

¿Paranoide o paranoia gótica?: del punto de vista
de Henry James en *The Turn of the Screw*
hacia múltiples vistas críticas

Francisco José Cortés Vieco

(francort@filol.ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

La historia de la controversia crítica no resuelta desde su publicación añade suspense y atractivo al relato finisecular *The Turn of the Screw* de Henry James, desde el ambiguo punto de vista del autor hacia la pluralidad interpretativa: ¿es su protagonista una paranoide asesina o víctima de una paranoia gótica?

Abstract

Henry James' turn-of-the-century *story* *The Turn of the Screw* should not be explored without knowing the *history* of its critical controversy unresolved since its publication. It departs from his point of view to reach an interpretative plurality: is its heroine a murderous paranoid or the victim of a gothic paranoia?

Palabras clave

Henry James
Punto de vista
Credibilidad
Locura
Gótico
Fantasía

Key words

Henry James
Point of view
Reliability
Evil
Gothic
Fantasy

AnMal Electrónica 39 (2015)
ISSN 1697-4239

INTRODUCCIÓN

El prolijo corpus literario de Henry James (1843-1816) se encuadra dentro de las tendencias artísticas del *fin de siècle*, el canto del cisne de la época victoriana y el resurgimiento del género gótico, todas ellas precursoras del Modernismo y las vanguardias del siglo XX. Este autor neoyorquino no sólo publicó ficción durante su vida en ambos lados del Atlántico, sino que escribió teorías de la literatura y sus formas en los prólogos de sus obras, en su ensayo «The Art of Fiction» (1894) sobre la idea de convertir la novela en un arte, o con el desarrollo de su célebre Teoría del

Point of View, o Punto de Vista. En relación a esta última, será determinante su encuentro en París con el escritor ruso Ivan Turgenev, quien consideraba que la novela debía ser un cuadro que explicara cómo el autor debe permanecer *impersonal* ante el texto creado; es decir, no puede realizar juicios de valor sobre los personajes inventados y las situaciones que estos viven¹. La narrativa se transfiguraría, de este modo, en pintura, por lo que pasarían a un segundo plano las convenciones literarias del argumento cronológico de la obra y la autoridad del autor en ella. Según James, «aferrarse a una trama cerrada sería negar que la experiencia humana es ilimitada e inabarcable en la ficción» (Edel 1984b: 148). Es esta Teoría del Punto de Vista la que otorga a sus textos la sensación de estar inconclusos o en vías de construcción de forma permanente, ya que requerirán la participación activa del lector en la interpretación de los mismos, a la vez que se desvanecerá la voz todopoderosa de James al narrar los sucesos de sus historias. Asimismo, el escritor neoyorquino sabe que la realidad se percibe a través diferentes perspectivas y que, cada una de ellas, proyecta una versión parcial de la misma que él se empeña en reflejar, pero que nunca resultará acabada o inmutable para el destinatario. En su famoso relato gótico *The Turn of the Screw* (1898), o *Vuelta de Tuerca* en castellano, presentará la información textual a través de un punto de vista principal, el de su protagonista, con dos fines narrativos: ofrecer una visión acotada de la experiencia y explorar las complejidades de la percepción humana utilizando convenciones góticas. Según Leavis, Henry James es, junto con Jane Austen, George Eliot y Joseph Conrad, el escritor que inaugura «la gran tradición de la novela inglesa» (1950: 7). Percibido, por lo tanto, como uno de los mejores novelistas por círculos críticos conservadores de relevancia universitaria durante gran parte del siglo XX, la sofisticación de su prosa academicista, que corona su corpus en el canon de la literatura universal, contrasta con la paradoja en el uso de dicha sofisticación estética a la hora de alumbrar textos, como aquél que es objeto de este estudio, procedentes de géneros populares y aparentemente intrascendentes, como el gótico, que aportarán al autor reputación artística, confort económico e inmortalidad.

The Turn of the Screw refleja tres personas situadas en tres puntos diferentes dentro de la estructura narrativa de la *novella*: un narrador en el prólogo del relato,

¹ Para más información sobre la influencia de Turgenev en las teorías sobre la ficción de James, es útil la lectura de los prefacios que el propio autor escribió o, asimismo, del libro de Pearson (1997).

Douglas en el prefacio y, sobre todo, la propia protagonista, la institutriz, que cuenta su vida. En dicho prólogo, el narrador es un personaje desconocido que se encuentra en una antigua mansión, alrededor de un fuego en invierno: un entorno que permitirá al anfitrión, Douglas, crear una atmósfera gótica en su velada, así como expectativas de suspense, miedo y horror en sus invitados con el relato que va a narrar en breve. Dicho cuento está escrito en un manuscrito, oculto bajo llave y no disponible en el lugar donde se hallan en ese momento, por lo que crea todavía más incertidumbre e interés al posponer el acto de la lectura. Sin embargo, antes de que el anfitrión comience con esta, el narrador del prólogo ofrecerá, por un lado, desinformación a través del diálogo mantenido por el mismo Douglas, que no responderá a la curiosidad de sus invitados y les responderá que sus preguntas serán sólo contestadas por el propio relato. Por otro, información sobre este último, como personaje masculino, y sobre la institutriz innominada: su vida previa y posterior a los sucesos ocurridos —las apariciones espectrales— en la mansión de Bly junto a los niños a su cargo; como por ejemplo, los orígenes humildes de esta mujer y su encuentro con el señor de Harvey Street: el tío de los niños. Douglas dará su punto de vista, no sobre el cuento en sí, sino sobre la joven al confesar que estuvo enamorado de ella cuando esta cuidaba de su hermana. Tanto los datos ofrecidos, como la carencia de otros esenciales, influirán en la recepción del texto por parte del lector. El relato de la institutriz, o cuerpo central de la obra, será evocado por ella en primera persona, convirtiéndose en narradora poco creíble y embajadora del punto de vista de James.

Hay sólo un relato de *The Turn of the Screw*, pero existen escasos textos que hayan generado tantas asociaciones, interpretaciones y apasionadas controversias a lo largo de su historia desde su publicación a finales del siglo XIX. En apariencia, se trata de una narrativa sencilla y popular que apela a la fantasía y al horror gótico, alejada del intelectualismo y el costumbrismo de las grandes novelas de Henry James, tales como *The Portrait of a Lady* (1881), *The Bostonians* (1886) o *The Ambassadors* (1903). Sin embargo, esta *extravaganza* encierra un universo cavernoso de ambigüedad, profundidad psicológica, profusión fantástica y un depurado realismo hacia estribaciones épicas, subconscientes, misóginas o patógenas, pretendidas por el autor o intuitas por el lector. De hecho, al análisis de esta obra hay que añadirle la cronología de la recepción de la misma por parte de la crítica literaria desde 1898 hasta la actualidad. En *The Ambiguity of Henry James*, Wilson abrió en 1934 *la caja de pandora* o la controversia sobre la problemática del punto de vista de *The Turn of*

the Screw. Su ensayo desembocará en una cascada de respuestas y ataques sobre la verosimilitud de las apariciones de los fantasmas en el relato, sobre qué personajes las perciben realmente, y el estudio psicoanalítico de la protagonista: la institutriz como un caso clínico. Diversos enfoques académicos, por tanto, se focalizarán en esta figura femenina y en su descrédito como narradora, ya que Henry James abrió inteligentemente unos huecos vacíos en el texto y plantó trampas narrativas como simientes para generar la duda razonable en el lector y el crítico cuando leen esta *novella*. De hecho, la obra pone de relieve la prerrogativa artística acuñada por su creador: la desaparición de la autoridad de un autor, que no proporciona claves aclaratorias o incuestionables con su relato, sino que esparce pistas narrativas equívocas para que germine una fértil pluralidad interpretativa. No hay nada explícito en el texto. De hecho, su creador se despide del relato saludando la incógnita para el lector, lo cual le plantearía la disyuntiva de decidir una opción dentro del estricto binarismo de la recepción crítica de *The Turn of the Screw*: «¿Son los fantasmas reales o producto de la imaginación neurótica de la institutriz?» (Esch y Warren 1966: xii). A continuación, exploraremos ambas alternativas con duda residual sobre el imperativo en la elección de una única y cerrada exégesis.

La primera proposición desencadenará un surtido espectro de aproximaciones metafísicas, teológicas y moralistas, que abanderarán que este personaje femenino de cuidadora es la salvadora de unos niños que se ven acechados por la presencia del mal, como ente sobrenatural que les corrompe. Es decir, apoyan la tesis de que las apariciones de los fantasmas de Peter Quint y Ms. Jessel son reales, e influyen en la conducta de los niños Miles y Flora, bajo la custodia de esta institutriz sin nombre y alejados de su único pariente vivo, su tío, en una mansión aislada. En contraposición, la segunda indica que dichas apariciones son corolario de los problemas psicológicos que afectan a esta mujer soltera, tales como posibles trastornos mentales, ansiedad, neurosis, frustraciones sexuales, tendencias obsesivas o brotes psicóticos. En diálogo con la conceptualización de la condición de la mujer como patógena, atávica aún a finales del siglo XIX, estas últimas teorías críticas incitan a que este personaje se estudie académicamente como un caso clínico desde entonces, y que se detecte que su influjo sobre los niños es destructivo de cara al clímax trágico de la obra.

LA PARANOIA GÓTICA

La multiplicidad de *vistas* críticas oscila desde la incredulidad que diagnostica la locura de la institutriz hasta el convencimiento de la presencia de lo paranormal en el relato: las apariciones de los fantasmas son reales, manipulan a Miles y a Flora hacia la ocultación del mal, y crean un reino fantástico de paranoia gótica para el deleite de un público popular. A lo largo de su dilatada carrera, Henry James mostró un gran interés por los niños, como seres precoces y frágiles cuya inocencia puede ser corrompida por los adultos a su alrededor (Calister 2001: xix). Mientras que, en plena vorágine victoriana, Charles Dickens se interesaba por las penurias de niños menesterosos maltratados por villanos en las calles de Londres, o Charlotte Brontë y George Eliot empatizaban con niñas de una clase media empobrecida con afán autobiográfico², James sentirá debilidad por niños ricos de linaje aristocrático o clase alta. Cualquiera que sea su estatus social o tipo de familia —presente o ausente—, la literatura del siglo XIX demuestra que la infancia no es un periodo idílico. Asimismo, la casa victoriana simbolizaba el mito de *locus amoenus*, regido por una idílica armonía y un calor humano frente a las inclemencias sociales y profesionales. Pero este ideal cultural y estético de afectividad, benevolencia y protección doméstica, que actuaba de escaparate extramuros, colisionaba en muchos casos contra una brutal realidad escondida intramuros en el no tan *dulce* hogar decimonónico. De hecho, los niños podían ser víctimas de abusos físicos y psíquicos perpetrados por un opresor quien, ominosamente, podía localizarse en el núcleo familiar; e incluso, los menores podían estar a merced de la depravación y las parafilias de parientes o cuidadores. En consonancia, *The Turn of the Screw* indaga en una situación disfuncional de esta esfera privada: el tío de los niños, su único benefactor, renuncia a la responsabilidad familiar sobre Miles y Flora; es decir, les priva de toda protección física y moral, que no de naturaleza económica. Además, la elección de dos niños extraordinariamente bellos³, encantadores, y que irradian luz e inocencia, son esenciales para que Henry James, según la crítica literaria de finales del siglo XIX, ahondara en su relato sobre el fenómeno del mal y su captación de adeptos.

² Las ilustraciones más significativas serían las novelas *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, y *The Mill on the Floss* (1860), de George Eliot.

³ Charles Dickens igualmente se decantará por niños bellos, cuya fisonomía angelical revelaría su innata bondad, frente a la fealdad de otros que reflejaría su maldad congénita.

Estas propuestas de análisis aseveran que los niños se ven poseídos por dos espíritus malignos: la anterior institutriz, Ms. Jessel, y el malvado ayudante de cámara de su tío, Peter Quint. Miles y Flora son abandonados en una casa solariega y regresan los espíritus de los dos sirvientes muertos, quienes tuvieron una existencia turbia. He aquí las primeras descripciones de los niños realizadas por la institutriz: «the radiant image of my little girl», «angelic beauty» (*Turn of the Screw* [TS: 7]⁴), «the sweet serenity of one of Raphael's holy infants» (TS: 8), «fragrance of purity», «glow of freshness» (TS: 11). La belleza, el candor y la inocencia engañarían a la institutriz, quien no logrará creer que Miles sea capaz de ver o hacer el mal. Parecería como si, para James, el diablo pudiera encarnarse con más facilidad en niños guapos y delicados, porque resultarían más atractivos al diablo como víctimas. Según Maurice Blanchot, el autor neoyorquino pudo inspirarse en un relato similar contado por el Arzobispo de Canterbury, siendo la prueba sus propias palabras guardadas en su *Notebook*:

Los sirvientes mueren [...] y sus apariciones, sus figuras, regresan para atormentar al hogar y a los niños, a quienes parecen hacer señas, a quienes invitan y buscan desde lugares peligrosos [...] para que estos niños puedan perderse y destruirse a sí mismos si responden al estímulo, si caen en su influjo. Mientras que los pequeños sean alejados de ellos, no estarán perdidos; pero estas presencias intentarán e intentarán, estos espectros malignos pretenderán agarrarlos [...]. El relato fue contado —con bastante certitud— por un espectador externo, un observador (2003: 128).

Esta hipótesis con germen en el propio James desacreditaría numerosas interpretaciones psicoanalíticas y confirmaría su intencionalidad de escribir un relato gótico sobre la corrupción de la bondad de niños bellos, lo cual sería más siniestro que el hecho de que las apariciones sean reales o no. Por lo tanto, estos espectros serían meras alegorías del mal que pretenden degradar moralmente a Miles y Flora. Incluso, aquellos que criticaban el relato del escritor durante su época, sostenían que *The Turn of the Screw* era una infame y repulsiva invocación al diablo (Anónimo 1898: 257). De hecho, el retorno de los muertos era un tema prohibido en aquellos

⁴ A partir de ahora, las referencias a la fuente primaria *The Turn of the Screw* procedente de la edición de Norton se realizarán con las siglas *TS*, que precederán al número de página.

tiempos, lo cual explica que se convierta en tabú en las relaciones entre la institutriz y los niños: «the unnamed, the untouched» (TS: 49). Por tanto, Henry James recurre al tema de la ambigüedad de la inocencia de los niños, que se comportan como seres impolutos y hermosos, pero que pueden ser mancillados y degradados por Satán. Su estratagema será mostrar un comportamiento angelical que enmascara la corrupción del mal; es decir, la imagen idealizada de perfección y gracilidad que los niños muestran ante la institutriz sería tan sólo su táctica para maquillar el influjo diabólico. Las sospechas de esta mujer sobre el ocultamiento del mal por los niños provocan que estudie con detenimiento la conducta de Miles y Flora, porque paulatinamente se convencerá de que existe una comunicación de los dos niños a su cargo con los espíritus. Incluso, intuirá la compenetración entre ambos para ir al encuentro de Mr. Quint y Ms. Jessel en varias ocasiones: «I came across traces of little understandings between them by which one of them should keep me occupied while the other slipped away» (TS: 38). De esta manera, el lector puede interpretar que los niños mienten a la institutriz cuando dicen que no han visto ninguna aparición espectral. Sería esta su *guerrilla* para desquiciarla y vencerla, pues así, una vez solos de nuevo, podrían volver a hacer lo que les plazca sin supervisión adulta.

Esta mujer será consciente de cuatro hechos relevantes que validarían su tesis. Primero, la trampa que los niños le han tendido: «Their more than earthly beauty, their absolutely unnatural goodness. It's a game [...] They haven't been good—they've only been absent» (TS: 47). Segundo, la intención de Mr. Quint y Ms. Jessel a la hora de acercarse a los niños: «for the love of all the evil that, in those dreadful days, the pair put into them. And to ply them with that evil still, to keep up the work of demons, is what brings the others back» (TS: 47). Tercero, que los niños ven más que ella misma: «terrible and unguessable things» (TS: 51). Y cuarto, la razón por la cual Miles, según su propia hipótesis, fue expulsado del internado donde estudiaba: «For wickedness» (TS: 59). Analizaremos primero la conducta de Flora, y luego la de Miles, cuya precocidad diagnosticaría su ocultación del mal. Antes de ello, es obvio que la conducta poco infantil de estos niños no delata las travesuras propias de su edad. Serían, en cambio, víctimas de una corrupción moral y la depravación que les acecha, reflejadas en sus escapadas nocturnas y sus actividades diurnas. Incluso, Chinitz ve en la *novella* la subversión del cuento de *Hansel y Gretel*, donde los niños consiguen vencer al maligno (1994: 271). Miles y Flora serían, en contraposición,

secuaces del mal que pretenderían ejercer su autoridad sobre la institutriz, quien se empeña en entender qué es lo que realmente ven y perciben estos niños a su cargo.

¿Cómo puede una chica tan pequeña como Flora escaparse lejos de la casa, atravesar sola y sin ayuda un estanque para ser encontrada por su cuidadora en un lugar aislado? Este suceso en el texto, y el posterior deterioro en su carácter amable, sus nuevas malas maneras y vocabulario soez, demuestran que Flora está siendo pervertida por Ms. Jessel. Tanto la institutriz como Mrs. Grove, el ama de llaves, están de acuerdo en que la niña envejece tras este altercado en el lago. Además, deja de ser una criatura adorable, verbaliza que odia a su cuidadora ahora que esta se aproxima a su secreto: «I don't know what you mean. I see nobody. I see nothing. I never have. I think you're cruel. I don't like you!» (TS: 70), e implora a Mrs. Grove que huyan juntas: «take me away- take me away- oh take me away from her» (TS: 70). Asimismo, Flora empieza a usar expresiones malsonantes para una niña refinada al referirse a su institutriz, lo cual no es relatado por la protagonista, sino por Mrs. Grove: «I've heard... from that child- horrors! [...] Really shocking... About you, Miss [...] It's beyond everything, for a young lady; and I can't think whatever she must have picked up» (TS: 74). Incluso, sin haber visto a los fantasmas, el ama de llaves creería en la veracidad de las apariciones de las que antes dudó. ¿Qué es aquello tan atroz que Mrs. Grove no se atreve a nombrar? Tal vez podría ser la influencia demoníaca del mal en Flora mediante su comunicación con los espíritus.

En relación con Miles, el hecho de que sea expulsado del colegio revelaría que hay una fuerza negativa en su interior, o al menos, que ha hecho algo deplorable y vergonzoso en este centro educativo de élite. Según Pearson, este chico accederá al poder económico y la autoridad de su tío por herencia, y aprenderá a ser un hombre a través del malévolo Quint, quien se convierte en el representante de su familia en la mansión de Bly (1992: 277). Al abdicar el tío de toda responsabilidad sobre los niños, estos se comportan con total libertad y disfrutan de una edénica infancia, ya que Mrs. Grove carece de poder alguno sobre ellos. La institutriz desembarcaría en sus dominios para llenar dicho hueco de autoridad adulta, y Miles querría destruirla reproduciendo la ideología patriarcal en contra de la mujer. De hecho, la protagonista reconoce a su pupilo como el legítimo pequeño amo de Bly. En cuanto a la precocidad de Miles, no sólo vemos esta *anormalidad* en sus comentarios enigmáticos y perturbadores cuando la institutriz le pide explicaciones sobre lo que está ocurriendo, en referencia velada a las apariciones: «Oh you know, you know!»

(TS: 60), sino también en su descarada, pero encubierta, seducción de la heroína que emularía un comportamiento observado y aprendido: el cortejo de Mr. Quint hacia Ms. Jessel hace años. Existen pruebas textuales que corroboran este hecho, como por ejemplo, cuando una noche le pregunta la institutriz a Miles en qué piensa y el niño responde: «what in the world, my dear, but you?» (TS: 60). Incluso, es él mismo quien apaga la vela buscando la intimidad en la oscuridad con esta mujer: «It was I who blew it, dear!» (TS: 63), cuya voz cargada de deseo parecería ser la de un adulto libidinoso. En otra ocasión en la que Miles le plantea volver al colegio, le explica cuál es su situación en Bly: «You know, my dear, that for a fellow to be with a lady *always!* [...] Ah of course she is a jolly 'perfect' lady; but after all I'm a fellow, don't you see? who's —well, getting on» (TS: 53). Pese a querer, en apariencia, regresar al internado, antes del desenlace se infiere que Miles ansía quedarse a solas con la institutriz tras la huida de Flora y Mrs. Grove, como si ambos fueran una pareja de enamorados que buscan la intimidad. Esta sería la táctica del niño para desmoronarla y dominarla. La propia institutriz se percatará de que, juntos, se comportan como si fueran un matrimonio. Incluso, en las últimas escenas de *The Turn of the Screw*, si olvidamos que están hablando una mujer adulta y un niño, la ambigüedad lingüística escogida por Henry James incita a que el lector realice una interpretación sexual y amorosa del diálogo entre ambos personajes. Una buena ilustración de esta táctica es cuando Miles dice a su cuidadora: «I'll tell you everything [...] I'll tell you anything you like. You'll stay on with me, and we shall both be all right, and I will tell you» (TS: 81), o cuando ella reconoce: «We circled about with terrors and scruples, fighters not daring to close» (TS: 81), como el lector si asistiera al clímax del acto sexual: «beautiful intercourse» (TS: 81), que es entendible como trágica coda de la obra por sus connotaciones pedofílicas.

Las corrientes críticas que defienden la cordura de la institutriz, destacan su valor y entereza, así como su empeño por vencer el mal y salvar a los niños, sin miedo a que Mrs. Grove o el tío de sus pupilos piensen que sufre un trastorno nervioso o demencia. Ella misma afirma: «the truth that, whether the children really saw or not— since, that is, it was not yet definitively proved— I greatly preferred, as a safeguard, the fullness of my own exposure»(TS: 50). En consonancia, el origen del mal residiría en el hecho de que el tío abandonara a sus dos sobrinos huérfanos, que quedarán solos en una mansión solitaria, a merced de dos seres malvados y depravados cuya única satisfacción es pervertirles (Calister 2001: xiii). Al morir

ambos sirvientes, estos dos embajadores del diablo regresarían entre los vivos con el fin de hacer revivir el mal a través de estos niños angelicales. De ahí que el coraje de la institutriz para protegerles sea únicamente el indicio de la dimensión ética y moral que Henry James quiere plasmar en *The Turn of the Screw*.

La apreciación crítica de Wilson en torno a este personaje femenino como el arquetipo de la solterona inglesa⁵, o *spinster*, un caso clínico de histeria patológica o de desequilibrio psicológico, estaría plagada de estereotipos machistas y clasistas, apoyados en el hecho de que la institutriz es una joven frágil e hija de un humilde párroco⁶, con reprimidos e incontrolables deseos sexuales hacia su atractivo y rico *master*: el tío de los niños. Pero, ¿puede ser joven y una *spinster* a la vez?, ¿por qué una chica criada bajo el decoro provinciano y el puritanismo anglicano tendría tales oscuros pensamientos y deseos criminales?, ¿no querría simplemente esforzarse por hacer bien su trabajo y procurar el bienestar de Miles y Flora? Su heroísmo y entrega quedarán demostrados al decir: «they had nothing but me, and I— well, I had them» (TS: 72). Para esta mujer, los niños son unos principitos desvalidos a los que debe proteger y salvar. Su misión es, por lo tanto, desvelar el misterio en torno a ellos, cogerles *in fraganti* para que confiesen que también ellos han visto las apariciones y, de este modo, poder realizar un exorcismo con efectos purificadores que devuelva a los niños a su dulce infancia. Pero el ocultamiento del mal realizado por Miles y Flora es más potente que sus buenas intenciones. Según Pearson, si el lector no desea defender a la institutriz, al menos queda patente que ella no se inventa las apariciones, sino que la amenaza del diablo para destruir a los habitantes de Bly es tan potente que utiliza a la protagonista como su médium (1997: 287).

El prólogo del relato indica qué ha sucedido en la vida de la institutriz después de su pesadilla en Bly. Nos proporciona las claves para entender que si hubiera sido una perturbada mental con un comportamiento obsesivo o criminal, con el transcurso de los años, habría sufrido un deterioro psíquico degenerativo, mientras que dicho prólogo narra cómo, con treinta años, esta mujer es ya una solterona y sigue

⁵ Censos de población decimonónicos en Reino Unido revelaban que existían menos hombres que mujeres, por lo que se creó un excedente de estas últimas cuya adscripción al matrimonio y la maternidad resultaba impracticable (Ingham 2006: 129).

⁶ Este patrón guarda reminiscencias con la biografía y el *modus vivendi* de las tres hermanas Brontë y, en general, con el modelo de la escritora decimonónica anglonorteamericana (Jane Austen, Emily Dickinson o Christina Rossetti), del cual Henry James era conocedor.

ejerciendo la misma profesión. No se resalta nada anómalo en su conducta y es querida por quienes la rodean, como afirma Douglas: «She was a most charming person, but she was ten years older than I. She was my sister's governess [...]. She was the most agreeable woman I've ever known in her position; she'd have been worthy of any whatever» (TS: 2). Incluso, fue la cuidadora de su hermana y el primer amor de juventud de este caballero, a la que vincula con sus preciados recuerdos infantiles.

Heilman reaccionará contra Edmund Wilson y otras interpretaciones freudianas de la institutriz como mujer neurótica. Sostendrá que estos autores hacen lo que Felman (1977: 200) denomina «lectura histórica» del relato, mientras que, para él, esta *novella* es un «drama de la salvación» (1947: 442); y aportará evidencias al respecto. Según Wilson, la institutriz reprime y oculta su amor por el tío de los niños, lo cual provoca su neurosis (Heilman 1947: 436). Sin embargo, la misma joven, al inicio de la obra, confiesa su amor por el *master*; por lo tanto, no se trata de un sentimiento refrenado, sino de una estrategia de Henry James para que esta subalterna obedezca las órdenes de su nuevo empleador: no ser molestado bajo ninguna circunstancia con asuntos familiares (Heilman 1947: 436). Una vez más, debemos buscar la respuesta a estas interpretaciones patriarcales en la realidad del siglo XIX. Este personaje femenino se adscribe a un canon de género de la época: solteras prematuras de clase media, sumidas en la precariedad económica y la dependencia familiar, despojadas de una actividad profesional autónoma. La Inglaterra de este tiempo histórico las catalogaba como problema social vinculado a trastornos mentales (Showalter 1985: 61), así como un inútil excedente de población fácilmente olvidado e infravalorado. La única ocupación digna para ellas era convertirse en profesoras o institutrices, una labor poco gratificante, situada lejos de su hogar, mal remunerada y, con frecuencia, humillante y desestabilizadora por su indeterminación: entre ser miembros de la familia o simples sirvientes.

La objetividad y precisión de la protagonista de *The Turn of the Screw* a la hora de describir al fantasma de Quint demostrarían que las apariciones son reales, pues ella no conoce de antemano el aspecto físico del hombre que fue ayuda de cámara del dueño de Bly. Estos detalles fisionómicos son corroborados por Mrs. Grove quien sí convivió con él y recuerda su amoralidad, tan pronto como la cuidadora le confiesa lo sucedido tras varias apariciones. Asimismo, el hecho de que sólo la protagonista vea a los fantasmas, se trata de un mero recurso literario del autor. Por un lado, el

ama de llaves simboliza la mujer buena, pero no demasiado instruida, que siempre está de acuerdo con la institutriz, y es incapaz de percibir las sutiles manifestaciones del mal (1947: 438). Por otro, la táctica de James para evocar el mal es que los niños no admitan su existencia y la camuflen de forma tan madura y siniestra (1947: 438). El lector sabrá, objetivamente, que Miles ha sido expulsado del colegio, y la carta que explicaría los motivos, cuyo contenido es un enigma para el lector, cobrará un valor esencial en la obra. Incluso, si la cuidadora es verdaderamente una demente peligrosa, ¿cómo ambos niños se permiten exhibir una actitud final de provocación y desafío contra la institutriz? Miles y Flora no parecen estar aterrados ni paralizados ante la amenaza de una cuidadora *loca*. Al contrario, actúan con libertad, rebeldía e impunidad. En realidad, son ellos quienes llevan a la joven a su terreno, y ella misma reconocerá esta desigualdad de condiciones: «But now I feel that for weeks the lessons must have been rather my own» (TS: 14), ante esta inusitada fuerza infantil.

LA PARANOIDE

Frente a estas aproximaciones críticas que defienden a la institutriz innominada, predominan otras que abogan por que los fantasmas son un producto de su mente neurótica. Para ellas, el texto sugiere que las apariciones de Peter Quint y Ms. Jessel son alucinaciones de la desequilibrada institutriz, por el mero hecho de que se asemejaría al arquetipo de la histérica acuñado por Freud. Sin embargo, hemos de tomar unas mínimas reservas a la hora de hacer una lectura freudiana de la protagonista de *The Turn of the Screw* y detraernos de la premisa de que esta patología es exclusiva del género femenino. En efecto, por la etimología de la palabra histeria, tradicionalmente se ha concebido que esta daba nombre a una enfermedad generada por la saturación sangre en el útero. En consecuencia, este desorden mental se asociaba a las mujeres por mandato patriarcal y de su cómplice —el discurso y la praxis médica—, como así promulgaba el psicoanálisis. No obstante, a medida que avanzó el siglo XX, pudieron determinarse las lagunas que revelaban la interpretación estricta de este análisis, por lo que la histeria, entendida como tal, dejó de ser diagnosticada desde la óptica psiquiátrica para dar lugar a otras etiquetas, como la neurosis, la esquizofrenia o ataques de ansiedad, que no son sino precisamente manifestaciones de lo que se puede entender como histeria; y que, por

encima de todo, son objetivamente aplicables tanto al hombre como a la mujer. Por tanto, abstrayéndonos de la infundada discriminación de género, es racional argüir que, en absoluto, es misógina una lectura freudiana en términos de la histeria de la institutriz, puesto que dicha interpretación atiende a unas características que, con toda validez, son aplicables al hombre igualmente. Dicho de otro modo, esta lectura del personaje gozaría de total neutralidad respecto a cualquiera que fuera su sexo.

La base principal que permite determinar de una forma racional y objetiva que las apariciones que la institutriz ve están simplemente en su cabeza es el cúmulo de acciones y comportamientos, que derivan en su afiliación al prototipo de la histérica. En primer lugar, esta mujer muestra en todo momento una muy alta opinión de sí misma y de su labor profesional en Bly, llegando al extremo de magnificar situaciones perfectamente definibles, otorgando un valor universal y cósmico a las mismas. En esta línea, es una mujer que siempre piensa tomar la decisión correcta, y alcanza la cumbre del egocentrismo al expresar que los niños sólo están cómodos cuando hablan de ella. En esta magnificación de las situaciones y de su ego, la institutriz se muestra como una iluminada ejecutando su glorioso deber, lo que hace que no pase desapercibida su afirmación «I've my duty» (TS: 23), al creer firmemente que su posición de patrona al timón de un barco a la deriva es imprescindible:

[Bly] was a big ugly antique but convenient house, embodying a few features of a building still older, half-displaced and half-utilised, in which I had the fancy of our being almost as lost as a handful of passengers in a great drifting ship. Well, I was strangely at the helm! (TS: 9).

Todo esto la lleva a extralimitarse en su responsabilidad para con los niños, a quienes protege de las fuerzas externas abrazándolos físicamente con vigor, lo que augura el trágico final de la historia: la muerte de Miles. Por otro lado, la joven lleva a cabo razonamientos cuyas conclusiones tienen un dudoso sustento. En primer lugar, toma los silencios de los niños como prueba de confesión, siendo el ejemplo más claro la certeza que tiene de que estos sí han visto los fantasmas cuando les pregunta si es así y ellos no articulan respuesta alguna. De esta forma, se toma a rajatabla el principio aristotélico que presupone la conclusión antes de ejecutar el razonamiento necesario. Asimismo, la institutriz es incapaz de hacer acto de consciencia de algunos eventos, lo que acrecienta su confusión psíquica. Pero ante todo, la sexualidad es el elemento vital que condiciona su deterioro mental. Wilson afirma que las

alucinaciones que esta sufre al creer presenciar las apariciones de Peter Quint y Ms. Jessel son la evidencia de su condición de histérica y la consecuencia, a su vez, de su deseo sexual frustrado por la dolorosa ausencia del tío de Miles y Flora, presente en su mente desde su primera y única *rendez-vous* profesional. Sin embargo, su aversión hacia lo sexual hace que esta emoción se encuentre reprimida. Esto es lo que Wilson considera que origina sus alucinaciones. La carga erótica del recuerdo de su empleador es proyectada en la caracterización física que la joven da a la aparición de Quint, al que describe como pelirrojo con boca grande, ambos atributos satánicos y sexualmente perversos. Del mismo modo, lo compara con un actor, y no conviene pasar por alto la reputación que esta ocupación ha tenido de forma atávica, vinculada con la duplicidad, la obscenidad y el libertinaje. Otra manifestación de la represión amorosa de la institutriz, que cristaliza en náusea física, es su obsesión con el despertar sexual de Miles, lo cual percibe como la corrupción del niño, que también somatizaría el influjo de Peter Quint. Este hecho terminaría de configurar el componente sexual de la alucinación en tanto que se deriva de un acto de represión promovido por la joven. Volviendo al principio, pues, los hechos podrían dar la razón al crítico literario Edmund Wilson, convirtiéndose así para la institutriz la perversión de Miles, espejo de la de Quint, en lo que Pearson entiende como repeticiones platónicas del poder de seducción del tío. De este modo, y sumándose la proyección de este último en Miles y Quint en forma de figura de autoridad hereditaria y abdicada (1992: 282), se cierra la interrelación entre los tres personajes masculinos dentro de este turbador triángulo de deseo femenino —tío-Quint-Miles—, que puebla la desequilibrada mente de la institutriz y que es fruto del acto de represión sexual. Su inestabilidad psíquica, o la condición de histérica, le lleva a perder el sentido de la realidad. Una buena ilustración, alejada de cualquier erotismo, es un pasaje inicial de su relato en el que imagina a Flora como una heroína de un cuento de hadas para, a continuación, preguntarse si esa visión responde a un sueño o es verídica:

As my little conductress, with her hair of gold and her frock of blue, danced before me round corners and pattered down passages, I had the view of a castle of romance inhabited by a rosy sprite, such a place as would somehow, for diversion of the young idea, take all colour out of story-books and fairy-tales. Wasn't it just a story-book over which I had fallen a-doze and a-dream? (*TS*: 9).

Este tipo de incidencias induce, además, a Chinitz a determinar que la institutriz es incapaz de discernir entre ambas instancias ya desde el comienzo de su labor como cuidadora, con lo cual no es necesario esperar a las supuestas apariciones de Quint y Ms. Jessel para constatar la facilidad con que emergen los fantasmas en la cabeza de la joven (1994: 272). De hecho, ya en este momento en el que ve al primer fantasma en Bly, este se encuentra inequívocamente en su imaginación, lo que nos da un indicio de lo que el lector puede prever en sucesivas apariciones. Y es que, como argumenta Wilson, no hay ninguna evidencia textual concluyente de que alguien, además de ella, perciba los fantasmas: ni los niños ni Mrs. Grose. Tan sólo hay una circunstancia que puede despertar dudas, y es su acertada descripción física de Quint de forma que el ama de llaves es capaz de reconocerlo, ante lo cual, no obstante, Wilson tiene una teoría sólida que apoya su lectura freudiana del texto:

Quando miramos hacia atrás, vemos que incluso este hecho ha sido dejado abierto a propósito para generar una doble interpretación. La institutriz nunca oyó hablar del ayuda de cámara, pero este hombre es mencionado en una conversación con el ama de llaves, quien señala que hubo otro hombre en algún tiempo a quien «le gustaba todo el que fuera joven y guapo», y la idea de esta otra persona fue ambiguamente confundida con el amo y con el supuesto interés de este hacia ella, la actual institutriz (1934: 171).

En síntesis, en base a las evidencias del texto, no quedaría lugar a dudas de que los fantasmas que la institutriz ve habitan exclusivamente en su cabeza, siendo el producto de su imaginación neurótica. Sería el síntoma de la histeria patológica que sufre, y en consecuencia, complica la labor profesional que desempeña en Bly. Todo ello da como resultado un personaje trastornado e iluminado, que se siente al mando de un deber loable y trascendental: la protección de Miles y Flora. No obstante, su desequilibrio entorpece la gloriosa misión de este modelo de heroína épica, quien en su responsabilidad de apartar a los niños de la realidad, fracasa. Prueba de ello es la aparentemente consumada corrupción sexual de Miles y lo que ella interpreta como la entrada en contacto visual de este con los fantasmas cargados de perversión, lo cual precipita la solución final que no es otra que la muerte. Y es que, como buena heroína, la perturbada institutriz acaba anteponiendo su ideal de conciencia, incluso a la misma vida, y esta actitud alejada de la realidad es la que asesina a Miles.

CLAVES CONVERGENTES HACIA LA RESOLUCIÓN DE LA CONTROVERSIA

En *The Turn of the Screw* descubrimos una estructura narrativa sumamente intrincada, que no aporta claves interpretativas y ni desenmaraña el misterio en torno al relato. Primero, es la institutriz quien vive su experiencia (pesadilla gótica o neurótica) en la mansión Bly junto a los niños y Mrs. Groove. Segundo, sus recuerdos e impresiones son relatados diez años más tarde a Douglas, pasando otros diez hasta que escribe *todo* lo sucedido cuando fue más joven. Tercero, la influencia textual de las sensaciones experimentadas por Douglas; primero, cuando la institutriz le cuenta su historia, y segundo cuando lee su manuscrito que ella le envió antes de morir, y que él guardará bajo llave durante dos décadas más. Cuarto, el relato de viva voz de Douglas contado a sus invitados, que puede contener su punto de vista personal hacia la multiplicidad interpretativa. Y por último, la transcripción del relato por parte del narrador en base a las impresiones causadas por la lectura de Douglas y por el manuscrito de la institutriz que caerá en su poder. Pasando de mano en mano, de mente en mente, con grandes lapsos de tiempo, la historia que llega al lector final puede que no sea la original, sino que esté adulterada por la institutriz, Douglas o el narrador; por las narraciones orales, escritas, recuerdos o impresiones auditivas de todos ellos. Este factor, inteligentemente provocado por el autor neoyorquino, sería casi más importante que la propia falta de credibilidad de esta mujer en relación a sus percepciones e impresiones cuando ve o cree ver fantasmas en Bly. De hecho, desde la escritura se pasa a la oralidad, desde una voz femenina a otra masculina, desde la propietaria del manuscrito a unos poseedores que pueden manipular o tergiversar el texto primigenio. El prólogo nos describe el acto de lectura y el conjunto de la *novella* de James pasa a ser la versión reescrita y revisada del original y de sus interpretaciones, con anotaciones a posteriori como si se tratara de un palimpsesto. Cada repetición se aleja, pues, de la experiencia vivida por la institutriz, y pasa a la interpretación; la última de ellas realizada por el lector final: la comprensión plural del texto como paranoia gótica o protagonista paranoide.

La falta de narrador omnisciente, encarnado por Henry James, con autoridad, objetividad y juicios de valor propios, provoca que falte información y sobre todo, que el relato adolezca de una explicación esencial, lo cual genera la ambigüedad de no poder realizar interpretación unitaria de la obra. El prólogo pretende brindar las

pistas de las que el relato carece, pero no serán suficientes para entenderlo ni para recoger lo que la institutriz, o sus intermediarios a posteriori, pudieron haber deliberadamente omitido o suprimido. De este modo, el lector dispondrá sólo de las impresiones de esta mujer: su limitado y limitador punto de vista, o su miope percepción de la realidad. Lo que está en peligro en la narrativa de James es la credibilidad de esta mujer como testigo de los hechos. Por un lado, sus sensaciones impregnan el relato. No sólo estas en relación con las apariciones, sino su meditación sobre cómo digerir y explicar lo sucedido según su propia experiencia en primera persona. Por otro, la joven describe, con objetividad, las aberraciones que, paradójicamente, no le producen miedo alguno: «I had plenty of anguish after that extraordinary moment, but I had, thank God, no terror» (TS: 39). Por tanto, la falta de fiabilidad en las aprehensiones de la institutriz se traduce en la ausencia de verosimilitud del relato en su conjunto, del cual ella es la única narradora. Pero además, esta misma confusión entre realidad y ficción que asalta a esta mujer, la comparte con quien lee su obra y, al mismo tiempo, parecería introducirse en ella.

¿Pero es la institutriz la única que tiene poca credibilidad en la historia? ¿Es creíble Douglas como lector del manuscrito, o plasma también él sus propias impresiones en su lectura? En el prólogo, no hay nada sobrenatural, pero el anfitrión crea suspense entre los invitados sobre la posibilidad de que lo paranormal sí presida su relato. Además nos brinda su punto de vista, que influye en la comprensión del discurso por parte de sus oyentes y el lector debido a los lazos afectivos que le unen a la institutriz, quien cuidó de su hermana y de quien reconoce haberse enamorado. De este modo, se desmonta la idea de que sólo existe un único punto de vista en el relato abrazado por James: el de su protagonista. Asimismo, y conforme a nuestra línea de investigación, Pearson afirma que el narrador y Douglas subvertirían el texto original de la institutriz, perdiendo la objetividad del medio escrito al reproducirlo oralmente y condicionando así la interpretación de los invitados (1992: 286). ¿Quizá para captar su atención en una fría noche invernal? Según este crítico, ambos ejercen una autoridad patriarcal sobre el manuscrito al presentar la cronología del mismo en el prólogo, así como sus transcripciones y posteriores puestas en escena (1992: 287).

Centrándonos de nuevo en la institutriz, observamos que ella es la única que da su enfoque dentro del relato principal tras estas inferencias masculinas preliminares. Es ella quien describe el lugar y sus personajes, relata los acontecimientos ordinarios y extraordinarios, reconstruye los diálogos e, incluso, nos da su punto de vista sobre

su encomiable labor educativa: «I fancied myself in short a remarkable young woman and took comfort in the faith that this would more publicly appear» (TS: 15). Como hemos mencionado anteriormente, quiere dar una impresión de fortaleza y seguridad en sí misma en ocasiones, lo cual podría maquillar o bien su miedo o su neurosis. He aquí ilustraciones del punto de vista de la institutriz como narradora. En la primera aparición de Quint, quiere convencer al lector de la verosimilitud de su encuentro con este extraño: «the man who looked at me over the battlements was as definite as a picture in a frame [...] I saw him as I see the letters I form on this page» (TS: 16). Sin embargo, pronto nos desvelará las pistas para dudar de su credibilidad. Su juicio de valor hace que deduzca, no que sepa con certeza, que la aparición de una mujer es, en realidad, su predecesora, Ms. Jessel, aunque no tenga descripción alguna de ella ni la haya visto con anterioridad. La institutriz responde a la pregunta de Mrs. Grove sobre cómo sabe que vio a dicha mujer: «Know? By seeing her! By the way she looked» (TS: 31). Incluso, explica la intención que Ms. Jessel tiene hacia la niña: «to get hold of her» (TS: 31). No sólo eso, sino que está segura de que Flora también vio a su antigua cuidadora aunque no lo confiese, cuando le dice a Mrs. Grove: «Two hours ago, in the garden- Flora saw!» (TS: 29), a lo que el ama de llaves le responde «She has told you?» (TS: 29), y la institutriz le replica: «Not a word— that's the horror. She kept it to herself! [...] I was there— I saw with my eyes: saw she was perfectly aware» (TS: 29). Podemos observar cómo esta mujer presenta dicho episodio de forma indirecta: lo narra a Mrs. Grove como suceso ocurrido con anterioridad, pero que no es descrito frontalmente al lector en el relato. La misma incoherencia se manifiesta al decir que Quint busca al niño: «He was looking for little Miles» (TS: 25), a lo que Mrs. Grove responde: «but how do you know?» (TS: 25), y ella simplemente asevera sin profundizar: «I know, I know, I know!» (TS: 25).

En definitiva, sería posible afirmar que la institutriz se deja llevar por inferencias a la hora de interpretar los sucesos, no por hechos empíricamente probados, como al descubrir a Miles en el jardín a media noche mientras le observa desde la ventana. Cuando el niño mira a un punto determinado de la mansión por encima de la cabeza de la institutriz, ella dice: «there was clearly another person above me— there was a person on the tower» (TS: 43). La joven no ve a esta persona, pero supone que *claramente* hay alguien en ese lugar y que Miles le ve. No obstante, hay que tener en cuenta que Mrs. Grove influye en el punto de vista de la institutriz. El ama de llaves le ofrece detalles mórbidos sobre el romance entre Ms.

Jessel y Quint, que nutren la mente impresionable (o neurótica) de la institutriz. Incluso, esta mujer de edad avanzada plantea el origen del mal cometido por Miles en el colegio: el nefasto influjo ejercido por Quint sobre el niño en el pasado. Mrs. Grove no parece ver las apariciones, el lector no sabe si cree el relato de la institutriz o no, o si cambia de opinión, pero huye con Flora, o bien por temor a los espíritus o a la locura de la institutriz. En cualquier caso, esta última sí cree que el ama de llaves apoya sus afirmaciones: «She [Mrs. Grove] went all the way with me as to its being beyond doubt that I had seen exactly what I had seen» (TS: 33), o «She believed me, I was sure, absolutely» (TS: 43), lo cual alimenta más aún la duda del lector.

Es necesario considerar que el punto de vista poco creíble de la institutriz no sólo se proyecta en las apariciones, sino también en Miles. Al principio, cree que el niño es incapaz de hacer el mal y le justifica tras su expulsión del colegio: «he was only too fine and fair for the little horrid unclean school-world, and he had paid a price for it» (TS: 18). La joven quedará seducida por su belleza angelical como hemos indicado con anterioridad. Pese a ello, pronto cambiará su percepción e intentará descubrir si Miles es un ángel o un demonio. Sus juicios de valor subjetivos sobre los niños son parte esencial del relato para (no) resolver sus enigmas. En contraposición, las cartas escritas, que no llegan a sus destinatarios, son un elemento objetivo que, sin embargo, no proporcionan datos fiables al lector y sí crean un hueco informativo hacia la ambigüedad y la multiplicidad interpretativa. O dicho de otro modo, su contenido esconde lo que prometen revelar (Chinitz 1994: 278). La institutriz no envía cartas al señor de Harvey Street para prevenirle de lo sucedido debido al pacto entre ambos de no ser este molestado. Ni siquiera le comunica la llegada de la carta del colegio de Miles anunciando la expulsión de su sobrino. La causa tampoco es revelada al lector, lo cual le generará aún más dudas sobre el comportamiento del niño. Ante los ruegos de Miles por ir a otro colegio y abandonar Bly, la institutriz escribirá una misiva al tío, pero no se la mandará enseguida y esta será, finalmente, interceptada por el chico. Para Chinitz, la *novella* es una historia de cartas, el propio manuscrito de la institutriz sería una más que cuenta el contenido de otra: la del colegio con el núcleo temático del relato: ¿por qué fue Miles expulsado? (1994: 278).

En definitiva, el escritor utilizará las convenciones populares del género gótico y su sofisticada técnica del punto de vista para demostrar que no hay una lectura única para su relato, ni autoridad suprema por parte del autor, sus personajes o sus

lectores. Su obra estará plagada de trampas, equívocos e indeterminación, lo cual desencadena una serie de contradicciones, cuyo dictamen incriminatorio es la falta de credibilidad de la institutriz como narradora, ofreciendo el prólogo escasas respuestas para enmarcar la historia y creando, en cambio, suspense e incertidumbre de cara a la pluralidad de significados para el lector. De hecho, es también el origen de la confusión de la *novella* la obstinación de James por mostrar tan sólo dicho único punto de vista, sin romperlo en ningún momento (Heilman 1947: 441), salvo a través del poco esclarecedor prólogo. Todo este entramado de unos textos dentro de otros, y un punto de vista deliberadamente ambiguo por parte del autor y adulterado por sus intermediarios ficticios en una narrativa de tipo *muñeca rusa*, sustentan el debate crítico en torno a *The Turn of the Screw* durante más de un siglo.

VENCEDORA COMO CONCLUSIÓN: ¿LA PARANOIDE O LA PARANOIA GÓTICA?

Concluimos que el interés del relato gótico de Henry James no es describir con detalle el suceso per se: las apariciones fantasmagóricas de los muertos, sino la sugerencia de las mismas, ya que estas son sólo un medio, y no un fin, en el conjunto de la obra. El autor no parece desear indagar en su forma u origen, sino en el efecto que causan en la mente de la institutriz, escogiendo su punto de vista subjetivo o miope, no el del todopoderoso narrador omnisciente que habría brindado al lector una explicación unitaria, o al menos coherente. Gracias a la falta de credibilidad de la protagonista, el escritor neoyorquino crea un gótico sofisticado: la duda sobre las apariciones, sobre el posible desequilibrio mental de la institutriz y el ocultamiento del mal por Miles y Flora, alimentando así las múltiples interpretaciones posibles debatidas por la crítica literaria. Para ello, hay que contextualizar. Nos encontramos en la época del *Gothic Revival*, un tiempo histórico plagado de temores, angustia e incertidumbre de cara al cambio de siglo y el advenimiento de la modernidad. Henry James utiliza esta fórmula comercial, no porque le interesen los cuentos de casas encantadas y de fantasmas, sino porque siente curiosidad por las sensaciones y observaciones que un individuo en concreto, una mujer en este caso, experimenta en contacto simultáneo con la realidad y la fantasía para identificar síntomas de sus estados psicológicos, no necesariamente psicóticos o patógenos. Es decir, el autor saca provecho de un defecto literario: el narrador poco fiable y la arbitrariedad de su

punto de vista, que se transformaría en un aspecto positivo porque alumbrará la famosa controversia de su relato gótico a dos niveles: uno —cómo la institutriz percibe la acción—, y dos —cómo lo hace el lector— (Porter, Tate y Van Doren 1942: 176).

El mismo James calificará *The Turn of the Screw* como un entretenimiento sin importancia dentro del conjunto de su corpus literario⁷. Incluso, indicará que se sorprendió ante el éxito de este relato y la controversia suscitada (1909: 104). Por un lado, al autor le resultaría intrascendente aportar una explicación plausible para este *arte menor*, que es un mero producto de su imaginación, y no desearía descubrir el velo de misterio que cae sobre el mismo. Por otro, el componente fantástico de la literatura gótica le atrae porque le permite explorar cómo la tangencia entre lo real y lo imaginario es percibida por una mujer. La clave para la resolución interpretativa de su relato se sustentaría, de hecho, en el concepto de lo fantástico acuñado por Todorov. Según este crítico, dicho género se basa en la incertidumbre; es decir, cuando un acontecimiento vivido y percibido por nuestros sentidos no se atiene a las reglas que rigen el mundo que conocemos (1974: 24). Las leyes de la naturaleza y de la lógica se enfrentan, por tanto, a una vacilación o duda a la hora de interpretar dicho suceso o percepción sensorial (1974: 24). Nos preguntamos pues: ¿se trata del producto de nuestra imaginación o es tan real como otras sensaciones conocidas y hechos cotidianos? En respuesta a estas disyuntivas, la mansión de Bly y sus habitantes sí pertenecen al mundo conocido de los vivos; es decir, podemos reconocer la verosimilitud de su contexto espaciotemporal. La duda reside, pues, en: ¿podemos explicar de forma natural o sobrenatural los eventos que les ocurre a los habitantes de este hogar? Los lugares y personajes quedan enmarcados dentro de los límites de lo cotidiano: la mansión de la campiña inglesa con seres reconocibles y convencionales, con actuaciones comunes para su edad, ocupación o posición social. Las apariciones de fantasmas son vistas por la institutriz, al menos, y resultan ambiguas porque no sabemos si son reales o fruto de su fantasía o mente enfermiza. La duda no sólo la sufre el lector, sino también esta mujer que no sabe interpretar lo que realmente ocurre, ni ofrecer una explicación plausible a unos acontecimientos

⁷ En una carta a Violet Paget, James escribió: «el relato sobrenatural, envuelto en fantasía, no es el tipo de ficción del que más disfruto, debido a los prejuicios que has debido observar en mí y que me inclinan a preferir una observación minuciosa de lo real, lo familiar y lo inevitable» (Edel 1984a: 277).

tan extraños. Como es ella quien relata la historia bajo su único punto de vista, podemos identificarnos con ella como heroína a la que seguimos en sus desventuras. Por consiguiente, la vacilación es común tanto para el personaje como para el lector. Según Todorov, James no nos desvela la autenticidad de las apariciones de Quint y Ms. Jessel vistas en apariencia sólo por la institutriz, cuya reacción ante estos sucesos sobrenaturales es la duda, lo cual es, por otro lado, la esencia de lo fantástico (1973: 194-195). Para cerrar este círculo, y siguiendo los postulados de su arte de la novela de corte realista, lo que le interesaría explorar al autor son las percepciones y reacciones de la institutriz, más que la información esencial sobre qué ocurre o la verdadera naturaleza de los fantasmas, así como las impresiones del lector en torno a los temores y ansiedades de esta mujer ficticia. En consecuencia, tenemos la potestad de conformarnos con la ambigüedad interpretativa creada por un escritor que persigue otros fines literarios, o escoger libremente una de las dos aproximaciones críticas dicotómicas: la cuidadora es una paranoide o es víctima de una paranoia gótica. De hecho, no vencería ninguna de estas resoluciones, sino las dos, o mejor dicho, la coexistencia de lo real y lo imaginario, el terror ambiental y el mental, la heroicidad y la demencia en el texto, ya que estas dualidades permitirán que se haya discutido en el pasado, se discuta hoy y se siga discutiendo en el futuro el enigma en torno a ese pequeño gran tesoro del canon literario universal.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- ANÓNIMO (1898), «The Story *** Is Distinctly Repulsive», *The Outlook*, LX (29 de octubre).
- M. BLANCHOT (2003), *The Book to Come*, trad. C. Mandell, Stanford, Meridian.
- H. CALISTER (2001), «Introduction» a H. James, *The Turn of the Screw*, New York, The Modern Library.
- L. G. CHINITZ (1994), «Fairy Tale Turned Ghost Story: James's *The Turn of the Screw*», *The Henry James Review*, 15.3, pp. 264-285.
- L. EDEL (1984a), «To Violet Paget» [27 de abril de 1890], *The Letters of Henry James. Vol. III (1883-1895)*, Washington, Library of Congress.
- L. EDEL (1984b), ed., *The Letters of Henry James. Vol. IV (1895-1916)*, Washington, Library of Congress.

- D. ESCH y J. WARREN (1966), «Introduction» a H. James, *The Turn of the Screw*, 2ª ed., New York, Norton, 1999.
- S. FELMAN (1977), «Henry James: Madness and the Risks of Practice (Turning the Screw of Interpretation)», en H. James, *The Turn of the Screw*, 2ª ed., New York, Norton, 1999.
- R. B. HEILMAN (1947), «The Freudian Reading of *The Turn of the Screw*», *Modern Language Notes*, 62.7, pp. 433-445.
- P. INGHAM (2006), *The Brontës*, Oxford, University.
- H. JAMES (1909), «The Question *** of the Supernatural», en H. James, *The Turn of the Screw*, 2ª ed., New York, Norton, 1999.
- H. JAMES (1898), *The Turn of the Screw*, ed. D. Esch y J. Warren, 2ª ed., New York, Norton, 1999.
- F. R. LEAVIS (1950), *The Great Tradition*, New York, George W. Stewart.
- J. H. PEARSON (1992), «Repetition and Subversion in Henry James's *The Turn of the Screw*», *The Henry James Review*, 13.3, pp. 276-291.
- J. H. PEARSON (1997), *The Prefaces of Henry James, Framing the Modern Reader*, University Park, Pennsylvania State University.
- K. A. PORTER, A. TATE y M. VAN DOREN (1942), «A Radio Symposium», en H. James, *The Turn of the Screw*, 2ª ed., New York, Norton, 1999.
- E. SHOWALTER (1985), *The Female Malady*, London, Virago.
- T. TODOROV (1973), «The Fantastic», en H. James, *The Turn of the Screw*, 2ª ed., New York, Norton, 1999.
- T. TODOROV (1974), *Introducción a la Literatura Fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- E. WILSON (1934), «The Ambiguity of Henry James», en H. James, *The Turn of the Screw*, 2ª ed., New York, Norton, 1999.