determinan a todo momento la situación de la comunidad, reciben un tratamiento llamativamente no realista, con descripciones grotescas y resonancias bíblicas que inscriben su enemistad económica en el registro bíblico de Abel (Gaw) y Caín (Betterman). Los magnates no sólo dejan enormes herencias monetarias sino también instalan un fondo no dicho de excesos y horrores. Para James el carácter abstracto del gran dinero está internamente ligado a ese fondo histórico traumático. Un nudo que se configura como un *enigma* no para los acumuladores originales sino para la generación de los herederos.

Los herederos y los conglomerados ociosos, con sus prácticas y sistemas de creencias, ofrecieron un material social *sui generis* para la obra de James. Por una parte se organizan en la lógica más avanzada del capitalismo norteamericano, con sus modernos sistemas de comunicación, habilidades de cálculo y análisis estratégico, pero por otra, actúan en base a prácticas informales de favor y exhiben todo tipo de rasgos premodernos. El conjunto de rasgos predatorios con el que Veblen describió a la *leisure class* no habría desentonado en una novela de James: “ferocity, self-seeking, clannishness, and disingenuousness – a free resort to force and fraud” (VEBLEN, 1934, p. 225). En *The ivory tower* James presenta a su comunidad como el “Público” de Newport, dándole la forma de un conglomerado de personajes girando alrededor de una pareja sin hijos, Gussie y Davey Bradham, y que incluye a Horton Vince (un servidor joven y ambicioso), Cissy Foy (la clásica *american girl*) y a varias otras figuras menores. El conglomerado Bradham no pretende esconder su interés voraz por cualquier pieza de información que permita determinar cuál será la nueva situación en Newport una vez que asuman los herederos. Davey Bradham, el único confidente que Rossana Gaw tiene dentro del clan Bradham, le confesará abierta y brutalmente las reglas de su juego: “We’re the most intelligent community on all this great coast, and when precious knowledge is in the air we’re not to be kept from it” (JAMES, 2004, p. 21), agregando por último: “I give you warning that there’s no limit to what we want to know” (p. 22).

Si bien es común a las novelas y cuentos de James que el núcleo familiar tradicional esté marcado por pérdidas, separaciones y reorganizaciones³, en *The ivory tower* el proceso parece haber llegado a un fin de línea. El grupo familiar ha sido reducido a su mínima expresión: un magnate (moribundo) y un único heredero (no exactamente promisorio). Si en novelas anteriores, como *The Ambassadors*, la familia Newsome aún se imponía sobre sus servidores, en *The ivory tower* los herederos quedan aislados, situados y sitiados en medio de conglomerados (*crews, parties, lots*) depurados de vínculos sanguíneos, y que han intensificado su carácter predatorio y hostil, alcanzando un registro que el narrador aproxima al reino de los insectos. Al inicio de la novela, Rosanna es invitada a una reunión de los Bradham, cuyos miembros se distribuyen en patrones numéricos: “a dozen dispersed couples and trios” (p. 37). El punto de vista de Rosanna nos revela un ambiente enrarecido de comunicaciones que es dominado por una mujer, Gussie Bradham, descrita como “some shining humming insect” (p. 38), una avispa reina. Rosanna percibe en el aire enigmáticos “grabs”, “snatches”, “all of the most violent” (p. 36); “differences, intensities of separation and opposition . . . forms of contact and exchange, forms of pretended intercourse, to be improvised in presence of new truths” (p. 37).

[3] Parece ser algo típicamente jamesiano cortar las ligazones familiares con escasas justificaciones en la trama. Dentro de esta lógica de ruptura y debilitamiento de los vínculos familiares en la narrativa de James habría que considerar la fabulosa cantidad de muertes (que siempre parecen tener cierto carácter gratuito), separaciones y desavenencias matrimoniales, y prolongadas estadías de los hijos en Europa. Pero estas narrativas de ruptura de las genealogías familiares no sólo se relacionan con una crisis del núcleo familiar tradicional, sino que son a su vez narrativas sobre la ruptura de la sucesión patrimonial, sobre la necesidad (histórica) de distribuir enormes capitales en manos progresivamente menos familiares, es decir, en manos de nuevos conglomerados.

[4] Es relevante considerar que el contenido de las pistas (*clues*) es antes relacional que semántico: “‘Clues’ these connections might well be called when every touch could now set up a vibration” (p. 42). En el mundo de los conglomerados las conexiones o relaciones parecen tener mayor objetividad que los contenidos concretos, que, como veremos en el último apartado de este estudio, caerán bajo la lógica de lo especulativo y manipulable. Anticipando un poco el argumento de este estudio, el juego de los conglomerados podría ser sintetizado del siguiente modo: consiste en informarse de las relaciones objetivas e intentar manipular los espacios en blanco, las incógnitas, con contenidos favorables a su propio punto de vista.

[5] Desde un comienzo, todos los diálogos entre Miss Mumby y Graham se centran en la comida, y están compuestos como un paralelo a las piezas de información que Fielder debe incorporar para entender progresivamente su nueva situación en Newport. James suele tratar el tipo de piezas de información capaces de provocar giros en la situación dentro del registro de la oralidad y la comida. El verbo clásico del autor para describir la recepción de este tipo de piezas de información es *take in*, que sugiere de un modo más sutil la lógica de incorporación culinaria y voraz propia de Newport. En un mundo en donde lo abstracto determina constantemente las situaciones concretas no sorprende que la información sea comida.

Todo un sistema implícito de comunicación colectivo, cálculos y comparaciones que se modifican a gran velocidad en función de la aparición de cualquier tipo de información relevante o *clue* (para utilizar los propios términos de Gussie⁴). En este ambiente comunicacional predatorio y abstracto la voracidad se eleva a principio complementario de la demolición. Un principio que Davey Bradham ya había sintetizado como advertencia a la heredera del grupo familiar: “I give you warning that there’s no limit to what we want to know” (p. 22). Si en “The jolly corner” el principio de demolición fue asociado a la producción de blancos y vacíos, la *voracidad* de los conglomerados de Newport está orientada precisamente a llenar o saturar tales blancos con informaciones estratégicas.

LA TORRE DE MARFIL DE GRAHAM Y ROSANNA

Graham Fielder, tras su primera (y última) entrevista con Mr. Betterman, pretende reunirse con Rosanna - única amiga fiel que tiene en el ambiente de Newport. Miss Mumby, la enfermera de Betterman, le informa que Rosanna ya había enviado un mensaje invitándolo a cenar, advirtiéndole al mismo tiempo que Abel Gaw, padre de Rosanna, está agonizando (al igual que Betterman). “Oh for mercey’s sake don’t talk of dinner!” (p. 96), le responde Graham a Miss Mumby, quien efectivamente tiene la costumbre de hablar constantemente de comida. “That’s not what I’m most thinking of, I beg you to believe, in the midst of such prodigies and portents” (idem.). El ambiente en Newport es de una densa expectación en torno a la muerte de los magnates, y en torno a la circulación de mensajes finales, capaces de alterar los destinos y fortunas de la comunidad. Para alguien como Fielder, el plano culinario debiera mantenerse estrictamente al margen de este momento extraordinario. Muy por el contrario, la propuesta de la autoría es que en la cultura pecuniaria y voraz de Newport los mensajes claves y lo culinario (la versión más visceral de lo utilitario) ya están fusionados.⁵ Me parece que es en esa dirección que habría que interpretar el hecho de que Rosanna, una vez reunida con Graham, sustituya la cena prometida por una voluminosa carta escrita por su padre, con un protuberante sello negro, dirigida al nuevo heredero - es decir, a Graham, el heredero de su peor enemigo. Al entregarle este mensaje sellado, Rosanna aconsejará al nuevo heredero actuar en una línea exactamente opuesta a la voracidad de los conglomerados: abstenerse de abrir una carta que promete ser horrorosa, que promete revelar el oscuro secreto tras la fortuna de Betterman. Una vez más, los héroes de James apuestan al principio de la Discreción.

La escena de entrega de la carta, “at once blank and replete” (p. 106), es una sala en la que se describen diferentes posibles receptáculos para guardar la carta. Rosanna pretende ofrecer uno de ellos a Fielder, pero no encuentra un criterio para seleccionar la forma adecuada. En definitiva será el propio Graham, ejercitando su sensibilidad estética europea, quien elegirá el receptáculo. Un pequeño gabinete redondeado y blanco, con diferentes cajones ascendentes, confeccionado con “paciencia oriental”. Fielder lo bautiza como su “torre de marfil”, dejándola luego sobre la cubierta de un piano que duplica su imagen. Abre uno de los cajones y deposita la carta sin abrir, “putting his document to sleep” (p. 111). Esta ceremonia de entrega y depósito del mensaje será interrumpida por el médico de Abel Gaw, informando sobre la muerte del magnate. Poco después nos enteramos que Mr. Betterman también ha muerto, prácticamente en sincronía con su enemigo.

De modo que el mensaje sellado y protuberante que Rosanna le entrega a Gray era un mensaje de los muertos: la carta de un *tycoon* mítico que contendría la verdad, los horrores secretos del capital acumulado. La decisión de bloquear discretamente y a permanencia el contenido del documento sella una suerte de pacto entre los herederos, un destino común relacionado a la posibilidad de defender cierto espacio cultural no utilitario, una “torre de marfil”, en medio de la cultura pecuniaria y predatoria de Newport. El receptáculo, construido con “paciencia oriental” – es decir, en una lógica precapitalista – y depositado sobre la cubierta de un piano que duplica su imagen, lo vincula alegóricamente a la esfera del arte y de una cultura no utilitaria. La posibilidad de defender este espacio desinteresado sólo es posible en la medida en que se sostiene (y bloquea) el secreto del capital que lo fundamenta. Es necesario considerar que el período histórico de la novela coincide con el período de la creación de grandes fundaciones culturales del capital financiero norteamericano, a las que Fielder se referirá en otro momento de la novela como “instituciones neoyorquinas” con “strange deposits of money” (p. 179). En sus “Notes for the Ivory tower”, el propio James tenía en mente la “moda de los Rockefellers” (JAMES, 2004, p. 226). No me parece excesivamente arriesgado sugerir que esta novela póstuma e inconclusa de James haya tenido por asunto central el proyecto de fundación o diferenciación de un espacio cultural autónomo en medio de la cultura del dinero norteamericana – un gran proyecto que podría pensarse en oposición al proyecto publicitario de Chad Newsome. Resulta profundamente consistente con la obra de James que este pacto en torno a una esfera “autónoma” de la cultura involucre a dos figuras clásicamente jamesianas: a Rosanna, una sobreviviente del grupo familiar tradicional norteamericano (con su

[6] Tanto en la novela como en las notas se evidencia que el carácter desinteresado de Rosanna no debe ser pensado en relación a la esfera estética sino más bien a una moral familiar. En sus “Notes for the ivory tower” James sintetiza: “Rosanna has no more taste than an elephant; Rosanna is only *morally* elephantine” (JAMES, 2004, p. 223).

[7] Aquí es posible hacer resonar otra máxima breve de Stretcher, el héroe de *The Ambassadors*: “I never think a step further than I’m obliged to” (JAMES, 1970, p. 440). Una fórmula que revela cierto ángulo estratégico de la discreción jamesiana. Cuando hay certeza de que los contenidos son traumáticos (horrorosos) puede ser una ventaja estratégica saber menos, saber lo estrictamente necesario, es decir, simplemente que se trata de mensajes traumáticos, y que merecen un tratamiento especial. De aceptar la teoría freudiana de la compulsión a la repetición desencadenada por experiencias traumáticas, la estrategia de indeterminar contenidos horrorosos podría ser una vía objetiva para defender posiciones (desinteresadas) con mayor libertad de agencia, es decir, evitando el trauma efectivo, evitando caer fulminado como Brydon.

elevado sentido moral⁶) y a un ex peregrino iniciado en los espacios aún desinteresados de la cultura europea.

El principio de guardar una carta sellada a permanencia, en lugar de simplemente destruirla, es una variante de las puertas discretamente cerradas de Brydon, que funciona como freno al principio de voracidad de los Bradham. Una vez más, James nos enfrenta a su oposición formal entre discreción y demolición, y esta vez lo hará en la forma del drama, a través de un extenso diálogo entre Graham Fielder y Horton Vint (miembro del clan o conglomerado Bradham). Graham confía a Vint, con quien había mantenido una amistad durante la adolescencia, la administración pecuniaria de su capital, precisamente para mantenerse en perfecta ignorancia de sus aspectos económicos. En un momento del diálogo, Graham decide mostrarle a Horton la carta sellada de Abel Gaw, explicándole su decisión de no abrirla. Horton no puede evitar mostrar su desprecio por la actitud del heredero, que le parece a la vez absurda y cobarde. Especialmente incomprensible le parece la insistencia en conservar una carta que no pretende abrir: “why the devil don’t you simply destroy the thing?” (p. 168). El diálogo toma forma operática cuando Horton amenaza con apoderarse de la carta y Fielder se ve obligado a defenderla: “Ah, my dear man, don’t! Don’t! . . . instinctively stepping backward in defence of his treasure (p. 169). Gray defiende una situación en donde los horrores son conservados y admitidos sólo en su modo de aparición abstracta, bajo la sospecha de que develar el contenido concreto podría limitar sus posibilidades de acción.⁷

Esta defensa apasionada y melodramática de la discreción frente a la demolición o destrucción evidencia que para James no todos los blancos o vacíos son idénticos. Esta distinción clave socava la posición de críticos que, como Tzvetan Todorov en su “O segredo da narrativa”, no han visto más que vacío en la abstracción jamesiana: “O essencial está ausente, a ausência é essencial” (TODOROV, 2003, p. 198). Una crítica demasiado abstracta del registro abstracto tal como fue elaborado por James no conseguiría explicar la forma en que opera. James pretende, por caminos diversos y sutiles, reincorporar o hacer resonar en lo abstracto aquello traumático que lo ha determinado, bajo el supuesto histórico que la categoría (norteamericana) de lo abstracto – relacionado por su vez al dinero – estaría ligado a un fondo excesivo y horroroso. De modo que James conserva un registro de la verdad no en su versión positivista y fáctica, sino como índice de lo históricamente destruido (extinto, muerto, dañado) que amenaza con retornar. El mensaje o la carta sellada, a la vez concreta e indeterminada, es una figura particularmente productiva para James. Mantenerla presente y a la vez sellada provoca una permanente actividad especulativa que conserva y respeta su contenido traumático.

La Discreción es un principio especulativo de exceso que supone y exige una indeterminación. En ese sentido no sorprende que James lo vincule constantemente a otros registros del secreto y la prohibición: el registro religioso de voto e idolatría (que ya vimos en “The jolly corner”), el fetichismo sexual (la necesidad del héroe jamesiano de sostenerse en mujeres fálicas, como Rosanna), el registro social de la buena educación o buenos modales (que implica cierta complicidad de clase), o el mero registro infantil (justificar la ignorancia de la verdad en nombre de cierta pureza o ingenuidad). Si el bloqueo que supone la Discreción parece contar con una poderosa justificación en el campo de la forma estética, ofreciendo nuevas posibilidades formales para conservar el trauma histórico en un contexto saturado de vacíos y demoliciones, resulta mucho más problemática la justificación jamesiana del bloqueo de la verdad histórica bajo modelos regresivos de secreto y tabú. James parece siempre recurrir a ese tipo de revestimientos. Los héroes jamesianos no logran salir de esa contradicción interna, que si por una parte les permite conservar un registro de la verdad frente a la lógica de la demolición, por otra los mantiene en un permanente estado de ignorancia que sólo consiguen justificar en el ámbito regresivo del fetiche, de la idolatría, de la tradición y del infantilismo.

UN JARDÍN DE CAMINOS BLOQUEADOS

En *The ivory tower* James no sólo nos presenta la situación y la búsqueda de soluciones formales por parte de sus héroes, sino también se detiene en los planes y principios de personajes que participan orgánicamente de la cultura pecuniaria de Newport. La perspectiva de esta novela es claramente más amplia que los puntos de vista de Rosanna y Graham. Respecto a las formas propias de la cultura pecuniaria hemos visto que James ofrece al menos dos modalidades fundamentales: un modo de demolición (producción de vacíos y espacios en blanco) y un modo de consumo voraz (de informaciones parciales y *clues* valiosas). Pero existe un tercer modo, un modo de producción de contenidos concretos. Hace su aparición clara y didáctica en una escena aparentemente banal de la novela. Dos miembros del clan Bradham, Horton Vint y Cissy Foy (quienes mantienen en secreto una relación amorosa), discuten acerca de si Graham Fielder tiene o no un bigote. La tensión implícita de la escena radica en que el clan le ha asignado a Cissy la tarea de seducir sexualmente al nuevo heredero.

La discusión se inicia luego que Cissy mencionara un antiguo retrato fotográfico que guardaba de Graham Fielder, perdido en algún lugar de

[8] Nuevamente James nos enfrenta a una situación en la que se bloquea sistemáticamente el acceso a lo que en el realismo se daba por sentado: la posibilidad de un punto de vista definitivo sobre los hechos o sobre la concreción. Pero no sería exacto afirmar que James destruye las bases de un concepto estable de realidad – de hecho, al contrario, se esfuerza en conservar de algún modo una base documental en la forma de fotografías perdidas y cartas selladas. Lo que caracteriza a James es el gesto de bloquear el acceso a tales documentos, encerrarlos bajo llave. En definitiva, el escamoteo al realismo clásico recae menos sobre los documentos (que en James siguen siendo la figura de una verdad histórica) que sobre las llaves de acceso a tales documentos (que James bloquea formalmente).

[9] Repito una vez más la fórmula de Veblen: “A process of valuation of persons in respect of worth” (VEBLEN, 1934, p. 34).

su departamento.⁸ Cissy gatilla los celos de Horton al describir el retrato de Fielder como vagamente atractivo: “Oh *his* is of course quite beautiful . . . I remember it as a nice, nice face” (p. 130). En base a esa vaguedad Horton dará inicio a un curioso ejercicio de determinación de rasgos, la construcción de una imagen concreta de Gray que no tiene otra base sino el modo en que ambos *desean ver* al heredero: “‘He’s not red in the face’, Haughty was able to state – ‘I think of him rather as of a pale, very pale, clean brown’” (p. 132). Cissy pregunta luego, con coqueta ingenuidad, respecto a sus ojos: “Doesn’t he happen then to have eyes and things? / ‘Oh yes’ . . . lots and lots of eyes, though not perhaps so many of other things. Good eyes, fine eyes, in fact I think anything whatever you may require in the way of eyes” (pp. 131-132). Horton ha dejado en el aire un “blanco” que permite a Cissy sumarse rápidamente al juego de determinaciones: “Then clearly not black: I never require black ones . . . in any conceivable connection: his eyes – blue-grey, or grey-blue, whichever you may call it . . .” (p. 132). Poco después, interrumpe con una reflexión: “You’re simply describing, you know . . . about as gorgeous a being as some could wish to see” (idem.). A lo que Horton responde: “It’s not I who am describing him – it’s you, love; and ever to delightfully” (idem).

El ejercicio recaerá sobre una última pregunta, que es percibida como clave por los dos, referida al bigote de Graham. Horton no consigue imaginarlo con claridad, y por su parte Cissy no puede recordar los detalles de la foto. Horton, que sí tiene un bigote, intenta retomar una ventaja al deducir que si ninguno recuerda el bigote de Gray es porque no puede ser un bigote prominente. Cissy entiende rápidamente que está en juego una *invidious comparison*⁹, pero insistirá en la necesidad de *ver*, de determinar algún contenido concreto, aun careciendo de toda base documental. Cissy, que deberá seducir a Gray, apunta a algo novedoso para los esquemas de la cultura pecuniaria: para actuar (estratégicamente) no basta el cálculo, el plan, sino que se requiere asimismo una imagen concreta: “I must believe in him, for that, I must see him at least in my one way . . . believing in myself, or even believing in you, is a comparative detail. I won’t have him a bristle with horrid demagogic notes. I shouldn’t be able to act a scrap on that basis” (p. 133).

La posibilidad de dar una respuesta documental a la pregunta sobre el bigote será dirigida finalmente a Davey Bradham, quien entra en la escena del diálogo de los amantes, precisamente tras haberse entrevistado con Graham Fielder. Horton le pregunta sin preámbulos: “Has he, please, just *has* he or no, got a moustache?” (p. 136). A diferencia de los héroes jamesianos Davey no bloquea dramáticamente el contenido, pero tampoco ofrece una respuesta concreta. De hecho el narrador no nos dice exacta-

mente lo que Davey contestó; en lugar de ello nos dice que Davey habría hecho florecer ante sus ávidos interlocutores un peculiar jardín de caminos bloqueados: “a dense but perfectly pathless garden of possibilities; out of which, while he faced them, he left them to pluck by their own act any bright flower they sufficiently desired to reach” (p. 136). Se trata de una posición intermedia de *laissez faire*, que no coincide ni con la defensa apasionada de Fielder de cartas selladas ni con la voracidad propia del clan Bradham.¹⁰ Davey permite a los participantes tomar cualquier flor particular (o concreción particular) de su deseo, con plena consciencia de la lógica distorsionada del juego de Horton y Cissy: “I don’t accept her account of your vision of Gray as throwing any light on it at all” (p. 137).

El carácter naif y banal de la discusión de los amantes, con sus imágenes concretas estereotipadas tan cercanas a la propia lógica publicitaria, puede resultar engañoso, pues la complejidad ha sido reinscrita en otro nivel. Roland Barthes argumentó en su clásico “El efecto de realidad” (1968) que en el realismo clásico los contenidos concretos más banales e inútiles (p.e. el barómetro y la caja de cartones descritos por un Flaubert) tenían la función ideológica de afirmar una categoría estable de lo real: “[É] a categoria do ‘real’ (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada” (BARTHES, 1972, p.43). Pero en el diálogo de Horton y Cissy los contenidos banales y estereotipados, lejos de estabilizar alguna categoría de lo real – Davey fue lo suficientemente enfático al respecto –, se relacionan con una nueva categoría estética, esencialmente movедiza y estratégica, a la cual Henry James dio una primacía inédita en el ámbito de la novela: la categoría relacional de *situación*. La totalidad de la producción de contenidos estereotipados de los amantes está al servicio de fijar una situación favorable destinada a futuras acciones estratégicas. Los contenidos concretos resultan significativos únicamente en la medida en que producen, mantienen o amenazan una posición de ventaja, en la medida en que suman o restan a una *invidious comparison*. O se trata de un bigote prominente, incómodo para el punto de vista Horton, o se trata de un bigote sin la menor importancia, inferior. Cissy es enfática en no admitir puntos intermedios o indeterminados. Pero James ha construido a su héroe, cuyo nombre no por casualidad es Gray, en una incómoda medianía.

En definitiva, el modo estratégico de producción de contenidos estereotipados de Horton y Cissy parece ofrecernos la lógica mínima y cotidiana del gran proyecto publicitario de Chad Newsome, que ahora podemos localizar como una de las modalidades básicas de producción o concreción dentro del jardín de los caminos bloqueados de Davey; una modalidad “villana” que compite con la estética de discreción de los héroes: “It’s an art like another, and infinite like all the arts” (JAMES, 1970,

[10] Davey Bradham es un personaje clave para entender la novela póstuma de James: el único capaz de entenderse simultáneamente con héroes y villanos. A la vez esposo de Gussie, la “avispa reina” del clan Bradham, y confidente de Rosanna. Sensible a los matices morales de la heredera familiar y a la vez mensajero de la brutalidad de los conglomerados. Ya desde su primera aparición en la novela Davey es caracterizado por un enigmático y brutal talento para extinguir contenidos o significaciones: “He would hang up a meaning in his large empty face as if he had swung an awful example on a gibbet” (p. 19).

p. 461) – ese es el modo en que Chad definió la publicidad. En la modalidad de concreción de Horton y Cissy el contenido es en última instancia relacional, aritmético, estratégico. Nos enfrenta a una lógica paradójica en la que diferentes concreciones pueden ser perfectamente idénticas desde el punto del cálculo interesado (p.e. imágenes publicitarias alternativas que ofrecen una ganancia idéntica). Y sin embargo Cissy insistirá en la necesidad publicitaria de mantener la diferencia de niveles entre concreción y especulación abstracta, pues sin imagen concreta no hay deseo ni acción posible. Como si sin imagen todo cálculo estratégico estuviese condenado a mantenerse en el reino de la pura abstracción. De un modo que parece anticipar los diagnósticos de la Escuela de Frankfurt, James elaboraba una compleja relación interna entre Capital y Media, a partir de un simple diálogo, coqueto y aparentemente banal, entre dos agentes de los nuevos conglomerados neoyorquinos, formas embrionarias de los futuros *trusts* o conglomerados monopolistas. Tampoco parece imperioso relacionar esta modalidad de “concreción” presentada por los amantes del clan, a la clásica tesis de Guy Debord según la cual imagen espectacular no sería otra cosa sino capital acumulado.¹¹

[11] Tal diálogo podría entenderse como una versión embrionaria de la formulación de Debord, que actualiza el problema a las formas espectaculares de la imagen de la segunda posguerra: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 2013, p. 25)

Desde un punto de vista que supera la oposición melodramática entre héroes discretos y villanos predatorios, la compleja forma que James nos presenta en *The ivory tower* encuentra su modelo en miniatura en el jardín de los caminos bloqueados de Davey Bradham, un espacio enrarecido y saturado de blancos. Esta novela es un campo común en el que diferentes principios formales entran en competición, elaborando inéditas relaciones entre abstracción y concreción. *The ivory tower* quedó inconclusa, pero la perspectiva distanciada y pasiva de Davey Bradham, quizás la más cercana a la posición de la autoría, parece atenuar cualquier perspectiva optimista respecto a las posibilidades de la estética de la discreción frente a sus modelos rivales de producción, en una cultura del dinero saturada de blancos y vacíos. ■

JORGE MANZI CEMBRANO – Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH-USP, São Paulo, Brasil. jamanzi@usp.br. Este artigo foi escrito a partir de um trabalho de conclusão do curso “Emancipação e Revolução - Questões de Realismo, Representação e Crítica em Henry James e Machado de Assis”, ministrado pelo Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira no primeiro semestre de 2015. A realização do artigo contou com o apoio de Becas Doctorado en el extranjero BECAS CHILE.

BIBLIOGRAFIA

ARRIGHI, Giovanni. *The Long Twentieth Century. Money, Power and the Origins of our Times*. New York: Verso, 2010.

BARTHES, Roland. "O efeito de real" In *Literatura e semiologia. Pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

JAMES, Henry. "Notes for the Ivory Tower". In *The ivory tower*. New York: New York Review Books, 2004.

_____. *The Bodley Head. Henry James. Volume VIII. The Ambassadors*. London: The Bodley Head, 1970.

_____. *The ivory tower*. New York: New York Review Books, 2004.

_____. "The jolly corner". In *Eight Tales from the Major Phase. In the cage and others*. New York: Norton & Company, 1969.

JAMESON, Fredric. "Culture and finance capital". In *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. New York: Verso, 1998.

TODOROV, Tzvetan. "O segredo da narrativa". In *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class. An economic study of institutions*. New York: The Modern Library, 1934.