

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**CREACIÓN Y RECREACIÓN**

**Del proceso creativo de**

*The Turn of the Screw* de Henry James

**a la vuelta de tuerca de la traducción**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS INGLESAS**

**PRESENTA:**

**ISRAEL RAFAEL ALEJANDRO NÁJERA MOLINA**

**Asesor: Maestro Federico Patán López**

Ciudad Universitaria, México, Distrito Federal, 2007.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre.*

## AGRADECIMIENTOS

Ofrezco un profundo agradecimiento a mi madre... simple y sencillamente por todo.

Al maestro Federico Patán, mi asesor, por sus consejos sobre la tesis y otros asuntos literarios, y por esa generosidad con la que comparte sus conocimientos.

A Sara, por estar siempre conmigo, por disfrutar, tanto como yo, de los viajes, de los libros y de las innumerables películas y, sobre todo, por ese irreprochable amor.

A Emiliano, Fer, Dani, Ivonne, Nena y Don Carlos por el apoyo, la comprensión, el cariño... y por soportarme.

A todos mis amigos –que nadie se sienta olvidado–, de manera muy particular a Omar y a Francisco: las interminables conversaciones, las bromas, los chistes, las reuniones, los incontables litros de café y cerveza, las comidas, las afinidades, las diferencias y otras cosas más no han sido menos importantes.

A R. N....

A Paul Barrett: nuestras charlas sobre cine, música, literatura y fútbol, en aquellas tardes londinenses, fueron más que significativas durante los últimos meses.

A Jimbo, quien ha colaborado durante varios años con sus eruditas opiniones literarias y su invaluable compañía.

A los cigarrillos, que me acompañaron y me aconsejaron durante el proceso de escritura.

A varios de los profesores con los que cursé distintas materias de la licenciatura: sus enseñanzas y opiniones –incluso con las que no estaba de acuerdo– han sido fundamentales no sólo para el proceso de esta tesis, sino también para mi formación literaria.

Y muy especialmente a los escritores que han hecho la literatura, sin los cuales esta tesis no existiría.

The awful shadow of some unseen Power  
Floats though unseen among us,— visiting  
The various world with as inconstant wing  
As summer winds that creep from flower to flower,—  
Like moonbeams that behind some piny mountain shower,  
It visits with inconstant glance  
Each human heart and countenance;  
Like hues and harmonies of evening,—  
Like clouds in starlight widely spread,—  
Like memory of music fled,—  
Like aught that for its grace may be  
Dear, and yet dearer for its mystery.

PERCY BYSSHE SHELLEY, “Hymn to Intellectual Beauty”.

‘What did you say?’  
‘I? Nothing.’ ‘No?’ ...  
‘What was that sound?’  
‘When?’  
‘Then.’  
‘I do not know.’  
‘Whose eyes were those on us?’  
‘Where?’  
‘There.’  
‘Not eyes I saw.’  
‘Speech, footfall, presence—how cold the night may be!’  
‘Phantom or fantasy, it’s all one to *me*.’

WALTER DE LA MARE, “Which?”

¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor, quizá algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento, suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar... Yo soy un fantasma.

GUILLERMO DEL TORO, *El espinazo del diablo*.

# ÍNDICE

Introducción	3
PRIMERA PARTE	
Creación – Del proceso creativo de <i>The Turn of the Screw</i> de Henry James	7
Capítulo 1– La <i>ghost-story</i> como proyección de la conciencia humana	8
Capítulo 2 – Los elementos de la ambigüedad	24
• Lo que la institutriz veía: punto de vista	27
• De las palabras y de la ausencia de palabras	34
• Imágenes del mal: metáforas, símbolos y atmósferas	43
• La unidad de <i>The Turn of the Screw</i> y el tiempo en la dimensión de la conciencia	54
SEGUNDA PARTE	
Recreación – <i>La vuelta de tuerca</i> de la traducción	60
Capítulo 1 – Hacia una traducción de <i>The Turn of the Screw</i>	61
Capítulo 2 – <i>La vuelta de tuerca</i> – Traducción comentada	
• Traducción del “Prólogo”	64
• Comentario a la traducción del “Prólogo”	69
• Traducción del “Capítulo III”	74
• Comentario a la traducción del “Capítulo III”	77
• Traducción del “Capítulo VI” (fragmento)	85
• Traducción del “Capítulo VII”	87
• Comentario a las traducciones de los “Capítulos VI y VII”	91
• Traducción del “Capítulo XX”	104
• Comentario a la traducción del “Capítulo XX”	107
• Traducción del “Capítulo XXIV”	115
• Comentario a la traducción del “Capítulo XXIV”	119
Conclusiones	128
Bibliografía	132

## INTRODUCCIÓN

OLVIDEMOS, POR UN MOMENTO, que *The Turn of the Screw* ostenta el título de “clásico de la literatura”. No se puede perder tiempo ni espacio en explicar por qué se le endilga tal adjetivo. Esta discusión nos situaría en un debate que no me interesa abordar (ya bastante difícil es argumentar qué es un clásico y qué no lo es). Tampoco me interesa observar cómo se ha interpretado el texto desde su publicación hasta nuestros días. Bien sabemos que la recepción de tal o cual obra depende de la perspectiva literaria que esté en boga en tal o cual contexto histórico. Mucho menos pretendo estudiar el relato de Henry James a la luz de alguna teoría literaria; no quiero ajustar mi lectura a una serie de esquemas impuestas por un crítico o un grupo de críticos. Mi propósito, aunque parezca fantástico, es entablar un diálogo con el muerto, con el creador de *The Turn of the Screw*.

Aunque no veo por qué este propósito ha de parecer fantástico. Lo llevamos a cabo siempre que abrimos un libro de cualquier escritor ya fallecido. ¿Acaso la literatura no es, en muchos casos, una forma de dialogar con los muertos? Es un diálogo, a través de la palabra impresa, entre el autor y el lector; no importa la época en que se haya escrito la obra. También el crítico forma parte del diálogo. Pero éste, antes que cualquier otra cosa, es un lector. Quiero cimentar mi estudio sobre esta base: establecer un diálogo con Henry James a través de *The Turn of the Screw* y de sus conceptos sobre la creación literaria. Mi propósito es emprender un viaje en el tiempo para situar al lector en un momento anterior a la publicación de la obra y, juntos, asistir a la concepción de la misma. Para ello, no se requieren complejos artefactos como los descritos por H. G. Wells, sino de textos que se acercan al relato con la premisa de examinar las ideas y las formas con las que James concibe su obra. En esta búsqueda, resultan muy útiles los escritos de críticos que ensayan sus interpretaciones desde tal perspectiva. Más útiles son las palabras que el propio autor nos ofrece sobre sus ideas en torno a la concepción de *The Turn of the Screw*.

Hagamos una primer parada en el tiempo. Hacia el año 1891, James escribe:

[...] I should be tempted to say that the part it [criticism] plays may be the supremely beneficent one when it proceeds from deep sources, from the efficient combination of experience and perception. In this light one sees the critic as the real helper of the artist, a torch-bearing outrider, the interpreter, the brother. The more the tune is noted and the

direction observed the more we shall enjoy the convenience of a critical literature. ("Criticism", 1965: 135-6).

Mi lectura se fundamenta en esas "fuentes profundas" a las que James alude. No puedo juzgar mi propia experiencia ni mi percepción, pero sí puedo afirmar que sigo la pauta y la dirección que James señala. De hecho, no puede haber fuente más profunda que una lectura minuciosa y crítica –no por ello menos placentera– del mismo relato, aunada a los conceptos creativos del propio autor. A partir de estas fuentes, he cimentado las dos bases del texto: *Creación* y *Recreación*.

En *Creación*, llevo a cabo un estudio crítico de la obra. En esta parte, incluyo dos capítulos en los que analizo los conceptos y los métodos que James emplea para la ejecución de su relato. Así, en el primer capítulo, "La *ghost-story* como proyección de la conciencia humana", me refiero brevemente a la historia de los cuentos de fantasmas para ubicar el relato del escritor estadounidense dentro de este género literario, para observar la influencia que ejercen otros autores en *The Turn of the Screw* y, sobre todo, para comprender *qué* es lo que James aporta al cuento de fantasmas.

El *cómo* es el tema central del segundo capítulo: "Los elementos de la ambigüedad". En éste, analizo la ambigüedad del relato, que es, a mi entender, el rasgo más distintivo del mismo. Para discurrir sobre este aspecto, he dividido el segundo capítulo en cuatro secciones: "Lo que la institutriz veía: punto de vista", "De las palabras y de la ausencia de las palabras" e "Imágenes del mal: metáforas, símbolos y atmósferas". Las he dividido de tal modo para facilitar su estudio y la comprensión de mis conclusiones. No obstante, como habrá de advertirse, dentro de la obra estos tres elementos se conjugan de manera orgánica para formar lo que he llamado "La unidad de *The Turn of the Screw*"; éste es el tema de la cuarta sección. A su vez, a partir de los temas que he mencionado, es posible vislumbrar dos aspectos de una trascendencia absoluta para la obra: el silencio como medio de expresión literaria y el tiempo en la dimensión de la conciencia. Vale la pena mencionar que sin éstos no habría podido llevar a cabo la interpretación que propongo.

En *The Turn of the Screw*, James reúne todos estos elementos para crear una ambigüedad que genera varios niveles de interpretación. A su debido momento he de comprobar que la intención de James era hacer que el lector interpretara el relato a partir de su propia experiencia. Por ahora, basta con mencionar que en *The Turn of the Screw* existen, al menos, dos niveles de lectura: como cuento de fantasmas y como estudio de la conciencia humana. Desde



ahora establezco mi posición: estas dos lecturas no se refutan, sino que coexisten: *The Turn of the Screw* es un cuento de fantasmas a través del cual James explora la conciencia humana. El sentido figurado, por lo tanto, está implícito en todo el relato. La narración en primera persona, la polisemia de las palabras, los silencios, las figuras retóricas, las atmósferas y el tiempo son los elementos que construyen dicha ambigüedad. A decir del crítico Louis Auchincloss,

It is my theory that James was conscious of both interpretations of his story and that he used the ambiguity so created as a means of avoiding the ancient dilemma of ghost-story writers. The constant suggestion that the ghosts may be the governess's illusion does not derogate from the terror which they create for the reader in the scenes where she believes that she sees them – and where we cannot help suspecting that she really may. [...] This theory has the incidental advantage of offering an explanation of why he always refused to illuminate readers who asked him to interpret the story. He couldn't! ("The Ghost Stories [by Henry James]", 1975: 98-9).

Ahora bien, el análisis de estos elementos me ha permitido entender la forma y el contenido del relato. Esto no carece de importancia; la tesis de este texto se sustenta en lo siguiente: la comprensión cabal de la forma que utiliza James para ejecutar sus ideas marca la pauta para realizar una traducción que se acerque con mayor precisión y exactitud al texto original. Al descifrar los secretos de la creación, es posible realizar una recreación de la obra: una traducción que incluya las mismas técnicas que James emplea en el original, que exprese, en la medida de lo posible, una ambigüedad muy semejante para que la traducción posea también varios niveles de lectura. Mi propósito es subrayar el proceso creativo de la escritura y tomarlo como fundamento único del proceso creativo de la traducción. En este sentido, la traducción tomaría tintes de imitación; he ignorado la connotación despectiva del término para asirme a sus ventajas. Si la traducción consiste en transmitir a la lengua propia el sentido de una obra escrita en una lengua extranjera, entonces, más que ofrecerle al lector la interpretación del traductor, hay que recrear el proceso de escritura del creador. Si se quiere, hay que llevar a cabo un proceso de mimesis para escribir a la manera en que lo hace el autor, pero con nuestra propia lengua.

Tal es la premisa de la parte que he intitulado *Recreación*. Ésta inicia con una breve introducción: "Hacia una traducción de *The Turn of the Screw*". Aquí abundo sobre el proceso de mi traducción y sobre los pasajes que he traducido. Anticipo que he consultado a dos connotados escritores, Sergio Pitol y José Bianco, cuyas traducciones a *The Turn of the Screw* me

han ayudado a enriquecer mi propuesta. Esto se verá a su debido tiempo. Entre tanto, quiero apuntar que, si bien el análisis crítico de la obra ayuda a realizar una traducción más fiel del original, la traducción brinda la posibilidad de entender mejor el relato de James, e incluso abre algunas puertas que pueden pasar desapercibidas durante el análisis. Tal es la correspondencia que existe entre el trabajo de la interpretación y el de la traducción. Sin duda, mi traducción se ha enriquecido del análisis interpretativo, así como éste de la traducción. Quiero demostrar que la traducción, vista desde la perspectiva que propongo, supone un ejercicio completísimo en el que participan la lectura, la crítica, el análisis, la interpretación y, finalmente, esa gran dosis de creatividad que interviene en el oficio del traductor, del imitador, del recreador. Y la creatividad reside en el hecho de que el traductor trabaja con su propia lengua. No es necesario exponer las implicaciones de esto.

Joseph Conrad, en su apreciación sobre Henry James, escribe: “All creative art is magic, is evocation of the unseen in forms persuasive, enlightening, familiar and surprising, for the edification of mankind, pinned down by conditions of its existence to the earnest consideration of the most insignificant tides of reality.” (“An Appreciation”, 1963: 12-3). El objetivo de este trabajo es llevar a cabo un proceso que culmine con una traducción capaz de transmitir esa magia que Conrad refiere. Quiero sentar las bases de una traducción que logre evocar esas formas invisibles de *The Turn of the Screw* que tanto poder ejercen sobre el lector. *La vuelta de tuerca* que propongo –más bien, los breves pasajes que propongo– es el producto de una profunda inmersión en el original; de una búsqueda continua, incesante, a través de las sombrías regiones del relato. Mi traducción intenta reproducir lo siniestro, lo innombrable, la incertidumbre, la ambigüedad, la exploración de la conciencia... en fin, los impenetrables misterios que, aun hoy, siguen hechizando a quien se adentra en la lectura de *The Turn of the Screw*.

Si la ficción es, como afirma Conrad, “history, human history, or it is nothing. (p. 15), entonces la traducción literaria es una forma de transmitir, extender y preservar la historia humana en otra lengua. Es por eso que el traductor debe semejarse al escritor, que es, según el mismo Conrad, “a historian, the preserver, the keeper, the expounder, of human experience (*idem*). El traductor debe ser también un historiador de la experiencia humana para entregarla a los hablantes de su lengua. El lector habrá de juzgar si he logrado transmitir tal experiencia. El lector, como lo quería el propio James, tendrá la última palabra.

# **PRIMERA PARTE**

## **CREACIÓN**

Del proceso creativo de

*The Turn of the Screw*

de Henry James

# CAPÍTULO 1

## LA *GHOST STORY* COMO PROYECCIÓN DE LA CONCIENCIA HUMANA

We want it clear, goodness knows, but we also want it thick, and we get the thickness in the human consciousness that entertains and records, that amplifies and interprets it.

HENRY JAMES, "Prefaces to *The Turn of the Screw* and *The Altar of the Dead*".

Foolish Doctor! Did he never, with the mind's eye as well as with the body's, look round into that full tide of human Life he so loved; did he never so much as looked into Himself? The good Doctor was a Ghost, as actual and authentic as heart could wish; well-nigh a million Ghosts were travelling the streets by his side.

THOMAS CARLYLE, *Sartor Resartus* (Book III, Chapter 8).

ACASO HENRY JAMES NUNCA IMAGINÓ la enorme cantidad de estudios, análisis críticos e interpretaciones que han surgido a partir de su breve novela *The Turn of the Screw* (1898). Esta obra, que en alguna ocasión el mismo autor denominara como "this perfectly independent and irresponsible little fiction" (1934: 169) (no sabemos si con desdén o con el sentimiento de un padre que mira con amor nostálgico al más disoluto de sus hijos), ha producido, a lo largo de más de un siglo, toda clase de perspectivas, tan diversas como aventuradas. Y aunque algunas lecturas sobre esta historia pueden resultar inconcebibles (los estudios de género o las lecturas marxistas, por ejemplo), esta situación es, en cierta medida, comprensible. Sin duda, es la elaborada complejidad de este relato la que provoca tan distintas y hasta contrastantes reacciones en los lectores. Pero sería aún más aventurado detenerse a contemplar interpretaciones de críticos que, en vez de ajustarse a los que nos narra el autor, aplican tal o cual teoría al texto, como si se tratara de ajustar un pequeño calzado a un pie demasiado grande. En todo caso, es necesario remitirnos a una interpretación que, además de ser una de las primeras en entablar ese añejo diálogo en torno a esta *novella*, resulta fundamental para tratar de entender tanto la obra como el proceso creativo de su autor. Me refiero a esa discusión cuyo tema central es si *The Turn of the Screw* es un cuento de fantasmas.

Bastantes son los críticos que han ensayado esta posibilidad, pero también son muchos los detractores, los que argumentan que las apariciones que ve la institutriz son producto de algún problema mental, de una sexualidad reprimida o de un espíritu atormentado que manifiesta sus pesares a través de alucinaciones. Ante estas lecturas, sólo nos queda asentir y mencionar que todas ellas, simplemente, son otras posibilidades.

Pero, antes de cualquier otra cosa, hay que contemplar la primer lectura con la que nos acercamos al texto; esa lectura inocente que nos envuelve con el manto de lo sobrenatural y nos hipnotiza a través de la inexplicable presencia de Peter Quint y Miss Jessel y de la misteriosa obsesión de nuestra narradora. Aun este primer acercamiento provoca una sensación que hasta el lector menos atento puede percibir: es esa duda que experimentamos cuando se nos narra, ya sea de forma oral o escrita, una historia de fantasmas. En este plano, *The Turn of the Screw* es, definitivamente, un cuento de fantasmas, pues el relato de James atiende a varias de las características que distinguen a la tradición de la *ghost story*. Y si se considera que esta obra es uno de los ejemplos más logrados de la literatura fantasmal es porque su autor explota al máximo las posibilidades de esta clase de ficción y, sobre todo, porque James, efectivamente, le da una enriquecedora vuelta de tuerca al género. Conviene asomarnos, aunque sea brevemente, a la historia del cuento de fantasmas para rescatar algunas de sus características más importantes y para observar *qué* es lo que James aporta.

Ya se sabe que las historias de fantasmas han existido desde siempre, que se han contado de manera oral en todos los pueblos y en todas las lenguas. Y también se sabe que de la oralidad a la escritura hay una distancia muy corta. Es en Inglaterra, durante el siglo XVIII, que aparecen las primeras *ghost-stories*, a decir de Adolfo Bioy Cásares, “como género más o menos definido...” (1996: 5). En el año 1705, Daniel Defoe escribe “A True Revelation of the Apparition of One Mrs. Veale” y “The Botetham Ghost”, dos cuentos que vaticinan el surgimiento de lo que se ha dado en llamar literatura gótica. Hacia el año 1764, un miembro del parlamento inglés, Horace Walpole, publica, de manera anónima, una breve novela intitulada *The Castle of Otranto*. Esta obra nace, literal y metafóricamente, en las penumbras: en pleno Siglo de las Luces, Walpole escribe una historia que desafía –no sabemos si intencionalmente– las ideas racionalistas del siglo XVIII. *The Castle of Otranto* se halla muy lejos de la luz de las obras de corte didáctico o de las pretensiones enciclopedistas por comprender el mundo a través de la razón. Por el contrario, Walpole se concentra en la sensación o, mejor dicho, en producir una sensación en el lector. A decir de la crítica Lyn Pykett: “Above all gothic is concerned with

feeling in character, but also [...] to create feeling or affect in the reader. The main feelings gothic fiction seek to arouse in their readers are those of fear and terror.” (“Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel” 2001: 196). Para ello, Walpole abre la cortina a la oscuridad para dejarla irrumpir, con todas sus formas, en un buen sector de la casa de la sociedad dieciochesca. El autor inglés sitúa su *gothic romance* en lugares apartados de la civilización, lugares donde el común denominador es la superstición: castillos rodeados de bosques lúgubres y habitados por personajes maliciosos y perversos. En *The Castle of Otranto*, las acciones siempre se efectúan en medio de una noche tenuemente iluminada por la luna o, de plano, entre las tinieblas de húmedas catacumbas, parajes solitarios, laberínticos pasillos, puertas y pasajes secretos, etcétera.

Hasta la fecha, siempre se ha puesto en duda el valor literario de *The Castle of Otranto*. Sin embargo, nunca se ha dudado de la sustancia eminentemente transgresora de este texto, imbuido de una estética que habría de tener indudables repercusiones en la literatura del siglo XIX, e incluso en la contemporánea. En efecto, ya sea porque el libro gozó de una gran aceptación popular o porque varios escritores hallaron una genuina expresión literaria que ofrecía otro tipo de posibilidades, a partir de *The Castle of Otranto* surgen un puñado de obras con recursos similares a los que había empleado Walpole. Sería una larga tarea hacer una lista de dichas obras; baste con mencionar, entre las más destacadas, *Vathek* (1786) de William Beckford, *The Italian A Sicilian Romance* (1790) y *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, *The Monk A Romance* (1795) de Matthew Gregory Lewis, *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin y *Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) de James Hogg, entre otras.

En esta definición, un tanto injusta y apresurada, Pykett nos ofrece una idea general de la temática y las tramas recurrentes de estas novelas:

Although very different in style and emphasis, these novels share a penchant for mysterious, archaic settings, which include isolated and possibly haunted castles, dungeons, or sublime landscapes. They also share a preoccupation with the monstrous and supernatural, and make frequent use of dreams, visions, hallucinations, metamorphoses of various kinds [...] Their plots turn variously on dynastic ambition and intrigue, and Faustian overreaching, and they frequently involve violence, tyranny, imprisonment, and persecution (especially of women). (2001: 195).

Evidentemente, si de producir miedo se trataba, los autores de los *gothic romances* se valían de toda clase de recursos. Aunque en algunas de estas obras, como lo hace notar Pykett, las

experiencias sobrenaturales son un tema recurrente, en realidad no forman parte medular de la trama, sino que crean una atmósfera de misterio en la que los personajes se enfrentan a situaciones que rebasan su entendimiento. De hecho, según Julia Briggs, en estas novelas: “[...] their supernatural events might be allowed to proliferate without explanation, or, in the alternative model favoured by Ann Radcliffe and others, they might be rationally explained away.” (“The Ghost Story”, 2000: 123). Por lo tanto, en las novelas góticas, los fantasmas sólo revelan una sensación de incertidumbre en los personajes, o bien, representan un mal presagio de lo que está por venir. A este respecto, Fred Botting escribe que “[ghosts] appear as signs of loss and nostalgia, projections of [...] an increasingly disturbing sense of deteriorating identity, order and spirit.” (*Gothic*, 1996: 114).

Pero, más allá de esto, rescatemos un término que Lyn Pykett emplea en la frase “isolated and possibly haunted castles”, me refiero particularmente a la palabra “possibly”, que implica, precisamente, incertidumbre, duda: titubear ante la idea de que el fantasma sea real o no; posiblemente lo sea, posiblemente no. Entonces, si bien los autores de la literatura gótica no tratan el tema de los fantasmas a plenitud, en sus novelas ya aparece uno de los rasgos más distintivos de la *ghost story*: la ambigüedad de la manifestación fantasmal. Es decir, el fantasma siempre ocasiona una sensación de perplejidad no sólo en el personaje, sino también en el lector. Si atendemos a la ya clásica explicación de Tzvetan Todorov sobre el efecto de lo fantástico, ésta nos indica que experimentamos un momento de titubeo antes de decidir si el fantasma es un fenómeno sobrenatural o si sólo es producto de un problema mental o espiritual. Botting apunta que “while the Gothic crossed various historical and natural boundaries in an extravagant fashion, the ghost story’s limited encounters with the spectral world focused on the vacillation between real and supernatural dimensions.” (1996: 126).

No obstante, hay que señalar que los relatos de fantasmas que Lewis, Radcliffe y compañía incluyen en sus novelas no siempre son deliberadamente ambiguos. Es decir, la intención de estos autores no era la de producir un sentimiento de duda en el lector, sino que, como lo menciona Julia Briggs, “sought to create a sense of the sublime by exciting the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible...” (2000: 123). Pero si hemos dicho que el relato fantasmal genera incertidumbre es porque la ambigüedad está implícita en este tipo de relatos. Sin duda, incluso la narración oral sobre fantasmas más rudimentaria nos hace titubear sobre su veracidad. Lo creemos y al mismo tiempo no lo creemos o, acaso, lo queremos creer, pero nuestros esquemas de la realidad nos lo impiden. Tal vez la fascinación

que experimentamos ante cualquier tipo de historia sobrenatural no radica en el hecho de que se narren portentos donde intervienen seres inconcebibles o monstruosos, sino en la probabilidad de que éstos sean verdaderos. Es decir, el relato de fantasmas nos ofrece la posibilidad de que lo sobrenatural quebrante las leyes de la realidad según la concebimos. La *ghost story* juega constantemente con esta posibilidad, poniendo en tela de juicio los límites de la razón y de la realidad. Después de todo, los fantasmas son sólo una variante más del sinnúmero de especies que conforman el imaginario de los hombres. Julia Briggs lo plantea de esta manera:

Ghost stories are more usefully defined in terms of length, genre or context than according to the particular types of supernatural visitation that they represent: stories of the spirits of the dead are different in subject, but not in kind, from stories of ghouls, vampires, zombies and doubles (*doppelgänger*), automata and the golem, or from tales of witches, wizards, werewolves and spells [...] All these various phenomena derive from folklore and oral tales that have been told in the dark since people began to tell each other stories. (2000: 123).

La mera probabilidad, la duda, la ambigüedad inherente al relato es lo que ha hechizado, durante siglos, al escucha, al lector o al espectador (en el caso del cine) y es, por otro lado, uno de los recursos que los autores de la literatura fantástica mejor han explotado y explorado.

Efectivamente, en el siglo XIX, la ambigüedad se vuelve un elemento fundamental para la literatura fantástica. Pero la presencia de lo ambiguo en este tipo de ficción no radica, en lo absoluto, en un mero capricho de estilo literario. En todo caso, hay que considerar que la ficción fantástica se vio ampliamente favorecida por el movimiento romántico del siglo XIX. El relato fantástico es ineludiblemente ambiguo porque responde a la necesidad del individuo por poner en duda los límites de un universo que la razón no comprende de manera cabal. El Romanticismo supone una búsqueda que se da en dos planos. Por un lado, está la exploración externa, que se da a través de la experiencia del escritor al observar y reconocer las vastas posibilidades que le ofrece la naturaleza. Por otro lado, dicha exploración despierta sensaciones que conducen al escritor a sondear el universo interno, que se conforma de sentimientos, sueños, memorias, pensamientos y de la imaginación. Es éste un espacio de infinitas e insólitas combinaciones que los románticos lograron plasmar mediante esas otras innumerables combinaciones que nos ofrecen las palabras.

Luego entonces, la exploración interna demostró tener formas desconocidas de la realidad; llevó al escritor romántico a transitar senderos antes insospechados que lo ayudarían a vislumbrar zonas que la razón no había contemplado –o que mantenía inexploradas o



escondidas– y que rebasaban los conceptos de lo real. Por lo tanto, el Romanticismo supuso enormes descubrimientos, pero, al mismo tiempo, un redescubrimiento de toda esa tradición oral que había estado oculta, pero viva en la memoria colectiva, en forma de relatos populares o de leyendas. Es ésta una forma de literatura que no desdeña la existencia de un mundo imaginario alterno que participa de nuestra realidad. Para expresarlo con más claridad, baste con retomar esas palabras de Charles Lamb que Gilbert Phelps cita : “Gorgons, and Hydras, and Chimaeras – dire stories of Celaeno and the Harpies – may reproduce themselves in the brain of superstition, but they were there before. They are transcripts, types – the archetypes are in us and eternal.” (“Varieties of English Gothic”, 1982: 113).

Ahora bien, el redescubrimiento de estas realidades implica un despertar en la percepción del individuo que le permite reconocer a estos arquetipos que han estado en nosotros desde siempre. En el famoso Preface to *The Lyrical Ballads*, Coleridge revela que su propósito es “to excite a feeling analogous to the supernatural, by awakening the mind’s attention from lethargy of custom [so as to procure] that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.” (1975: 169). De ahí que la ambigüedad del relato fantástico no sea gratuita. El autor de lo fantástico tiene el propósito de despertar la percepción del lector para que éste pueda cuestionar los límites de la realidad. Y para ello se vale de la incertidumbre que le es posible crear a partir del artificio literario; es una duda que se cimienta en la realidad del mundo ficticio del relato y que se traslada, por medio de la lectura, a la realidad del lector.

Así, la duda nos mueve a barajar posibilidades; es el inicio del despertar de la percepción interna, que depende de la reflexión, del incesante deambular por los ilógicos pasillos de los sueños, de volver a visitar los intrincados y caóticos escenarios de la memoria, de rendirse ante las inconcebibles formas de la imaginación. La exploración interna es riesgosa; nos conduce hacia zonas desconocidas. Pero de esta dimensión provienen las reveladoras visiones de William Blake; la lúgubre melancolía de los poemas de John Keats; ése largo trayecto por los mares cargado de señales ominosas y de presencias divinas y fantasmales que Coleridge nos relata en *The Rime of the Ancient Mariner*; los inagotables vuelos imaginativos de Percy Bysshe Shelley; las inmersiones a los profundos océanos de los sueños de Gerard de Nerval; la concepción del universo como un bosque pleno de símbolos que para poetas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé o Verlaine es indispensable descifrar; las mil y una formas que para Maupassant tiene la locura; las alucinantes experiencias conducidas por el consumo del

opio que nos relata Thomas de Quincey<sup>1</sup>. Ya *The Castle of Otranto* había expuesto el temprano fracaso de una sociedad que se pretendía racional, pero que escondía a personajes tan siniestros como los que merodean por las catacumbas del castillo de Otranto. Walpole vislumbró que esos laberínticos pasillos por los que su heroína es perseguida y acosada no son otra cosa sino una metáfora de los recovecos más lúgubres de la mente humana.

No es una casualidad que los cuentos de fantasmas hayan proliferado durante esta época. Estos relatos constituyen una de las ramas del Romanticismo porque la ambigüedad implícita de sus tramas nos obliga a poner en duda las apariencias, pues funcionan como metáforas de esas regiones de la conciencia que es necesario mantener ocultas o confinadas en la oscuridad. Gilbert Phelps menciona que “although the liberation of emotions that took place during the Romantic revival was largely beneficial and productive of some of the finest literature in the English language, the Romantic doctrine [...] had implications, too, of a dangerous and sinister nature.” (1982: 114). Es cierto: la liberación de los sentimientos supone el reconocimiento de una naturaleza siniestra que, a pesar de Phelps, no le es ajena a los hombres. Tal reconocimiento es peligroso porque exhibe los miedos, los deseos, los instintos, los sentimientos o las pasiones que el individuo quiere reprimir.

En su acertadísima alegoría *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Robert Louis Stevenson alude a esta naturaleza siniestra cuando apunta “that man is not truly one, but truly two...” (1998: 42). O bien, es la misma percepción que Julia Briggs tiene de los cuentos de Edgar Allan Poe cuando señala que “His stories revealed that the ultimate horrors lie not without but within.” (2000: 125). Luego entonces, los relatos de fantasmas revelan esas zonas oscuras de la conciencia a las que nos hemos referido, y su proyección es posible gracias a la escritura. Según Julia Briggs, dicha proyección depende de “the processes of production and reproduction, rehearsal and performance that lie at the heart of literature,” que Jacques Derrida ha analizado, y de acuerdo con esto,

it soon becomes apparent that many of the motifs of the ghost stories, even the very ghost themselves, are reproductions or simulacra of human beings, and many of the other figures that appear in ghost stories [...] are all different forms of reproduction, and that the concept of uncanniness itself is closely connected to disturbing interpretations and the

---

<sup>1</sup> Si nos ceñimos al canon literario, tanto los poetas simbolistas franceses como Maupassant y de Quincey (y otros tantos) no corresponden estrictamente al Romanticismo. La diferencia atiende a una situación de índole cronológica. Fuera del canon, no creo que sea posible dudar que las obras de estos autores constituyen ramas evolutivas que parten del movimiento romántico.

discovery of resisted meanings. Literature, with its fundamental process of mirroring lived life, is by nature uncanny (2000: 125).

Entonces, los cuentos de fantasmas operan por medio de una paradoja: el reflejo de la vida se da a través de los muertos. Sin embargo, ésta es una realidad que desconocemos y, en medio de esa oscuridad que anula nuestros sentidos, la imaginación es el único medio de iluminación con el que contamos. Por lo tanto, abordar el mundo fantasmal implica elaborar imágenes que, más que describir, representan esa *otra* realidad que refleja la condición humana a través del fantasma. Es éste un proceso que atiende a una lógica imaginativa estrictamente literaria en la que es necesario considerar, en todo momento, el sentido figurado de las palabras. El mundo de la ficción fantasmagórica supone un movimiento de la razón hacia lo imaginario, en donde “the normal laws of cause and effect are suspended in favour of what Freud termed ‘animistic’ ways of thinking...” (Briggs, 2000: 124). Y estas “formas animadas del pensamiento” no son otra cosa sino las imágenes que es posible construir a partir de las figuras retóricas, que crean una lectura paralela a la del sentido literal de las palabras.

Las imágenes de los bosques espesos o de los sombríos castillos son los escenarios de las aventuras de los *gothic romances*, pero también son metáforas que reproducen la densidad y la oscuridad de la mente. El horror que produce la manifestación fantasmal es, por lo tanto, el horror hacia los mismos actos humanos; lo siniestro, como ya lo había apuntado Freud en su famosa lectura a “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann, no reside en lo sobrenatural, sino en lo cotidiano.

La propia cronología nos muestra cómo el cuento de fantasmas se ha ido desplazando, gradualmente, de los escenarios rurales de antiguos castillos abandonados y lúgubres bosques a los modernos escenarios urbanos. Ciertamente, la estética de los *gothic romances* habría de prevalecer en los cuentos de Sir Walter Scott y Joseph Sheridan Le Fanu. Si Lyn Pykett se refiere a “Wandering Willie’s Tale” (1824) de Scott como el primer cuento de fantasmas “in its modern form.” (2000: 196) es más por su deliberada ambigüedad que por sus escenarios naturales, que aún le deben mucho a Walpole. Una situación muy similar se da con Le Fanu, quien inicia su vasta colección de fantasmas con “The Ghost and the Bone-Setter” (1838), un cuento al que le seguirían obras como “Carmilla” o “Green Tea” (ambas de 1872), las cuales gozarían de una gran aceptación popular.

Algunos escritores estadounidenses no sólo heredaron el mismo gusto por contar historias de fantasmas, sino también la estética de la literatura gótica inglesa. Washington

Irving, además de acudir a los espacios sombríos de los bosques estadounidenses, se remite a viejas leyendas, tal es el caso de *Rip van Winkle* (1819) y *The Legend of Sleepy Hollow* (1820). Nathaniel Hawthorne se valió de la alegoría para acercar más a los hombres con sus fantasmas. Si bien es cierto que varios de los relatos del autor de Salem aún se hallan inmersos en la estética de lo gótico, a final de cuentas lo importante no es el bosque de “Young Goodman Brown” (1842), ni ese pueblo puritano donde habitan los personajes de “The Minister’s Black Veil”, ni los fríos edificios urbanos de “Wakefield” (1839), sino lo que se esconde detrás del sueño de Goodman Brown, del velo negro del ministro o del incomprensible comportamiento del mismo Wakefield. De hecho, los cuentos de Hawthorne nos sugieren que lo siniestro ya no se sitúa en lo sobrenatural, sino en esa dudosa y ambigua moralidad de sus personajes.

De Edgar Allan Poe, Fred Botting escribe que “[his] extensive reading in the works of British and German writers shapes his ambivalent attitude to the genre.” (1996: 120). Acaso esto explica el hecho de que en sus cuentos lo gótico se conjuga con la locura, el crimen, la necrofilia, las alucinaciones inducidas por las drogas e incluso con teorías pseudocientíficas. Poe se regodea con la descripción de escenarios eminentemente góticos que le sirven para construir el estado mental de sus personajes, los cuales, de manera muy sugerente, expían sus pasiones dentro del lugar en que habitan. Una vez más, los viejos castillos o las casas en ruinas, en donde los personajes se disuelven, se derrumban o emparedan y entierran a sus víctimas, funcionan como metáforas de lo que los hombres ocultan en la mente.

Durante los años en que Edgar Allan Poe escribía sus célebres relatos, Henry James, en un ensayo sobre las novelas de Wilkie Collins, criticó “Radcliffe’s external and extravagant sources of excitement”, y luego señalaría que “more interesting and terrible were the strangeness closer to home [...] a good ghost story must be connected at a hundred points with the common objects of life.” (Botting, 1996: 115). James ensaya la idea, pero es Charles Dickens quien la ejecuta. El escritor inglés llevaría sus fantasmas a los cotidianos escenarios de la clase obrera del Londres victoriano. A partir de los sucesos indefinidamente sobrenaturales de cuentos como “The Trial for Murder” (1865) y “The Signalman” (1866), Dickens proyecta la corrupción moral, la carencia de valores y la pérdida de identidad de los hombres que conforman el monstruoso andamiaje industrial del siglo XIX. A las tradicionales imágenes del gótico le suceden la bruma de los laberínticos callejones londinenses, por donde deambulan prostitutas, asesinos, dementes, niños maltratados, pordioseros, estafadores, ladrones y toda

clase de pícaros y bribones. Son, todos ellos, personajes que la progresista sociedad inglesa ha ido degradando hasta convertirlos en fantasmas. Fred Botting lo expresa de esta forma:

A major shift [...] was evident in the domestication of Gothic styles and devices within realistic settings and modes of writing. The architectural and feudal background, the wild landscapes, the aristocratic villains and sentimental heroines, were no longer [...] objects of terror. Domestic, industrial and urban contexts and aberrant individuals provided the loci for mystery and terror. Haunting pasts were the ghosts of family transgression and guilty concealment; the dark alleyways of cities were the gloomy forests and subterranean labyrinths; criminals were the new villains, cunning, corrupt but thoroughly human. (1996: 123).

A esta breve distancia entre lo humano y el horror también responden los cuentos de M. R. James, quien hereda la ficción fantasmal del siglo XIX para situarla en escenarios que ya nos resultan más familiares, puesto que corresponden al siglo XX. De hecho, el mismo M. R. James alguna vez argumentaría que un cuento de fantasmas requiere de un entorno “fairly familiar and the majority of the characters and their talk such as you may meet or hear any day”, de modo que esto “put the reader into the position of saying to himself, ‘If I’m not very careful, something of this kind may happen to me!’” ¿Acaso hay un entorno más familiar que el del título del cuento “A School Story” (1911)? El propio término “familiar”, que James emplea constantemente, nos sugiere que el fantasma se encuentra en el espacio donde deberíamos sentirnos más protegidos; que poco a poco se ha ido apoderando de este lugar y que, incluso, podemos convivir con él: “let the ominous thing put out its head, unobtrusively at first, and then more insistently, until it holds the stage.” (James, 1924: vi).

La irrupción del fantasma en los ámbitos más cotidianos nos obliga a poner en tela de juicio el mundo que nos rodea. Ésta es la temática central de los relatos de Walter de la Mare, escritor que le da prioridad al contexto urbano. Los fantasmas de este autor se manifiestan en el metro, en los autobuses, en las salas de espera, en los *pubs* y en las cafeterías. De la Mare retoma aquella idea del Romanticismo que ve en la literatura un medio que nos permite cuestionar los límites de la realidad, ya que, como dice el propio autor: “things are not always what they seem”, y luego agrega: “It’s your own mind that learns you before what you look at turns out to be what you expect. Else why should we be alarmed by this here *solid* sometimes? It *looks* all so; but *is* it?” (1930: 108). A decir de Briggs, en los cuentos de de la Mare,

The sudden interruption by supernatural events forces us to reconsider the nature of the phenomenological world. It also provides further links both with Freud, whose definition of the uncanny blends together the familiar and the unknown in an unstable cocktail, and with Wordsworth and Coleridge... (2000: 127-8).

Pero tal parece que en pleno siglo XX la idea de poner en duda los límites de la realidad ya no tiene más cabida, sobre todo si se piensa que los inimaginables horrores de esa misma realidad han superado con mucho a los horrores de lo sobrenatural. Las guerras del siglo XX nos demuestran que los fantasmas más sanguinarios, terribles y perversos se hallan, definitivamente, dentro del individuo. Aún en el siglo XIX, Rudyard Kipling había anticipado esta situación en cuentos como “The Lost Legión” (1893), que tiene como trasfondo el tema de la guerra. No obstante, es Elizabeth Bowen quien, en su colección de cuentos *The Demon Lover* (1945), escrito entre las dos guerras mundiales, no da cuenta precisamente de horrores sobrenaturales, sino de aquellos perpetrados por los propios humanos. Aquí los fantasmas se erigen como medios de escape de un presente terrible y de un futuro desesperanzador; se convierten en figuras que exaltan una nostalgia y un profundo anhelo por el pasado. Un ejemplo de esto es el cuento “The Happy Autumn Field”, en tanto que “Mysterious Kor” nos plantea al mismo tiempo la devastación y el ansia por escapar de la realidad: “London looked like the moon’s capital – shallow, craterless, extinct.” (Briggs, 2000: 130).

James Joyce ya nos había advertido que aquellos que verdaderamente están muertos son los vivos. En el siglo XX se invierten los papeles: la oscuridad de la conciencia humana se apodera del mundo, en tanto que los viejos fantasmas victorianos se convierten en una melancólica luz que alumbra tenuemente el final de un túnel muy largo. Ya poco nos asombran los fantasmas literarios; es mucho más pasmosa la espantosa familiaridad con que vemos las escenas de la guerra a través de la televisión. O como Julia Briggs lo señala, vivimos “in an age haunted by the unnumbered ghosts of those that died in horror and pain at the hands of other human beings, the ghost story can only figure as a form of light relief.” (*ibid.*: 129). Nuestra época se obstina en demostrarnos que el horror no yace fuera sino dentro de nosotros.

Pero volvamos al siglo XIX. Seguramente Henry James, al escribir que el cuento de fantasmas tiene que estar conectado “at a hundred points with the common objects of life”, ya había advertido que lo sobrenatural constituye, en sus varias formas, un medio de revelar la condición humana. De hecho, en sus cuentos anteriores a *The Turn of the Screw*, el escritor norteamericano ya se interesa en el fantasma como un medio para observar y analizar el comportamiento de sus personajes. En “The Ghostly Rental” (1846) y “The Altar of the Dead” (1895) los fantasmas revelan un complejo pasado que atormenta a los protagonistas de sendas historias. En “Owen Wingrave” (1893), el fantasma se erige como metáfora del espíritu represor de una familia de militares, que tratan de evitar a toda costa que Owen escape de la

tradicción bélica de la dinastía. La aparente relación sobrenatural de los protagonistas de “The Way It Came (The Friends of the Friends)” (1896) despierta un sentimiento de amor obsesivo y patológico en la narradora del relato. Esta clase de situaciones abundan en las *ghost stories* de James, pero baste con estos ejemplos, pues lo que queremos argumentar es que *The Turn of the Screw* es la culminación de una larga elaboración y reelaboración del tema de lo sobrenatural como representación de los actos más siniestros del individuo. A este respecto, Virginia Woolf apunta que “Henry James’s ghosts [...] have their origin within us. They are present whenever the significant overflows our powers of expressing it; whenever the ordinary appears ringed by the strange.” (“The Ghost Stories”, 1963: 52-3).

Los cuentos de fantasmas anteriores a *The Turn of the Screw* demuestran que James conocía a la perfección las convenciones de las *ghost stories* victorianas. Sin embargo, para la época que James escribe *The Turn of the Screw*, algunas de estas convenciones ya resultaban obsoletas, y, a decir de Woolf, “If the methods are obsolete, it is the business of a writer to discover new ones.” (*ibid.*: 49). El método que Henry James empleó para el comienzo de *The Turn of the Screw* lo descubrió en Charles Dickens. Gran parte de los cuentos de este autor se insertan dentro del marco de la navidad. Historias como “The Goblins Who Stole a Sexton” (1837) o *A Christmas Carol* (1843) finalizan con un aire de esperanza y felicidad que corresponde con la tradición navideña. Sin embargo, siempre nos queda la sospecha de que la esencia transgresora de la *ghost story* está detrás de ese optimismo: el espíritu de la navidad se ve repentinamente invadido por el espíritu de los muertos, que llegan a perturbar esta época de paz. De hecho, la estructura de los cuentos de fantasmas navideños, según Julia Briggs, nos brinda “the opportunity [...] to create a tension between narrative and frame by setting up contrasting moods or narratives, a sense of rocking between different conceptions of the universe, different kinds of explanation.” (2000: 126).

Para Henry James estos contrastes no pasaron desapercibidos; así lo hace notar en las primeras líneas de *The Turn of the Screw*: “The story had held us, round the fire, sufficiently breathless, but except the obvious remark that it was gruesome, as on Christmas Eve in an old house a strange tale should essentially be...” (2003: 22)<sup>2</sup>. Pero James lleva hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de estos contrastes. La siniestra narración de la institutriz se inscribe dentro del ámbito de la navidad, con lo cual se desestabiliza por completo nuestra

---

<sup>2</sup> Henry James, *The Turn of the Screw. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Perspectives*. Edited by Peter G. Beidler. Boston & New York: Bedford/St. Martin’s, 2004. En adelante, citaré las páginas correspondientes a esta edición.

concepción de lo cotidiano. Esta situación comienza a abrir las puertas de las diferentes explicaciones: si lo siniestro es capaz de irrumpir en plena celebración del *Nacimiento*, entonces es necesario comenzar a ponderar otras concepciones de la realidad.

A lo largo del relato, James confronta diversos tipos de valores opuestos. Por ejemplo, en sus descripciones, acentúa la belleza y la tranquilidad de Bly porque sabe que la intrusión de lo sobrenatural en este lugar es mucho más sugestiva y provocadora que cuando aparece en algún castillo abandonado. Las apariciones de Peter Quint y Miss Jessel resultan más sórdidas toda vez que la institutriz ha descrito a Miles y Flora como querubines o seres angelicales. A decir de Virginia Woolf, en los cuentos de Henry James, “The supernatural is brought in to provide a shock. It is the queerest of shocks—tranquil, beautiful, like the closing of chords in harmony; and yet, somehow obscene.” (1963: 50).

Pero James transmite esa “obscenidad” de una manera muy sutil. No recurre a los fantasmas sin cabeza, al ruido de sus cadenas o a la monstruosidad de su aspecto, sino a dos fantasmas que, con sus efímeras pero inquietantes apariciones, presagian *algo* ominoso, aunque nunca sabemos de qué se trata. Los fantasmas de James se hallan muy lejos de esos seres sobrenaturales al estilo de H. P. Lovecraft, los cuales producen un sobresalto momentáneo que cae en el olvido cuando cerramos el libro. Peter Quint y Miss Jessel nos perturban por su inexpresividad o, más bien, por ese expresivo silencio, que lleva a preguntarnos *qué* significa. Acaso ésta sea una de las características más distintivas de *The Turn of the Screw*. Podemos temer a los fantasmas que regresan del más allá para vengarse de un crimen, para expiar sus pecados o para anunciar un mal presagio, pero nos atemoriza más esa clase de maldad cuyo origen es incierto y que ignoramos desde dónde o por qué nos acecha.

Hay que subrayar que para James lo sobrenatural es una forma de escudriñar en el individuo. El autor estadounidense está más preocupado por lo que los fantasmas nos revelan de los actos humanos que en ocasionarnos un estremecimiento pasajero. Es por eso que, en lugar atribuir a sus fantasmas toda clase de características extravagantes, James los emplea como medios para construir el relato. A decir del propio autor,

Recorded and attested “ghosts” are in other words as little expressive, as little dramatic, above all as little continuous and conscious and responsive [...] Wonderful and interesting therefore at a given moment, they are inconceivable figures in an *action*—and “The Turn of the Screw” was an action [...] or it was nothing [...] Good ghosts, speaking by book, make poor subjects, and it was clear that from the first my hovering prowling blighting presences, my pair of



abnormal agents, would have to depart altogether from the rules. ("Preface to *The Aspern Papers*", 1934: 175).

De acuerdo con esto, es necesario reflexionar sobre la naturaleza de Peter Quint y Miss Jessel, que no regresan de la muerte para saldar viejas cuentas del pasado. Estos fantasmas se apartan de las reglas victorianas porque funcionan como vehículos para expresar el dramatismo de las acciones, para delinear las características de la institutriz y, sobre todo, para darle forma a una clase de maldad incomprensible.

No obstante, a partir de estas palabras, podemos rastrear el tipo de maldad que Quint y Miss Jessel representan:

[...] I recognise again, that Peter Quint and Miss Jessel are not "ghosts" at all, as we know the ghost, but goblins, elves, imps, demons as loosely constructed as those of the old trials for witchcraft; if not, more pleasingly, fairies of the legendary order, wooing their victims to see them dance under the moon. (*idem.*)

A pesar de que, en varios casos, la apariencia de los fantasmas victorianos es inhumana, sus motivos para regresar de ultratumba conservan algo de humano. En todo caso, su deformidad física puede llegar a reflejar la deformidad interna de los vivos y, por tal motivo, nos resultan tan repulsivos. Pero el caso de Quint y Miss Jessel es paradójico: aunque James los asocia con los seres de los cuentos de hadas, estos fantasmas, salvo por la palidez que los caracteriza, conservan su apariencia humana. Esto nos indica que James recurre a la maldad de un mundo extraordinario para sugerir que dicha maldad, después de todo, no es tan extraordinaria, pues, a través de Quint y Miss Jessel, asumimos que tiene forma humana: "The extraordinary is most extraordinary in that it happens to you and me, and it 's of value but so far as visibly brought home." (James, 1934: 257).

Pero el interés de James por las *fairy tales* no se limita a esta paradoja. De hecho, el escritor estadounidense llegó a afirmar que "the "ghost-story", as we for convenience call it, has ever been for me the most possible form of the fairy-tale." (1934: 254). La clave de todo es que estos relatos constituyen un modelo narrativo en el que la imaginación juega un papel primordial. Según James, lo interesante de la *fairy tale* es "the imaginative faculty acting within the *whole*..." (1934: 171). Sin embargo, James no ve ningún mérito en aquellas narraciones maravillosas creadas a partir de un flujo imaginativo ilimitado: "Nothing is so easy as improvisation, the running on and on of invention; it is sadly compromised, however, from the moment its stream breaks bounds and gets into flood." (1934: 171-2). James se inclina por los relatos donde la imaginación deambula libremente, pero dentro de la unidad de un espacio

limitado en el que también haya lugar para lo real: “The exhibition involved is in other words a fairy-tale pure and simple—save indeed as to its springing not from an artless and measureless, but from a conscious and cultivated credulity”; y luego corrobora: ”The thing [*The Turn of the Screw*] was to aim at absolute singleness, clearness and roundness, and yet depend on an imagination working freely, working (call it) with extravagance...” (*ibid.*, 172). De modo que es tarea del escritor ejercer un control sobre la imaginación. En su ensayo “El arte narrativo y la magia”, Jorge Luis Borges escribe:

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. [...] En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica. (1988: 53 y 55).

A esta causalidad mágica responde *The Turn of the Screw*: pormenores imaginativos limitados por la lucidez de la razón. James proporciona a la imaginación una forma y un espacio determinado, de manera que ésta le ceda paso a esos elementos de la realidad que construyen el sentido de lo cotidiano, de la credulidad.

Es esa combinación de imaginación y realidad conviviendo dentro de una unidad la que genera la compleja y profunda ambigüedad de *The Turn of the Screw*. Pero dicha ambigüedad no sería posible sin las imágenes que se derivan del lenguaje, que en un nivel literal, indica o describe; en un nivel metafórico, sugiere o representa. Ejemplo de esto es el lago artificial de Bly, cuya superficie muestra la aparente tranquilidad de sus aguas, no obstante, desconocemos sus honduras y lo que habita en ellas. Estas imágenes, a su vez, bien pueden representar la personalidad aparentemente tranquila y bondadosa de la institutriz, cuya profundidad interna ignoramos. Tal es la forma en que James proyecta la conciencia humana; tal es la manera en que va conformando los distintos planos en que se puede leer la obra. Al igual que los cuentos de hadas, *The Turn of the Screw* es un cuento de fantasmas y es, al mismo tiempo, un minucioso estudio del comportamiento humano. No por nada el propio James, con un dejo de ironía, se refiere a su breve novela como “a piece of ingenuity pure and simple, of cold artistic calculation, an *amulette* to catch those not easily caught [...] the jaded, the disillusioned, the fastidious.” (1934: 172).

James tiene muy claro que el significado de *The Turn of the Screw* lo determina el lector. Y es esa calculada intención de que el relato sea un cuento de fantasmas a la vez que un estudio del comportamiento humano la que nos lo indica: “We want it clear, goodness knows, but we also want it thick, and we get the thickness in the human consciousness that entertains and

records, that amplifies and interprets it.” (1934: 256). La obra es clara y simple como un relato de fantasmas, pero también es densa y profunda porque se adentra en la conciencia humana. Peter Quint y Miss Jessel, por lo tanto, operan como medios para explorar las oscuras regiones de la institutriz y, también, las de nosotros mismos:

The moving accident, the rare conjunction, whatever it be, doesn't make the story—in the sense that the story is our excitement, our amusement, our thrill, and our suspense; the human emotion and the human attestation, the clustering human conditions we expect presented, only make it. (1934: 257).

Al interpretar el misterio de Peter Quint y Miss Jessel, el lector corre el riesgo de proyectar los fantasmas de su propia conciencia. O bien, sólo puede leer *The Turn of the Screw* como la siniestra historia de dos fantasmas que regresan del más allá para espantar a una bondadosa, aunque extraña institutriz y apoderarse de dos niños. Propongo, en adelante, concentrar ambas lecturas.

## CAPÍTULO 2

### LOS ELEMENTOS DE LA AMBIGÜEDAD

The thing [*The Turn of the Screw*] was to aim at absolute singleness, clearness and roundness, and yet to depend on imagination working freely...

HENRY JAMES, "Preface to *The Turn of the Screw*".

NO SE PUEDE NEGAR QUE UNO de los efectos más contundentes de *The Turn of the Screw* es esa atmósfera de incertidumbre con la que el relato nos envuelve. La prosa de Henry James logra transmitir una inquietud que nos persigue aun después de leer el texto. Cada una de las palabras del relato se van acumulando poco a poco hasta formar un océano que nos arrastra con gran fuerza hasta sumergirnos en las profundidades de la institutriz. Es ésta una región donde se confunde la realidad con lo sobrenatural y lo racional se confronta con lo imaginario; son aguas donde flota armoniosa, silenciosamente, la ambigüedad que se produce de dicha confrontación o, acaso, de la imposibilidad de captar *otras* formas del mundo. En este punto radica la enigmática fuerza de *The Turn of the Screw*: la incertidumbre nos ahoga, nos agobia. El ser humano tiene una necesidad imperante por darle certeza a las cosas que no puede comprender, ya sea porque las desconoce o, simplemente, porque no existe explicación.

A esta necesidad eminentemente humana responden muchas de las interpretaciones que han surgido a raíz de este misterioso relato. Varias de ellas tratan de proporcionarle certeza a lo inexplicable; incluso algunos críticos han proyectado sus propios traumas a través del texto de James.<sup>3</sup> Otros han buscado apoyarse en teorías que no rebasen los límites de la razón;

---

<sup>3</sup> En su ensayo "A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*" el crítico Harold C. Goddard nos cuenta que al leer la *novella*: "Naturally I asked myself more sharply than ever why I should take the tale as a matter of course in a way that did not seem to occur to other readers. Was it perversity on my part, or profundity? And then one day it dawned over me that perhaps it was neither. Perhaps it was the result rather of a remarkable parallelism between a strange passage in my own early experience [...] and what I conceived to be the situation in *The Turn of the Screw*. [...] When I was a boy of seven or eight, and my sister a few years older, we had a servant in the family [...] who [...] was insane. Some years later her delusions became marked, her insanity was generally recognized, and she was for a time at least confined in an asylum. Now it happened that this woman, who was of an affectionate nature and loved children, used to tell us stories. I do not know whether they were all of one kind, but I do know that the only ones my memory retained were of dead people who came to visit her at night. [...] This woman did not long remain a servant in our family. But suppose she had! Suppose our parents had died, or, for some other reason, we had been placed exclusively in her care. [...] What might happened to us. What might not! [...] I tremble to think." (1964: 257).

siempre se busca algo tangible, algo que se pueda comprobar. Las teorías psicoanalíticas, por ejemplo, han intentado racionalizar las apariciones argumentando que simplemente se tratan de alucinaciones padecidas por la institutriz. A este respecto, Mark Van Doren comenta que “the story would shrink a great deal in power and significance if it were merely a story which psychoanalyzed an old maid.” (“James: ‘The Turn of the Screw’ *A Radio Symposium*: Katherine Anne Porter, Allen Tate, Mark Van Doren”, 1964: 162). En efecto, los intentos por aplicar teorías absolutamente racionalistas reducen las enormes implicaciones del texto, ya que minimizan el despliegue imaginativo de su autor y, con ello, entorpecen la lógica del mundo ficticio en el que se mueven sus personajes. Por lo tanto, aceptar esta clase de lecturas también entorpecería mi propósito, pues lo que me concierne es observar cómo incide la ficción en la realidad y no cómo es que la realidad incide en la ficción. Es decir, lo importante es entender lo que Henry James nos dice sobre la realidad a través de la ficción.

No obstante, tampoco es posible aceptar ciertas lecturas que, a pesar de admitir la existencia de Quint y Miss Jessel, únicamente ven *The Turn of the Screw* como un cuento de fantasmas sin ambigüedad alguna. Éste es el caso de Glenn A. Reed, que escribe: “In view of this evidence, can we not say that in so far as James’s intentions were concerned there is no ambiguity ...” (“Another Turn on James’s ‘The Turn of the Screw’”, 1964: 193). La evidencia a la que Reed alude es un apunte en el cuaderno de notas de James en el cual se lee:

*Saturday, January 12<sup>th</sup>, 1895.* Note here the ghost-story told to me at Addington (evening of Thursday 10<sup>th</sup>), by the Archbishop of Canterbury: the mere vague, undetailed, faint sketch of it – being all he had been told (very badly and imperfectly), by a lady who had no art of relation, and no clearness: the story of the young children (indefinite number and age) left to care of servants in an old country-house, through the death, presumably, of parents. The servants, wicked and depraved, corrupt and deprave the children; the children are bad, full of evil, to a sinister degree. The servants *die* (the story vague about the way of it) and their apparitions, figures, return to haunt the house *and* children, to whom they seem to beckon, whom they invite and solicit, from across dangerous places, the deep ditch of a sunk fence, etc. – so that the children may destroy themselves, lose themselves, by responding, by getting into their power. So long as the children are kept from them, they are not lost; but they try and try, these evil presences, to get hold of them. It is a question of the children ‘coming over to where they are.’ It is all obscure and imperfect, the picture, the story, but there is a suggestion of strangely gruesome effect in it. The story to be told – tolerably obviously – by an outside spectator, observer. (“A Notebook Entry [*Note Here the Ghost-Story*]”, 1966: 106-7).

Indiscutiblemente, estas palabras ponen de manifiesto varias de las ideas que dieron origen a *The Turn of the Screw*. Sin embargo, esto no sustenta el argumento de Reed en cuanto a que no existe ambigüedad alguna en la obra. El punto es que dicha nota constituye la idea germinal del relato: es el origen de la creación. Lo que el arzobispo narra a James es, por llamarlo de alguna manera, el material en bruto de *The Turn of the Screw*. Este material habrá de tomar una forma muy distinta a lo largo del proceso de la escritura. El mismo James lo confirma: “Such was the private source of ‘The Turn of the Screw’; and I wondered, I confess, why so fine a germ, gleaming there in the wayside of life, had never been deftly picked up.” (“Preface to *The Aspern Papers*”, 1934: 170). Entonces, si he dicho que mi principal interés se cifra en la ficción, también he de decir que me interesa observar la manera en que James elige ciertos aspectos de la realidad –como el relato del arzobispo– para construir la ficción. Mi propósito, por lo tanto, es analizar el proceso de la creación.

Para llevar a cabo tal análisis, es necesario considerar tres aspectos fundamentales para la creación de *The Turn of the Screw*: el punto de vista de la narradora (esto es, la narración en primera persona), el uso del lenguaje y las imágenes recurrentes del texto. A partir de estos elementos, podremos notar cómo se va conformando la ambigüedad de la obra, cómo se transmite esa indescriptible atmósfera de maldad que la caracteriza y cómo se produce un efecto de incertidumbre que obliga al lector a llevar a cabo su propia interpretación sobre los sucesos. Por otra parte, el estudio de estos tres elementos nos permitirá observar la función orgánica del relato: cada uno se ajusta a los otros dos y juntos se complementan para formar esa unidad continua que es tan importante para James: “A novel is a living thing, all one and continuous, like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts.” (“The Art of Fiction”, 1965: 58). Todo esto me permitirá postular una interpretación sobre *The Turn of the Screw*, ya que resulta imposible sustraerse a ese debate que se ha mantenido por más de cien años. Pero vayamos por partes.

## LO QUE LA INSTITUTRIZ VEÍA: PUNTO DE VISTA

Thy emptiest solitude can bring  
Only a subtler questioning  
In thy divided heart...  
Rave how thou wilt; unmoved, remote,  
That inward presence slumbers not,  
Frets out each secret from thy breast,  
Gives thee not rally, pause, nor rest,  
Scans close thy very thoughts...  
WALTER DE LA MARE, "Haunted".

If the deep wood is haunted, it is I  
Who am the ghost...  
ROBERT HILLYER, "Nocturne".

EN SU ENSAYO "POINT OF VIEW IN *THE TURN OF THE SCREW*", Alexander E. Jones escribe: "Indeed, the whole question of James's handling of the technical problems of point of view is proper to a central understanding and appreciation of the work." (1964: 299). A Jones no le falta razón para creer que a través de la técnica del punto de vista podemos entender *The Turn of the Screw*. Aunque este recurso literario no es el único medio para lograr una comprensión cabal de la obra, sí es imprescindible para entender la manera en que Henry James logra la efectividad de la misma.

Ciertamente, lo que a James le interesa es crear un efecto, que se origina en la narración en primera persona del relato. La ambigüedad del texto se deriva, en gran medida, de tal recurso. No obstante, vale la pena mencionar que es Douglas, el narrador que introduce la historia de la institutriz, quien establece la ambigüedad del relato:

[...] Mrs. Griffin, however, expressed the need for a little more light. "Who was it she was in love with?"

"The story will tell," I took upon myself to reply.

"Oh I can't wait for the story!"

"The story *won't* tell," said Douglas; "not in any literal vulgar way." (p. 25).

"Will" y "won't"; "not in any literal vulgar way": con estas palabras Douglas nos advierte de la ambigüedad de la historia. Él mismo nos lleva a conocer ciertos contrastes en la personalidad de la institutriz: "She was my sister's governess [...] She was the most agreeable woman I've ever known in her position; [...] we had, in her off-hours, some strolls and talks in the garden – talks in which she struck me as awfully clever and nice." (p. 24); y luego: "[...] the youngest of several daughters of a poor country parson..." (p. 26); pero también: "She was young, untried,

nervous: it was a vision of serious duties and little company, of really great loneliness.” (p. 28). Mediante las palabras de Douglas, James sintetiza el movimiento general de la obra. Me explico. A través de este personaje se construye la realidad que crea el sentido de credulidad en el lector. Este aspecto, a decir de James, es indispensable para la ficción: “[...] It goes without saying that you will not write a good novel unless you possess the sense of reality; but it will be difficult to give you a recipe for calling that sense into being.” (“The Art of Fiction”, 1965: 56). Por otro lado, Douglas nos describe a una institutriz agradable y serena, lo cual traza un paralelismo con la aparente tranquilidad del inicio del relato. Pero después, el mismo Douglas desestabiliza su descripción al añadir características que se contraponen con lo que antes nos había dicho de ella (“nervous”, “great loneliness”, etc.). Nos quedamos, al final, con una impresión más bien indefinida de la institutriz; sólo sospechamos que su aparente serenidad contrasta enormemente con su realidad interna. Por lo tanto, el prólogo de Douglas se mueve de una realidad superficial a una de mayor profundidad: del exterior al interior de la institutriz. La propia estructura del relato nos va marcando este movimiento: inicia con las palabras de un personaje anónimo (tal vez el mismo James), que nos hace pensar en la realidad fuera de la ficción; luego, a través de Douglas se nos presenta una realidad ficticia y, finalmente, el mismo Douglas nos conduce al relato de la institutriz, a la ficción dentro de la ficción, una narración en primera persona que nos sitúa en el interior de quien lo cuenta.

De modo que es necesario leer los sucesos de Bly no con o bajo, sino *dentro* de esta perspectiva. Todo lo que ocurre a partir de que comienza la narración de la institutriz va a pasar por el filtro de su percepción. Así que, desde el inicio, el sentido de realidad que la institutriz nos entrega se ve plenamente influenciado por su visión: “I remember the whole beginning as a succession of flights and drops, a little see-saw of the right throbs and the wrong.” (p. 29). Este comienzo supone un distanciamiento de la objetividad; nos instala, inmediatamente, dentro de una perspectiva subjetiva. A este respecto, Allen Tate acertadamente señala que

[...] one trouble with the first-person narrative [...] is that the authority of that person is usually not quite established. We say usually of such a person: she is participating in it, you can't expect her to give us an unbiased version of it [...] But, while that's a liability in most first-person narratives, it seems to me that James's triumph consists in the fact that he has been able to take the defect of the method and use it for a positive purpose. The very fact that the governess is biased becomes a dramatic factor. The bias becomes a part of the story. (“James: ‘The Turn of the Screw’: *A Radio Symposium*”, 1964: 167-8).



Definitivamente, James hace de la subjetividad un elemento de gran dramatismo o, en todo caso, el dramatismo del texto nos es transmitido por medio de esa subjetividad.

Gran parte de la intensidad de *The Turn of the Screw* se desprende de la manera en que la institutriz narra su percepción de Peter Quint y Miss Jessel. Sus impresiones, pensamientos, sentimientos y emociones nos revelan el estado de perturbación que sufre ante la manifestación del mal. Quint y Miss Jessel, por lo tanto, se constituyen como medios para generar ese profundo efecto en la institutriz. Según James, “They [Quint y Miss Jessel] would be agents in fact; there would be laid on them the dire duty of causing the situation to reek with air of Evil. Their desire and their ability to do so, visibly measuring meanwhile their *effect*, together with their observed and described success – this was exactly my central idea...” (“Preface to *The Aspern Papers*”, 1934: 175). Llegados a este punto, es necesario dejar bien claro que las apariciones de Quint y Miss Jessel son, definitivamente, ciertas. Mucho se ha discutido al respecto, pero es suficiente con recordar aquel pasaje en que la institutriz describe a Quint con lujo de detalle:

[...] “What’s he like?”

[...] “He has no hat. [...] He has red hair, very red, close curling, and a pale face, long in shape, with straight good features and little rather queer whiskers that are as red as his hair. His eyebrows are somewhat darker; they look particularly arched and as if they might move a deal. His eyes are sharp, strange – awfully; but I know clearly that they’re rather small and very fixed. His mouth’s wide, and his lips are thin, and except for his little whiskers he’s quite clean-shaven. He gives me a sort of sense of looking as an actor. (p. 48).

Esto es contundente. No existe argumento alguno que pueda refutar lo anterior; no hay absolutamente nada en el texto que nos indique que la institutriz ya había visto antes a Quint o que ya sabía de su existencia.

El punto es que hay que distinguir el mundo de la ficción del mundo real, y en la ficción las apariciones tienen un valor auténtico; están ahí, según el autor, como agentes: James requiere de su presencia para convertirlos en medios para propagar el mal. Pero James también requiere de la narración en primera persona para transmitir al lector el efecto que busca. A decir de Charles G. Hoffmann: “This vision of evil is gradually revealed to us in all its intensity and horror entirely from the point of view of the governess who is the narrator throughout.” (“Innocence and Evil in James’s *The Turn of the Screw*”, 1964: 214). Pero aquí es donde todo se complica. El hecho de que la institutriz sea la única que pueda ver a Quint y Miss Jessel es lo que, según algunos, sustenta la teoría de que los fantasmas son meras alucinaciones; para otros,

la narración en primera persona es el recurso que forma la ambigüedad de la breve novela. No dudo en inclinarme por lo segundo. James recurre a la tradición de los cuentos de fantasmas para hacer que la institutriz sea la única que pueda ver las apariciones. Oliver Evans, en su ensayo “James’s Air of Evil”, lo explica de esta manera: “This power (of appearing only to certain individuals) has been the privilege of ghosts throughout all literature; it is, indeed, one of their most traditional attributes.” (1964: 206).

Entonces, *The Turn of the Screw* registra la forma en que la institutriz va captando e interpretando los extraños sucesos, pero también la manera en que éstos modifican y desestabilizan el mundo interno de la joven mujer. Prueba de esto es el cambio en su manera de percibir a Miles y Flora:

But it was a comfort that there could be no uneasiness in a connexion with anything so beatific as the radiant image of my little girl [Flora] ... (p. 30).

What I then and there took him [Miles] to my heart was something divine that I have never found to the same degree in any child – his indescribable little air of knowing nothing in the world but love. (p. 37).

Y luego:

Adorable they must in truth have been, I now feel, since I didn’t in these days hate them! (p. 82).

“Why the letter from his old place?”

“You’ll show it to the master?”

“I ought to have done so on the instant.”

“Oh no!” said Mrs. Grose with decision.

“I’ll put it before him,” I went on inexorably, “that I can’t undertake to work the question on behalf of a child who has been expelled—”

“For we’ve never in the least known what!” Mrs. Grose declared.

“For wickedness. For what else... (p. 91).

Este cambio radical responde al efecto que Quint y Miss Jessel producen en nuestra narradora. Es un efecto al que la institutriz le atribuye un significado que se cimienta en su propia experiencia. Sin embargo, ésta es una apreciación subjetiva de los hechos; tendemos a creerla debido a la intensidad dramática con que se nos narra. Pero si observamos detenidamente, podremos notar que el cambio hacia los niños revela un conflicto interno en la institutriz: es una obsesión por dilucidar el misterio que Quint y Miss Jessel representan.

Lo que leemos es la interpretación que la institutriz lleva a cabo a partir de la presencia de Quint y Miss Jessel y del daño que *ella* cree que quieren ocasionarle a los niños:

On the spot there came to me the added shock of a certitude that it was not for me  
he [Quint] had come. He had come for some one else. (p. 44).

Basta este ejemplo para pensar en la frase que John Lynderberg toma del filósofo Spinoza: “Here it is true that [...] what Paul says about Peter tells us more about Paul than about Peter.” (“The Governess Turns the Screw”, 1964: 275). Ciertamente, lo que la institutriz dice sobre Quint y Miss Jessel parece desnudar su necesidad imperante por hacer creer a Mrs. Grose del horror que acecha a los niños, su obsesiva preocupación por proteger a Miles y Flora y las contradicciones del sentimiento que tiene hacia los mismos.

Por encima de todo, Quint y Miss Jessel revelan la desesperación de esta mujer por explicarse las experiencias sobrenaturales a las que se enfrenta. En su afán de darle sentido a ese silencio fantasmal que acecha Bly, la institutriz, como hija de un vicario, recurre a su educación religiosa para interpretarlo. Esto ha llevado a pensar que *The Turn of the Screw* es “an allegory which dramatizes the conflict between Good and Evil.” (Nathan Bryllion Fagin, “Another Reading of *The Turn of the Screw*”, 1964: 157). Pero James parece ir en otra dirección.

Es cierto que en varias partes del texto, la institutriz se refiere a los fantasmas como “demons” o “fiends”, en tanto que habla de Miles y Flora como “cherubs”, “angels”, “divine creatures”, etcétera. Las connotaciones cristianas son evidentes; pueden conducir al lector a asociar el mal de Quint y Miss Jessel con un sistema de ideas más conocido, más tangible. Sin embargo, éste es sólo uno de los tantos aspectos que emergen a la superficie del relato; los verdaderos motivos se hallan en el fondo. No podemos olvidar, en ningún momento, que no es James quien emplea esas palabras de connotaciones religiosas, sino la institutriz, o como Lynderberg lo indica, “These words are not simply words that James attaches to her; they are words that James has *her* attach to *herself*. And the words suggesting that the children are angelic creatures corrupted by infernal agents are *her* words, words that give us her vision—or version—of the fall of the house of Bly.” (1964: 275). Por lo tanto, no podemos caer en el error de interpretar las apariciones desde una perspectiva religiosa cuando sabemos que ésta corresponde a la percepción de la propia institutriz. Quint y Miss Jessel representan una clase de maldad de origen indefinido que parece querer expresarse por medio de ella. Entonces, el verdadero motivo de *The Turn of the Screw* es esa incesante batalla que se libra en la conciencia de la institutriz, quien lleva a cabo arduos esfuerzos para explicarse ese silencio inexpresable e inexpresivo.

Este conflicto interno adquiere un tono más dramático toda vez que Quint y Miss Jessel rebasan, literal y metafóricamente, los esquemas de la realidad de nuestra narradora. Cuando ella menciona que ha sufrido “an inward revolution” (p. 42), nos da pie a sospechar que el mal al que se enfrenta va más allá de lo religioso o de cualquier recurso humano para entender lo incomprensible. Pero la narración nos impide corroborarlo porque estamos a merced de una subjetividad que se ase a sus creencias religiosas para descifrar el silencio. No obstante, las preocupaciones, las obsesiones y las incertidumbres de la institutriz comienzan a extenderse, a través de sus palabras y sus actos, hasta crear una inquietud que va cubriendo el entorno y al resto de los personajes. Y son sus propias palabras las que desconciertan, las que generan una sensación de perplejidad: “I was queer company enough – quite as queer as the company I received.” (p. 50) o: “[...] I remember that, to gain time, I tried to laugh, and I seemed to see in the beautiful face with which he watched me how ugly and queer I looked.” (p. 84). Incluso, la institutriz llega a plantear abiertamente la posibilidad de que sea ella misma el agente del mal: “While these instants lasted indeed I had the extraordinary chill of a feeling that it was I who was the intruder.” (p. 88). El efecto de ambigüedad se produce en el preciso instante en que nos preguntamos si Quint y Miss Jessel son el origen del mal o si sólo están ahí para revelar la maldad de la misma institutriz.

Sin embargo, nunca lo sabemos con certeza porque estamos sujetos a las palabras de la institutriz. Nuestra percepción del relato es ambigua porque las palabras que expresan sus emociones y pensamientos son unas veces contradictorias, en otras vagas e imprecisas. Joel Porter señala que el horror del relato se desprende de esta situación: “Such a turn of the screw is tactfully provided by the governess’s self-enclosed narration, which assimilates everything to its own nature. That nature is not so much abnormal as normally, if extraordinarily, subjective; and the horror lies in our being trapped unwittingly in the tightening circle of an inescapable subjectivity.” (“James”, 1969: 214). Esto es cierto, particularmente si pensamos que esa subjetividad proviene de una mujer que se halla en una incesante búsqueda por definir lo innombrable, lo indescriptible; que hurga en su conciencia para encontrarle significado a lo sobrenatural. La incertidumbre, el horror y la sensación de ambigüedad que experimentamos proceden de la turbulenta conciencia de la institutriz. No por nada, en el prefacio a su novela *The Ambassadors*, James se refirió a la narración en primera persona como “– the darkest abyss of romance...” (1934: 320).

James no habría podido lograr un efecto tan inquietante con otro recurso. La narración en primera persona da cuenta de su propia experiencia ocultando, lógicamente, la de los otros personajes. Esto es lo que sucede en *The Turn of the Screw*: la institutriz narra los sucesos desde su perspectiva, acaso sin entender lo que realmente sucede en su interior. Además, un narrador omnisciente o en tercera persona habría revelado el punto de vista del resto de los personajes. Con esto se hubiera derrumbado el efecto que James buscaba: encerrar al lector en la mente de una narradora que se desespera por entender esa maldad de origen indefinido y de motivos imprecisos. Tal parece que James busca producir tal efecto para inducir al lector a reflexionar sobre el origen del mal. El verdadero horror sería que la institutriz proyectara el mal de su propia conciencia a través de la presencia de algo que sus esquemas de la realidad no alcanzan a comprender.

## DE LAS PALABRAS Y DE LA AUSENCIA DE PALABRAS

It never moves much. Sometimes it frightens me,  
it's too obscure to be parsed like a language.  
Mostly it lies there, breathing a little,  
full, I imagined, of some odd significance.  
Whatever it is, it ought to have a meaning.  
GAVIN EWART, "Nameless".

He even felt for a moment that there was  
something queer about the silence; that only  
sounds from another realm moved in it, and that  
the noises of this world were in a different  
dimension and irrelevant.  
RICHARD AICKMAN, "The Cicerones".

AL LEER *THE TURN OF THE SCREW*, hallamos palabras que nos desconciertan por sus diversas connotaciones o por la vaguedad de su significado. Esto no quiere decir que James no supiera cómo expresar lo que quería expresar. Por el contrario, el escritor estadounidense nos muestra un dominio tal del lenguaje que es posible notar una muy sutil elección y organización de las palabras, lo cual le permite cumplir cabalmente su propósito. Y lo que James busca es conducir al lector a una extraña dimensión donde impera la incertidumbre. Así, el autor recurre tanto al significado impreciso como a la polisemia de las palabras. Insisto, James proporciona al lector toda clase de elementos para que éste extraiga sus propias conclusiones, y, para ello, las palabras juegan un papel preponderante.

Ahora bien, en *The Turn of the Screw* se establece una relación entre el lector y las palabras que está más cercana a la de la poesía que a la de la prosa. No en vano, Robert Heilman propone una lectura del relato como si se tratara de una obra poética; a decir del crítico, "In *The Turn* there is a great deal of recurrent imagery which powerfully influences the tone and the meaning of the story; the story becomes, indeed, a dramatic poem, and to read it properly one must assess the role of the language precisely as one would if public form of the work were poetic..." ("*The Turn of the Screw* as Poem", 1964: 176). De las imágenes me ocuparé más adelante. Por ahora, analizaré la función de algunas palabras recurrentes del texto, pues la polisemia de ciertos términos nos obliga a contemplar distintos niveles de lectura, tal y como sucede con la poesía. Quizá esto es lo que Virginia Woolf tiene en mente cuando se refiere a *The Turn of the Screw* como algo "unspeakable", y cuando menciona que al leer el relato, "[...] it is not a man with red hair and a white face whom we fear. We are afraid of something unnamed..." ("*The Ghost Stories*", 1963: 53). Woolf, sin duda, está conciente del efecto que

producen oraciones como ésta: “he [Douglas] looked at me, but as if, instead of me, he saw what he spoke of. ‘For general uncanny ugliness and horror and pain.’” (p. 23). Las diferentes connotaciones que pueden tener las palabras de Douglas hacen caer el texto en la indefinición, la cual lleva al lector a realizar una interpretación muy personal de lo que estos términos le sugieren.

Esta clase de palabras abundan en *The Turn of the Screw*, pero existen casos muy particulares que adquieren mayor trascendencia cuando se los relaciona con el todo de la obra. Uno de los casos más recurrentes es el de la palabra “possession”, que aparece en numerosas ocasiones a lo largo del relato expresando diferentes significados. He aquí algunos ejemplos:

He had put them [Miles Y Flora] in *possession* of Bly... (p. 27).<sup>4</sup>

“He [Quint] was looking for little Miles.” A portentous clearness now *possessed* me. (p. 50).

They had a delightful endless appetite for passages in my own history to which I had again and again treated them; they were in *possession* of everything that had ever happened to me... (p. 79).

[...] it made me drop on my knees beside the bed and seize once more the chance of *possessing* him [Miles]. (p. 95).

For Mrs. Grose I had an imperative, an almost frantic “Go, go!” before which, in infinite distress, but mutely *possessed* of the little girl and clearly convinced [...] that something awful had occurred and some collapse engulfed us... (p. 104).

We were alone with the quiet day, and his little heart, *dispossessed*, had stopped. (p. 120).

James aprovecha las varias implicaciones de la palabra “possession” para situarla en diferentes campos semánticos; los diversos significados del término emergen cuando se los observa a la luz de algún contexto en particular. Sin embargo, como se puede advertir, la misma palabra puede activar dos o más campos semánticos dentro de un mismo contexto. Esto ocurre cuando, ya avanzada la lectura, dicha palabra adquiere connotaciones morales, sexuales y, por supuesto, sobrenaturales. Una sola palabra señala las distintas perspectivas desde las que se puede leer la obra. No por nada, gran parte del debate sobre *The Turn of the Screw* gira en torno a dos probabilidades: que el relato aborde el caso de una posesión sobrenatural o de que la institutriz sea una mujer reprimida sexualmente y quiera “poseer” a Miles. Pero, más allá de esto, a través del término “possession”, el autor contempla los diferentes significados que

---

<sup>4</sup> El subrayado de las palabras que analizaré en esta parte del texto es mío.

puede llegar a tener la experiencia de la institutriz. Para James, la literatura nos ofrece la posibilidad de captar la complejidad de la condición humana en todas sus formas: “Humanity is immense, and reality has a myriad forms; the most one can affirm is that some of the flowers of fiction have the odour of it, and others have not...” (“The Art of Fiction”, 1965: 56). Luego entonces, el intento por captar la inmensidad de la experiencia humana se basa en la utilización de un lenguaje que pueda expresar, a un mismo tiempo, varios aspectos de ésta.

Pero el propósito de James no se detiene en este punto. El autor le da vuelta a la tuerca del lenguaje y emplea palabras que bien pueden guardar una correspondencia directa con el término “possession”:

We were cut off, really, together; we were united in our danger. They *had* nothing but me, and I – well, I *had them*. (p. 53).

[...] I remember how I suddenly dropped, sank upon the edge of the bed from the force of the idea that he must know how he [Miles], as they say, “*had*” me. He could do what he liked, with all his cleverness to help him [...] He “*had*” me indeed, and in a cleft stick... (p. 74).

Toda vez que James nos ha indicado los rumbos que puede tomar la palabra “possession”, el término “had” nos lleva a vincularlo con el tema de la posesión y con los distintos planos de lectura que puede tener el texto. Una situación muy similar se da con las palabras “spell” y “haunt”. El hechizo, o el encanto, de estos términos es un hipnotizante ir y venir entre significados que nos obliga a contemplar los diferentes códigos de los que surgen estas palabras. Es un movimiento continuo que va marcando, con gran precisión, una armonía en la que cada nota emite un sonido del cual se desprenden otros sonidos. No existe un significado particular o definitivo; en todo caso, existen tantos significados como las variantes que estas palabras puedan expresar. “Spell” y “haunt” son términos que nos llevan a considerar su sentido literal y metafórico: ambos expresan un determinado estado anímico de los personajes o la influencia sobrenatural a la que están sujetos. Incluso, podemos pensar que tal estado anímico es la consecuencia de la influencia sobrenatural:

Much as we had discussed it that Sunday night, I was, in the immediate later hours in special, [...] still *haunted* with the shadow of something she [Mrs. Grose] had not told me. (p. 52).

Something in his tone [de Miles] and the expression of his face [...] set my heart aching with such a pang as it had never yet known; so unutterably touching was it to see his little brain puzzled and his little resources taxed to play, under the *spell* laid on him, a part of innocence and consistency. (p. 93).



She [Flora] smiled and smiled, and we met; but it was all done in silence by this time flagrantly ominous. Mrs. Grose was the first to break the *spell*: she threw herself on her knees and, drawing the child to her breast, clasped in a long embrace the little tender yielding body. (p. 100).

La prosa de James nos muestra, en la superficie, un fino claroscuro que sólo parece contarnos una historia de fantasmas o una lucha del bien contra el mal. Pero si consideramos las implicaciones de las palabras, es posible notar el sinfín de matices que se hallan en el fondo. Debajo de esa superficie hay un entramado de palabras que expresan las contradictorias emociones de la institutriz. Por tal motivo, cada uno de estos hilos-palabras nos pueden conducir hacia distintos cabos de expresión. Tal es el caso de los términos “bad” y “spoil”:

“[...] And you tell me they [Quint y Miles] were ‘great friends.’”

“Oh it wasn’t *him!*” Mrs. Grose with emphasis declared. “It was Quint’s own fancy. To play with him, I mean – to *spoil* him.” She paused a moment; then she added: “Quint was much too free.”

[...] “I *have* it from you then – for it’s of great importance – that he [Quint] was definitely and admittedly *bad?*” (p. 51).

There was a way to deal with that, and I dealt; the more readily for my full vision – on the evidence – of our employer’s late clever good-looking “own” man; impudent, assured, *spoiled*, depraved. (p. 58).

He [Miles] was too clever for a bad governess, for a parson’s daughter, to *spoil*... (p. 65).

“Think me – for a change – *bad!*” I shall never forget the sweetness and gaiety with which he [Miles] brought out the word, nor how, on top of it, he bent forward to kiss me. It was practically the end of everything. (p. 75).

Las implicaciones morales de estos términos son claras; la institutriz piensa que Quint y Miss Jessel han corrompido a Miles y Flora, y que dicha corrupción sigue operando en los niños aun después de que los sirvientes han muerto. Así, la institutriz asocia la ruindad moral con lo demoníaco. Pero hay que recordar que ésta es la apreciación de la institutriz, quien recurre a esta clase de ideas para darle lógica a lo inexplicable. Y también hay que recordar que James se interesa en la maldad como algo indeterminado; es por eso que utiliza términos que evitan la certidumbre de la definición absoluta. Al hacer de la maldad un concepto tan indefinible, James nos invita a barajar toda clase de posibilidades para tratar de esclarecerlo; al mismo tiempo, nos muestra la manera en que lo sobrenatural mueve los hilos de la conciencia de nuestra narradora:

What kind of experience is intended, and where does it begin and end? Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the

finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative [...] it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of air into revelations. ("The Art of Fiction", 1965: 56).

Entonces, las palabras a las que James recurre enfatizan lo ilimitado de la experiencia de la institutriz; nos refieren ese cúmulo de impresiones, emociones y sentimientos tan contradictorios que subyacen en su conciencia:

My lucidity must have seemed awful, but the charming creatures who were victims of it, passing and repassing in their interlocked sweetness, gave my colleague something to hold on by [...] "Of what other things have you got hold?" [pregunta Mrs. Grose]

"Why of the very things that have delighted me, fascinated; and yet, at bottom, as I now strangely see, mystified and troubled me. Their more than earthy beauty, their absolute unnatural goodness. It's a game," I went on; "it's a policy and a fraud!" (p. 76).

Con pasajes como éste se nos va revelando el mundo interno de nuestra narradora, cuya desesperación se manifiesta con esas palabras de significados tan opuestos que conforman su discurso: "lucidity" y "awful"; "charming creatures" y "victims"; "delighted, fascinated" y "mystified, troubled"; "earthy beauty" y "unnatural goodness", etcétera. De hecho, la palabra "unnatural" aparece en varias partes del texto al menos con dos acepciones: ya sea como se expresa en el pasaje que hemos citado o como sinónimo de lo sobrenatural: "It was the dead silence of our long gaze at such close quarters that gave the whole horror, huge as it was, its only note of the unnatural." (p. 68). Por supuesto que James nunca escribiría la palabra "supernatural" porque el misterio se derrumbaría, y lo que el autor pretende es llevar el efecto de incertidumbre hasta sus últimas consecuencias. En su ensayo "Strether by the River", David Lodge escribe:

[...] his language [de James] allows the maximum degree of play to the complexity of experience that is compatible with the retention of a logically ordered discourse. As Charles R. Crow observes, 'What James will not do, one sees, is let intensity be entire. His style is a prose style. If the compressions, the strainings of poetry do enter, they are brought to conform.' In almost any sentence [...], James is likely to be juggling with so many ideas, sensations, actions, persons, and images at once that his syntax, and our understanding, are strained to their limits to preserve a sense of both the distinctions and the connections between them. (1967: 190).

Es decir, James teje esa telaraña de la experiencia, a la que él mismo alude, aprovechando al máximo las connotaciones significativas que las palabras le ofrecen; recurre a su función poética para narrar las contradictorias reacciones de la institutriz y para trazar la complejidad del drama que nos presenta. La intensidad nunca será completa porque, en todo momento,

ponderamos el sentido literal y metafórico de las palabras, sin llegar a determinar cuál de los dos es el que prevalece. Lo que queda es el efecto del *suspense*: una telaraña de misterio que se suspende en la conciencia para que el lector descifre su significado.

Sin embargo, el significado no sólo se deriva de las palabras, sino también de la ausencia de las mismas. En *The Turn of the Screw*, la falta de términos para especificar o esclarecer una situación determinada es recurrente. Lógicamente, esta ausencia de palabras genera un silencio que corre a lo largo de las páginas del texto; a decir de Woolf, “Perhaps it is the silence that first impresses us. Everything at Bly is so profoundly quiet.” (“The Ghost Stories”, 1963: 53). Es cierto, pero la tranquilidad de Bly nos resulta inquietante porque sabemos que el silencio procede de Quint y Miss Jessel. Es un silencio que agrava la situación de la institutriz cuando observamos sus esfuerzos por interpretarlo:

“What *is* he [Quint]? He’s a horror.”

“A horror?”

“He’s – God help me if I know *what* he is! (p. 47).

Ante lo desconocido, la institutriz recurre a términos inciertos que no concuerdan con lo que desearía expresar. De esta forma, James establece una falta de correspondencia entre la visión y un lenguaje en el que la institutriz no encuentra las palabras adecuadas para describir lo que percibe. Hay, por lo tanto, un vacío en el lenguaje que nos revela su ineficacia para definir lo que se halla fuera de los márgenes de la realidad y de la razón humana. Strother B. Purdy lo plantea de esta manera:

[...] There is no definition of the evil, either in the matter of what has been done, or in the matter of what is threatened. There is simply something existing parallel to the lives of the characters, or to life, that is inimical to life and capable of destroying it. It is *not* life; it is *antl*ife; it is definable best as it appears most strikingly, as *absence*. A contradiction in terms if you like, for how can a negative quantity exert a positive force of harm? (“The Henry James Murder Mystery”, (1977: 26).

La ausencia de palabras nos sitúa en un plano en el que únicamente podemos reconocer un discurso (el de la institutriz) que nos lleva a interpretar en varios sentidos sin llegar a consolidar una explicación racional. El conflicto de la institutriz, entonces, se traduce en un afán por definir la inexpresividad y lo inexplicable. Es esa necesidad inherente al ser humano por nombrar todas las cosas para tener certeza de ellas, por recurrir a las palabras para describir lo indescriptible. Es, en suma, una lucha contra el profundo abismo del silencio. La institutriz, al ser la única que ve los fantasmas, busca una correspondencia entre la visión sobrenatural y las

palabras que registran la realidad. Ante la imposibilidad de hallar tal correspondencia, la institutriz únicamente reconoce las profundidades del vacío que se genera en su conciencia: “No, no – there are depths, depths. The more I go over it the more I see in it, and the more I see in it the more I fear. I don’t know what I *don’t see*, what I *don’t fear!*” (p. 56).

Los intensos monólogos de la institutriz o sus tortuosos diálogos con Mrs. Grose traducen su obsesión por franquear el abismo de silencio:

They [Miles y Flora] harassed me so that sometimes, at odd moments, I shut myself up audibly to rehearse – it was once a fantastic relief and a renewed despair – the manner in which I might come to the point. I approached it from one side and the other while, in my room, I flung myself about, but I always broke down in the monstrous utterance of names. As they died away in my lips I said to myself that I should indeed help them to represent something infamous if by pronouncing them I should violate as rare a little case of instinctive delicacy as any schoolroom probably had ever known. When I said to myself: “*They* have the manners to be silent, and you, trusted as you are, the baseness to speak!” I felt myself crimson and covered my face with my hands. After these secret scenes I chattered more than ever, going on volubly enough till one of our prodigious palpable hushes occurred – I can tell them nothing else – the strange dizzy lift or swim (I try for terms!) into a stillness, a pause of all life, that had nothing to do with the more or less noise we at the moment might be engaged in making and that I could hear through any intensified mirth or quickened recitation or louder strum of the piano. (p. 81).

Nuestra narradora lucha por encontrar términos; se debate en un dilema que le plantea la opción de mantenerse callada o de tratar de sobreponerse al silencio mencionando, por lo menos, los nombres de los fantasmas. Pero los nombres no significan nada porque no alcanzan a definir el horror al que la institutriz se enfrenta. Y, sin embargo, la sola mención de esos nombres es lo que ocasiona la caída de la casa de Bly.

Paradójicamente, la institutriz no tiene nombre; al menos no lo conocemos. No es casual que James haya dejado en el anonimato a la institutriz; es un recurso para expresar una crisis de identidad en nuestra narradora: “It was for the instant confounding and bottomless, for if he *were* innocent what on earth was I?” (p. 119). El silencio la inquieta tanto porque la sitúa frente al abismo de su mundo interno. Acaso esto es lo que teme la institutriz, pero tal vez ni ella misma tiene la certeza. Quizá lo presiente y el miedo que le produce siquiera asomarse a ese abismo es lo que la lleva a mostrar una angustiante necesidad por hacer que el resto de los personajes acepten la presencia de Quint y Miss Jessel. La institutriz desea encontrar aliados que le ayuden a interpretar el silencio:

Why not break out at her [Flora] on the spot and have it all over? – give it to her straight in her lovely little lighted face? “You see, you see, you *know* that you do and that you already quite suspect I believe it; therefore why not frankly confess it to me, so that we may at least live with it together and learn perhaps, in the strangeness of our fate, where we are and what it means?” (p. 69).

La institutriz necesita de alguien para hacerle frente a la oscuridad; el problema es que no se está enfrentando a una oscuridad externa, sino interna. Y esto se confirma cuando la institutriz percibe la profundidad del silencio, ya sea en su compleja relación con los niños: “She [Flora] smiled and smiled, and we met; but it was all done in silence by this time flagrantly ominous.” (p. 100); o, particularmente, cuando presencia las apariciones:

[...] and during the minute accordingly, the thing [Quint] was as human and hideous as a real interview: hideous just because it *was* human, as human as to have met alone, in the small hours, in a sleeping house, some enemy, some adventurer, some criminal. It was the dead silence of our long gaze at such close quarters that gave the whole horror, huge as it was, its only note of the unnatural. If I had met a murderer in such a place and at such an hour we still at least would have spoken. Something would have passed, in life, between us; if nothing had passed one of us would have moved. The moment was so prolonged that it would have taken but little more to make me doubt if even *I* were in life. I can’t express what followed it save by saying that the silence itself – which was indeed in a manner an attestation of my strength – became the element into which I saw the figure disappear... (p. 67-8).

La institutriz no logra entender el hermetismo de Quint, pero tampoco el lector. Sabemos que Quint representa el mal, pero no sabemos de qué clase; a decir de nuestra narradora, no es la de un criminal o la de un asesino. Es un tipo de maldad cuyo principal elemento es el silencio; el horror de la institutriz, en consecuencia, reside en la ausencia de palabras con la que se manifiestan los fantasmas. La institutriz sólo puede reconocer el abismo que hay entre su mirada y la de Quint, pero también percibe que en ese abismo hay *algo* que la lleva a dudar de su propia existencia (“to make me doubt if even *I* were in life”). Por lo tanto, la institutriz busca ese *algo* en el exterior: en el entorno, en su educación religiosa, en Mrs. Grose e incluso en Miles y Flora. La búsqueda se torna infructuosa porque lo que la institutriz busca no se halla fuera.

Estas palabras de Strother B. Purdy pueden arrojar un poco de luz: “[en *The Turn of the Screw*] There is *not* nothing, but it is nothingness that threatens man. There *is* something else, beyond man but inextricably bound up with him. [...] The world is not empty, but afflicted with a terrible absence of agents and motives. If it were simply empty, the fiction could be

simply empty.” (“The Henry James Murder Mystery”, 1977: 20). El lenguaje está inextricablemente ligado al ser humano porque es un elemento imprescindible para registrar la realidad. Por lo tanto, si hay algo que se encuentra fuera del lenguaje, simple y sencillamente no tiene explicación o, lo que es más, no existe. Entonces, ese *algo* yace en la ausencia de las palabras; se genera, como lo plantea Purdy, en la ausencia de motivos: Quint y Miss Jessel se aparecen sin una razón precisa; la institutriz les atribuye una razón que ella *cree* poder comprobar en la realidad externa. Sin embargo, es *algo* que sí existe porque tiene agentes (los fantasmas) y tiene efectos en la realidad interna de la institutriz. De hecho, es tan poderoso que sus consecuencias se proyectan al mundo exterior con las confusiones, las obsesiones y la desesperación de la institutriz; los efectos de lo innombrable se extienden a tal distancia que ocasionan la enfermedad de Flora y la muerte de Miles.

Entonces, ese *algo* silencioso e indescriptible es el mal que se manifiesta a través de Quint y Miss Jessel, pero que se canaliza en la conciencia de la joven mujer, generando toda una revolución interna que, necesariamente, tiene que hallar una salida antes de que ella pierda la razón por completo. Las palabras, aunque inexactas e imprecisas, son las puertas por las que se exterioriza la maldad, pero su origen y su naturaleza permanecen indefinidos. James está muy consiente de que la literatura, más que ofrecer respuestas, plantea preguntas. En *The Turn of the Screw*, como ya lo hemos mencionado, James se pregunta por el origen del mal. Y si el mal que se manifiesta en la obra no tiene una explicación lógica en la realidad externa, el autor emplea palabras de múltiples connotaciones, otras veces de significados vagos y, otras tantas, los silencios para hacernos notar una realidad paralela que no opera con la misma lógica de las leyes del mundo exterior, sino que se mueve, con gran intensidad y de manera incesante, dentro de nosotros mismos. James nos conduce sutilmente a explorar la realidad de nuestra conciencia; nos lleva a interpretar el discurso de la institutriz para llenar el vacío que va dejando el silencio. El autor nos invita a asomarnos a esos abismos internos para tratar de entender lo que las palabras no pueden expresar porque sabe que los significados del mundo exterior pueden ser muy distintos a los del interior.

## IMÁGENES DEL MAL: METÁFORAS, SÍMBOLOS Y ATMÓSFERAS

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :  
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;  
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,  
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !  
CHARLES BAUDELAIRE, "L'homme et la mer".

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
-Hélas! tout est abîme, - action, désir, rêve,  
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève  
Maintes fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,  
Le silence, l'espace affreux et captivant..  
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant  
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.  
CHARLES BAUDELAIRE, "Le gouffre".

LA DESCRIPCIÓN QUE HENRY JAMES hace de Bly es muy semejante a una imagen pictórica. No empleo este término en vano: al leer tal descripción, nos llega a la mente un cuadro en el que podemos observar un equilibrio entre la naturaleza y la arquitectura de Bly. Dicha imagen reproduce un entorno en el que se conjugan, armónicamente, las luces que se dispersan durante el día con las sombras que se alargan durante la noche; o la opaca iluminación de las velas en los interiores de la casa con la oscuridad impenetrable de las habitaciones. El lejano canto de las aves le añade un tono particular al lago, que se agita sosegadamente con el viento. Las hojas caídas de los árboles se esparcen en torno al lago o a lo largo de los senderos para adornar el paisaje con un tenue matiz de melancolía que anuncia la inevitable llegada del otoño. Y entre los contrastes que forma ese exquisito claroscuro nos encontramos el crepúsculo, que lanza destellos de distintos tonos sobre los alrededores donde la institutriz se pasea, ensimismada. Estas imágenes nos evocan una belleza *casi* idílica; su perfección se ve ensombrecida por esa silenciosa presencia que recorre el entorno hasta filtrarse en los rincones de la casa, y que prefigura los atroces acontecimientos que habrán de suceder.

Sin duda, la confrontación de nuestra narradora con lo sobrenatural supone la ruptura de ese idílico equilibrio. Me detengo en este punto. Una vez más, James se concentra en el efecto que genera la irrupción del mal y, por tal motivo, nos entrega un cuadro de belleza sublime en el que la aparición de los fantasmas produce una sensación bastante provocativa. Por lo tanto, la impresión que tengamos de Bly será fundamental para percibir el efecto que Peter Quint y Miss Jessel generan. Esta situación nos muestra la intensidad del mal que se

manifiesta, así como la complejidad de la experiencia que la institutriz nos narra. De la misma manera que lo hacen los pintores, James compone un cuadro en el que varios de sus elementos adquieren un significado simbólico, que se corresponde con el tema de la obra y, particularmente, con la institutriz. En “The Art of Fiction”, el mismo autor nos refiere la analogía que existe entre el oficio del pintor y el del escritor:

One can speak best from one’s own taste, and I may therefore venture to say that the air of reality (solidity of specification) seems to me to be the supreme virtue of a novel—the merit on which all its other merits [...] helplessly and submissively depend. If it be not there they are all as nothing, and if these be there, they owe their effect to the success with which the author has produced the illusion of reality. [...] It is here in very truth that he competes with life; it is here that he competes with his brother the painter in *his* attempt to render the look of things, the look that conveys their meaning, to catch the colour, the relief, the expression, the surface, the substance of the human spectacle. (1965: 57).

En *The Turn of the Screw*, James traza una serie de detalles e impresiones que van conformando la ilusión de realidad y la experiencia de la institutriz.

Ahora bien, los matices de las palabras, las atmósferas que se crean a partir de algunas frases u oraciones o las imágenes que evocan las figuras retóricas construyen una realidad paralela que en todo momento está operando por debajo de la superficie de la realidad externa. El relato nos brinda, al menos, dos significados a un mismo tiempo: uno literal, que podemos inferir a partir de la narración de la institutriz; otro metafórico, que podemos reconocer en un segundo plano a través de las imágenes; es ésta una realidad distinta de la que nos entrega la institutriz. “To bring together various meanings at a single moment of action”, escribe Allan Tate, “is to exercise what I shall speak of here as the symbolic imagination; but the line of *action* must be unmistakable, we must never be in doubt about what is happening; for at a given stage of his progress the hero does one simple thing, and one only.” (“The Symbolic Imagination”, 1968: 427). Indiscutiblemente, *The Turn of the Screw* responde a lo que Tate llama imaginación simbólica, pues aunque la narración de la institutriz se mantiene en una sola línea de acción, hay otros significados que emergen de los sucesos sobrenaturales de Bly. Tate señala que “The symbolic imagination conducts an action through analogy, of the human to the divine, of the natural to the supernatural, of the low to the high, of time to eternity.” (*idem*). El relato de la institutriz corresponde a la segunda categoría: de lo natural a lo sobrenatural. En sus descripciones, James emplea un lenguaje simbólico para establecer una analogía entre el entorno y la irrupción de los fantasmas. Los cambios en el clima, las penumbras que se ciernen



sobre la casa, el crepúsculo o la soledad de los senderos por los que transita la institutriz representan y prefiguran la manifestación del mal. Pero, en el texto, también podemos reconocer una segunda analogía: ésta que se da entre el mundo externo y el mundo interno de la institutriz. A este respecto, Virginia Woolf apunta que “We must be made to feel that the apparitions fit the crisis of passion or of conscience which sent it forth so exactly that the ghost story, besides its virtues as a ghost story, has the additional charm of being also symbolical.” (“The Ghost Stories”, 1963: 52). Sin duda, de los escritores del género gótico y fantástico que le precedieron, James aprendió que para explorar las regiones de la conciencia humana tenía que recurrir a las figuras retóricas.

Por lo tanto, no es inútil considerar las palabras de Robert Heilman cuando escribe que [...] the compelling theme and the extraordinarily vivid plot form are not the entirety of *The Turn of the Screw*; there are other methods by which James extends and intensifies his meaning and strikes more deeply into the reader’s consciousness. Chief of these is a highly suggestive and even symbolic language which permeates the entire story. [...] —his ability to “bind together his imaginative effects by subtly recurrent images of a thematic kind” and to “extend a metaphor into a symbol,” and the fact that later in his career “realistic details had become merely a covering for a content that was far from realistic.” (“*The Turn of the Screw as Poem*”, 1964: 176).

Ciertamente, los detalles realistas que nos ofrece James cubren una serie de aspectos que se hallan lejos y fuera de nuestra concepción de la realidad. Son aspectos que únicamente podemos apreciar y comprender si tomamos en cuenta ese sentido simbólico del lenguaje. Y una de las metáforas que se extienden a lo largo del texto hasta convertirse en un símbolo es la del lago y los motivos marítimos. Ya había anticipado que el lago de Bly, al igual que nuestra narradora, se muestra, al principio, sereno y apacible, pero no sospechamos de su profundidad y de lo que debe existir en el fondo. Esta analogía no es gratuita; la misma institutriz conduce el barco en el que habremos de emprender el trayecto de la lectura: “[...] 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!” (p. 33). Como lectores, no nos resulta extraño que sea la institutriz quien esté al mando: es ella quien nos va a conducir por las turbulentas aguas del relato. Quizá la institutriz se muestra sorprendida porque, durante el trayecto, se ve envuelta en una serie de sucesos que van a rebasar los límites de su experiencia. De hecho, ya en los primeros días de su estancia en Bly, la institutriz advierte la peligrosidad del viaje:

What I look back at with amazement is the situation I accepted. I had undertaken, with my companion, to see it out, and I was under a charm apparently that could smooth away the

extent and the far and difficult connexions of such an effort. I was lifted aloft on a great wave of infatuation and pity. (p. 37).

Los presentimientos de la institutriz se corroboran cuando reconoce el disturbio de las aguas donde navega:

We went straight to the lake, as it was called at Bly, and I dare say rightly called, though it may have been a sheet of water less remarkable than my untravelled eyes supposed it. My acquaintance with sheets of water was small, and the pool of Bly, at all events on the few occasions of my consenting, under the protection of my pupils, to affront its surface in the old flat-bottomed boat moored there for our use, had impressed me both with its extent and its agitation. (p. 98).

La institutriz tiene que hacer hasta lo imposible para evitar que ella misma y su tripulación se ahoguen en la profundidad de esas aguas agitadas: “It was in short by just clutching the helm that I avoided total wreck... (p. 110). Sin embargo, como habremos de atestiguar, sus intentos se vuelven infructuosos.

Si hemos dicho que el lago de Bly es un símbolo de la conciencia de la institutriz, entonces, lo que se le revela a través de esas aguas no es otra cosa sino la extensión y la conmoción de su realidad interna. La institutriz se asombra del lago porque en éste ella descubre sus propias contradicciones: una superficie en aparente calma que en el fondo se encuentra en constante agitación. No es casualidad que Miss Jessel aparezca dos veces cerca de las aguas de Bly. En esa escena donde la institutriz finalmente menciona el nombre de su antecesora, el lago se convierte en un vehículo que nos permite observar la fatal obsesión de nuestra narradora, así como ese complejo sentimiento de protección y rechazo que muestra hacia los niños:

Flora continued to fix me with her small mask of disaffection, and even at that minute I prayed God to forgive me for seeming to see that, as she stood there holding tight our friend’s dress, her incomparable childish beauty had suddenly failed, had quite vanished. I’ve said it already – she was literally, she was hideously hard; she had turned common and almost ugly. (p. 103).

Tampoco es casual el sentimiento de aversión que muestra Flora hacia la institutriz, quien logra ver parte de lo que habita en su profundidad:

“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!” Then, after this deliverance, which might have been that of a vulgarly pert little girl in the street, she hugged Mrs. Grose more closely and buried in her skirts the dreadful little face. In this position she launched an almost furious wail. “Take me away, take me away – oh take me away from *her!*”

“From *me?*” I panted.

“From you – from you!” she cried. (*idem*).

El agua cristalina de Bly, por lo tanto, funciona como un espejo que nos refleja ese lado oscuro de la institutriz, el cual se había mantenido oculto hasta antes de que presenciara a los fantasmas. Pero, si seguimos esta metáfora, no es posible hallar una imagen más explícita que aquella en la que la institutriz se ve reflejada, de cuerpo entero, en los espejos de la habitación que le es asignada: “The large impressive room, one of the best in the house, the great state bed, as I almost felt it, the figured full draperies, the long glasses in which, for the first time, I could see myself from head to foot, all struck me...” (p. 30). La institutriz, verdaderamente sorprendida, dice que es la primera vez que se ve de los pies a la cabeza. Literalmente, el comentario es ingenuo y, si se quiere, insulso, pero si lo tomamos de manera metafórica, inferimos que, a partir de su llegada a Bly, la institutriz se conoce completamente y descubre aspectos de ella misma que antes ignoraba. Los rincones, los pasillos y las habitaciones de la casa, así como los lugares donde aparecen Peter Quint y Miss Jessel se van a erigir como metáforas de esas regiones de su conciencia que la institutriz desconocía. James acude a la vieja tradición de la *ghost-story* para establecer una analogía entre el entorno y el interior de su personaje. Pero James no recurre a los castillos góticos, a las viejas casonas deshabitadas o a las noches en tormenta, sino a un ambiente cuya belleza crea un sugerente contraste entre la apariencia y la realidad. Según Oliver Evans,

[...] James logically expresses in the form of a paradox. Whether consciously or intuitively, he realized the artistic importance of selecting a situation wherein the *apparent* should be innocuous, and the *real* overwhelming in its horror. The horror of the real would, indeed, be in exact proportion to the charm of the apparent—which is why James makes his children the very personification of youthful beauty and innocence, and provides for them such an idyllic setting. (“James’s Air of Evil: *The Turn of the Screw*”, 1964: 210).

Sin embargo, la confrontación entre lo real y lo aparente no se basa en la supuesta maldad de los niños, sino entre la aparente belleza de Bly y la ominosa realidad de los fantasmas. Y si Bly es una metáfora del mundo interno de la institutriz, la verdadera confrontación se da entre la aparente tranquilidad de ella misma y la realidad de sus fantasmas internos.

La institutriz descubre aspectos de la naturaleza externa y de su propia naturaleza que antes no había contemplado. Es, también, un hallazgo, acaso inconsciente, de todo un territorio inexplorado donde la institutriz se pierde ante la revelación de significados que ya no se dan más en el terreno de la realidad. Por lo tanto, como lo explica Richard Chase,

The universe of meanings is bigger than the governess's own distraught mind, and the drama of the tale lies in her attempt to foresee and interpret with her frantic consciousness everything that can happen to her. Of course, she cannot do this, and if there is a moral in the book, it is that the attempt to live in a totally cognized world in which all ambiguities are rationalized and symbolized according to the bias of one's own mind, is madness. However alert and imaginative it may be, the mind is narrow and obsessive compared with the infinite variety of experience. In the story James provides a tremendous dramatic irony by showing us reality in a guise that seems only slightly to vary from the governess's conception of it—but the variation is enough to suggest the abyss of difference. (p. 240).

Por supuesto que James tenía que ilustrar ese universo de significados de alguna manera y, por tal motivo, se ve en la necesidad de representar la experiencia de la institutriz a través de metáforas y símbolos. De modo que la realidad externa se convierte en apariencia, mientras que lo sobrenatural va adquiriendo mayores implicaciones dentro de la realidad. El silencio de Peter Quint y Miss Jessel se va apoderando de Bly; avanza lentamente hasta crear una atmósfera de incertidumbre del que difícilmente podemos escapar. Al igual que la institutriz, nos vemos en la necesidad de buscar el significado en algún lugar del texto. Y es en este punto que el lenguaje figurado adquiere un papel preponderante para entender ese otro universo de significados.

El lago, las ventanas, las torres o las habitaciones de Bly revelan a la institutriz algo nuevo e insospechado, algo simbolizado por Peter Quint y Miss Jessel. Pero es Flora quien habrá de conducir a la institutriz hacia sus primeros descubrimientos:

She showed it step by step and room by room and secret by secret, with droll delightful childish talk about it and with the result, in half an hour, of our becoming tremendous friends. Young as she was I was struck [...] with her confidence and courage, with the way, in empty chambers and dull corridors, on crooked staircases that made me pause and even on the summit of an old machicolated square tower that made me dizzy, her morning music, her disposition to tell me so many things than she asked, rang out and led me on. [...] But 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 [...] 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? (p. 32-3).

Cuando la institutriz menciona que, de alguna forma, los rincones de la casa adquirirían el color de un cuento de hadas, James sugiere la existencia de un mundo paralelo pleno de símbolos, que funcionan con una lógica completamente distinta a la del mundo real. Hay que recordar que para James la mejor forma de la *ghost-story* es el cuento de hadas. Pero Bly no parece un

lugar maravilloso; es la sola presencia de Quint y Miss Jessel la que lleva a la institutriz a descubrir esa realidad paralela. Los fantasmas son, por decirlo de alguna manera, el resquicio por donde se cuela la lógica de lo imaginario, de lo fantástico; es una lógica más parecida a la de los sueños, muy distinta de la que percibimos.

Sin embargo, no podemos registrar todo este universo en la realidad externa; en parte, Quint y Miss Jessel simbolizan la posibilidad de que lo sobrenatural, en ciertas ocasiones, se pueda filtrar hasta el exterior. James tiene bien claro que esa realidad paralela reside y se registra en la conciencia. Y el autor aborda esa realidad a través de esas imágenes donde vemos a la institutriz abriendo las puertas de los cuartos de la casa de Bly:

There were empty rooms enough at Bly, and it was only a question of choosing the right one. The right one suddenly presented itself to me as the lower one [...] in the solid corner of the house that I have spoken of as the old tower. This was a large square chamber, arranged with some state as a bedroom, the extravagant size of which made it so inconvenient that it had not for years [...] been occupied. I had often admired it and I knew my way about in it; I had only, after just faltering at the first chill gloom of its disuse, to pass across it and unbolt in all quietness one of the shutters. Achieving this transit I uncovered the glass without a sound and, applying my face to the pane, was able, the darkness without being much less than within, to see that I commanded the right direction. (pp. 71-2).

El contraste entre la oscuridad externa e interna es más que elocuente. La institutriz advierte que las penumbras se ciernen con más fuerza dentro que fuera. Es decir, la oscuridad de las habitaciones es mayor que la oscuridad natural porque representa las penumbras de sus miedos y sus obsesiones, acaso más incomprensibles e impenetrables: [...] but as I trace over what we went through I see how much common ground we must have found in the one idea that, by good fortune, *could* steady us. It was the idea [...] that led me straight out, as I may say, of the inner chambre of my dread. (p. 50). La institutriz trata de evitar la oscuridad de esta habitación porque existe la posibilidad de encontrarse con algo inesperado, algo que sea más terrible que los mismos fantasmas. Y la institutriz proyecta este temor en los objetos y en las puertas de la casa que ha abierto:

I do mean, on the other hand, that the element of the unnamed and untouched became, between us, [la institutriz y los niños] greater than any other [...] It was as if, at moments, we were perpetually coming into sight of subjects before which we must stop short, turning suddenly out of alleys that we perceived to be blind, closing with a little bang that made us look at each other – for, like all bangs, it was something louder than we had intended – the doors we had indiscreetly opened. (p. 78).

La institutriz teme cruzar esos umbrales que se forman en la arquitectura de la casa, los cuales ilustran la línea que divide lo real de lo sobrenatural, lo racional de lo imaginario:

I can say now neither what determined nor what guided me, but I went straight along the lobby, holding my candle high, till I came within sight of the tall window that presided over the great turn of the staircase. [...] My candle, under a bold flourish, went out, and I perceived, by the uncovered window, that the yielding dusk of earliest morning rendered it unnecessary. Without it, the next instant, I knew that there was a figure on the stair. I speak of sequences, but I required no lapse of seconds to stiffen myself for a third encounter with Peter Quint. (p. 67).

The day was grey enough, but the afternoon light still lingered, and it enabled me, on crossing the threshold, not only to recognise, on a chair near the wide window, then closed, the articles I wanted, but to become aware of a person on the other side of the window and looking straight in. (p. 44).

En definitiva, estas imágenes nos remiten a ese despertar de la conciencia que John Keats refiere en una de sus famosas cartas:

[...] The first we step into we call the infant or thoughtless Chamber, in which we remain as long as we do not think— [...] but all length imperceptibly impelled by the awakening of the thinking principle—within us—we no sooner get into the second Chamber, which I shall call the Chamber of Maiden-Thought, than we become intoxicated with the light and the atmosphere, we see nothing but pleasant wonders, and think of delaying there for ever in delight: However among the effects this breathing is father of is that tremendous one of sharpening one's vision into the heart and nature of Man—of convincing ones nerves that the World is full of Misery and Heartbreak, Pain, Sickness and oppression—whereby This Chamber of Maiden Thought becomes gradually darken'd and at the same time on all sides of it many doors are set open—but all dark—all leading dark passages—We see not the balance of good and evil. We are in Mist—*We* are now in that state—We feel the 'burden of the Mistery'[...] it seems to me that his Genius [Shakespeare's] is explorative of those dark Passages. Now if we live, and go on thinking, we too shall explore them. (*Letters*, 1999: 776).

Cuando la institutriz se entrevista con el tío de Miles y Flora, se encuentra en ese estado que Keats llama “The Chamber of Maiden-Thought”, pero en la casa de Bly nuestra narradora se verá rodeada por esa bruma en la que ya no hay una clara distinción entre lo real y lo sobrenatural, entre lo racional y lo imaginario, e incluso, entre el bien y el mal. Y es en tal estado de conciencia donde todo se torna tan incierto que, a la postre, habrán de producirse fatales consecuencias; será, como la institutriz lo indica, “like the spring of a beast.” (p. 38).

En efecto, la bestia comenzará a rondar, silenciosamente, por todos los rincones de Bly; el mal se empezará a propagar hasta modificar el entorno. La institutriz nos describe un

medio en el que los fenómenos naturales, por un lado, prefiguran las apariciones de los fantasmas y, por otro, enfatizan la ambigüedad del texto:

The old trees, the thick shrubbery, made a great pleasant shade, but it was all suffused with the brightness of the hot still hour. There was no ambiguity in anything; none whatever at least in the conviction I from one moment to another found myself forming as to what I should see straight before me and across the lake as a consequence of raising my eyes. [...] There was an alien object in view... (p. 54).

La institutriz dice que no hay ambigüedad en nada. Sin embargo, las sombras se confunden con la luz del día: se crea una atmósfera que simboliza el encuentro entre la oscuridad y la luz, entre lo desconocido y lo racional. La oscuridad intenta cruzar el umbral de la razón para poner de manifiesto un poder inconcebible que repercute en la realidad de los personajes. Las imágenes del crepúsculo sintetizan tal encuentro; varias de las apariciones se dan a esta hora del día:

It produced in me, this figure [Peter Quint], in the clear twilight, I remember, two distinct gasps of emotion, which were, sharply, the shock of my first and that of my second surprise. My second was a violent perception of the mistake of my first: the man who met my eyes was not the person I had precipitately supposed. (p. 39).

La sola raíz de la palabra “twilight”<sup>5</sup> le permite a James expresar la ambigüedad de la imagen. No obstante, si en la primera aparición de Quint el crepúsculo aún es claro, conforme avanza el relato, se irá oscureciendo hasta que la claridad sucumbe ante las sombras: “He knew me as well as I knew him; and so, in the faint twilight, with a glimmer in the high glass and another on the polish of the oak stair below, we faced each other in our common intensity.” (p. 67). De hecho, el tiempo en el que transcurren los sucesos nos muestra la manera en que las tinieblas se va apoderando de Bly. El relato, como la misma institutriz nos lo indica, comienza en el verano: “In the first weeks the days were long [...] That was exactly present to me [...] when, on the first of these occasions, at the end of a long June day...” (pp. 38-9). Los días son más largos; la luz ejerce su dominio sobre Bly, pero con el paso de los meses los días se irán acortando hasta que la llegada del otoño oscurece todo: “He [Miles] remained there a while with his forehead against the glass, in contemplation of the stupid shrubs I knew and the dull things of November.” (p. 113). La narración concluye en esta época, cuando la oscuridad ha cubierto Bly por completo. De manera paralela, sobreviene la caída de Miles: “The summer

---

<sup>5</sup> El *Oxford English Dictionary* nos muestra que la raíz de la palabra “twilight” es *twi*, y la define de esta manera: “faint half-light before sunrise or after sunset.” (1974: 951). El origen y la definición misma de este término nos remiten a pensar, en todo momento, en dos elementos. Lógicamente, palabras como “two” o “twins” tienen la misma raíz.

had turned, the summer had gone; the autumn had dropped upon Bly and had blown out half our lights. (p. 80). James establece una analogía entre la muerte de Miles y la llegada del otoño: el término “fall” nos señala, a un mismo tiempo, la estación del año en que termina el relato y la “caída” de su personaje: “I felt myself reddened to the roots of my hair as well as wonder if it were more strange to put to a gentleman such a question or to see him take it all allowances that gave the very distance of his fall in the world.” (p. 118).

Así, las características y los cambios de la naturaleza se conjugan para ofrecernos imágenes que nos permiten leer con mayor profundidad el relato. Tate afirma que “Nature offers to the symbolic poet clearly denotable objects in depth and in the round, which yield the analogies to the higher synthesis, or tosses it in a vacuum abstraction.” (1968: 430). Al contemplar la naturaleza, la institutriz advierte una profundidad que nunca antes había notado: “It was the first time, in a manner, that I had known space and air and freedom, all the music of summer and all the mystery of nature.” (p. 38). Luego entonces, esos misterios de la naturaleza que tanto asombran a la institutriz encuentran una correspondencia con los de su naturaleza interna: ambos son incomprensibles e indescifrables, pero, sobre todo, ambos se ven oscurecidos por la presencia de Quint y Miss Jessel. Es innegable el paralelismo que existe entre la manera en que la naturaleza externa de Bly y la naturaleza interna del personaje son afectadas por la manifestación de lo sobrenatural.

La aparición de los fantasmas coincide, significativamente, con el paso del verano al otoño; en ese mismo lapso, los “fantasmas” de la institutriz comienzan a proyectarse de manera preocupante hacia el exterior: “I waited and waited, and the days took as they elapsed something of my consternation.” (p. 64). Por supuesto que tal consternación no es la que oscurece los días. En todo caso, la institutriz presiente que sus propios fantasmas se han manifestado para proyectarse, inevitablemente, hacia el entorno, de la misma manera en que Peter Quint y Miss Jessel han aparecido en Bly. Es en este sentido que Quint y Miss Jessel son símbolos que articulan las dos clases de naturaleza a las que nos hemos referido. Los fantasmas constituyen una maldad que se mueve en un entorno pleno de tranquilidad y belleza, pero, a la vez, representan el mal que se halla en la naturaleza de nuestra narradora. Richard Chase escribe que “[...] *The Turn of the Screw* is symbolic rather than allegorical [...] James makes his symbols stand for what is *not known*, except by suggestion and indirection.” (“*Sanctuary and The Turn of the Screw*”, 1978: 239). Peter Quint y Miss Jessel simbolizan los misterios de la naturaleza física y humana. El autor recurre a las metáforas y a los símbolos para sugerir que si el mal



recorre todos los rincones de Bly, entonces no debe extrañarnos que también ronde por los vericuetos la conciencia humana. Bajo la apariencia hermosa, tranquila y bondadosa de la institutriz subyace una clase de maldad que se manifiesta con las terribles consecuencias de sus actos. Irónicamente, no podemos poner en duda su intención de educar, proteger y cuidar a Miles y Flora: es parte de su naturaleza. Pero también lo es su desesperación, su interminable obsesión, e incluso ese complejo sentimiento de amor y odio que tiene hacia los niños. No hay duda de que, para James, la maldad se encuentra en la naturaleza de los hombres, a pesar de que su origen siga siendo un acertijo tan indescifrable como el origen de Quint y Miss Jessel.

## LA UNIDAD DE *THE TURN OF THE SCREW* Y EL TIEMPO EN LA DIMENSIÓN DE LA CONCIENCIA

Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces así como aparecen, se desvanecen  
JUAN RULFO, (*Siempre! La cultura en México*).

She should have died hereafter:  
There would have been a time for such a word.—  
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,  
Creeps in this petty pace from day to day,  
To the last syllable of recorded time;  
And all, our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!  
Life's but a walking shadow...  
WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth* (V, iv, 17-24).

*THE TURN OF THE SCREW* EJEMPLIFICA EL concepto que Henry James tiene de una obra literaria: una unidad orgánica en la que cada uno de sus componentes está plenamente relacionado con los otros y con el todo del texto. A partir del punto de vista de la institutriz, tenemos una narración cuyas palabras elaboran la ambigüedad del relato, ya sea por las diversas connotaciones que adquieren o porque describen imágenes que funcionan como metáforas o símbolos, y éstos nos permiten observar más allá del punto de vista que narra el texto. Si James se refiere a una obra como una unidad continua es por esa forma circular que posee *The Turn of the Screw*. Damos vueltas en torno al relato e, inevitablemente, reconocemos un punto que no habría existido sin la sucesión de los anteriores. Tenemos que emprender una vez más el trayecto alrededor de ese círculo para hallar el significado. Si los poetas simbolistas entendieron el universo como un bosque en el que es necesario descifrar el significado de los elementos que se hallan a nuestro paso, entonces *The Turn of the Screw* es un bosque en el que sólo damos vueltas, tratando de interpretar sus elementos. Pero caminar en círculos nunca nos lleva al centro. Podemos interpretar, pero nunca descifrar el origen del misterio que representan Quint y Miss Jessel.

Sin embargo, se nos ha dicho que todo tiene una razón, que no hay nada que no tenga una causa. Tal parece que James se obstina en explorar, y en llevarnos a explorar, lo que se halla en el centro del círculo: el origen. El horror de la institutriz no radica tanto en el hecho de

que Quint y Miss Jessel sean fantasmas —en varios pasajes logra dominar su miedo—, sino en que no sabe de dónde provienen ni qué es lo que quieren. Strother B. Purdy señala que

[...] James's terror [...] is primarily a matter of consciousness, specifically [...] *double* consciousness. That term is used of both Pendrel in *The Sense of the Past* and Spencer Brydon in *The Jolly Corner* to describe a state in which the observer is aware of a surrounding reality that he shares with others, and also of another reality that he does not. ("Terror in Henry James", 1977: 47).

Si he insistido en que gran parte del drama de *The Turn of the Screw* se desarrolla en el interior de la institutriz, que libra una lucha interminable por interpretar a Quint y Miss Jessel, es porque el horror del relato tiene muy poco o nada que ver con la razón. Es muy fácil atenerse a las explicaciones racionalistas del escepticismo, de la locura o de la represión sexual. Purdy también indica que "The Freudian rewriting of *The Turn of the Screw* is one that brings comfort and solace to the modern reader—to be told that 'it was all dreamed up by a sexually frustrated governess' [...] is to be (re)assured that we do not have to worry about it." ("Murder as Literary Art", 1977: 30). El horror que registramos en la razón tiene una causa y un efecto. En cambio, el horror que James expresa en su obra no tiene una causa definida, pero sí un efecto. Es un horror que reside en la conciencia; se manifiesta a través de los vuelcos de la imaginación, de los sueños o de las fantasías relacionadas con lo sobrenatural. Y estas manifestaciones se dan, consciente o inconscientemente, dentro de nosotros mismos. Llevamos a nuestro interior el miedo a lo desconocido, tal y como lo hace la institutriz: "It was as if, while I took in, what I *did* take in, all the rest of the scene had been stricken with death." (p. 40).

Ahora bien, como hemos visto, las analogías que establecen las metáforas nos dan la posibilidad de observar los aspectos más sombríos de nuestra narradora: sus miedos, sus obsesiones y las contradicciones de sus sentimientos. No obstante, las figuras retóricas aún marcan una división entre lo que sucede dentro y fuera de la institutriz. Por lo tanto, para James era necesario encontrar una forma que fuera capaz de representar, al mismo tiempo, la realidad externa e interna y que pudiera borrar la línea entre lo real y lo sobrenatural. Y James encuentra la solución a este problema en la extraña manera en que la institutriz percibe el tiempo cada vez que ve a Quint y Miss Jessel. Si bien es cierto que no conocemos el origen de estos fantasmas, el tiempo, al menos, nos da la certeza de que *existen* y que deben venir de algún lugar. Nada puede existir fuera del tiempo, o bien, todo existe dentro de la dimensión del tiempo. El tiempo vincula lo real con lo sobrenatural. El mundo de la institutriz corresponde al

tiempo “real”, ése que dividimos en días, meses, años, etcétera. Pero Peter Quint y Miss Jessel se mueven en una dimensión en la que el tiempo ya no es más esa sustancia divisible que controlamos. Purdy menciona que: “[...] Double consciousness that moves one out of linear time is an agony of the soul; it is that aspect that Henry James explores.” (Terror in Henry James”, 1977: 48). Cuando la institutriz se enfrenta a Quint y Miss Jessel, se instala en una dimensión donde la duración de las apariciones ya no corresponde a la del tiempo “real”. Indudablemente, la institutriz lleva el efecto que los fantasmas le generan a su conciencia, que es la dimensión en la que los minutos o las horas pierden todo su valor. He aquí algunos ejemplos:

He [Quint] remained but a few seconds – long enough to convince me he also saw and recognised; but it was as if I had been looking at him for years and had known him always. (p. 44).

I gave him time to reappear, I call it time, but how long was it? I can’t speak to the purpose to-day of the duration of these things. (p. 45).

I could only grasp her more quickly yet, for even while she spoke the hideous plain presence [Miss Jessel] stood undimmed and undaunted. It had already lasted a minute, and it lasted while I continued, seizing my colleague, quite thrusting her at it presenting her to it, to insist with my pointing hand. (p. 102).

Of what first happened when I was left alone I had no subsequent memory. I only knew that at the end of, I suppose, a quarter of an hour, an odorous dampness and roughness, chilling and piercing my trouble had made me understand that I must have thrown myself, on my face, to the ground and given way to a wildness of grief. I must have lain there long and cried and wailed, for when I raised my head the day was almost done. (p. 104).

Además de las apariciones, la institutriz se horroriza ante la posibilidad de caer en un vacío donde el tiempo pierde su valor y las palabras no logran articular un discurso coherente para interpretar lo que sus ojos perciben: “That kind of measure [del tiempo] must have left me: they [las apariciones] couldn’t have lasted as they actually appeared to me to last. The terrace and the whole place, the lawn and the garden beyond it, all I could see of the park, were empty with a great emptiness.” (p. 45). La institutriz se ve súbitamente sumergida en una dimensión donde impera la profundidad del silencio y la inmanencia indivisible del tiempo. El tiempo aparece como una atmósfera permanente, estática y continua a la vez, que ejerce una terrible incertidumbre sobre la institutriz.

Las apariciones de Quint y Miss Jessel nos recuerdan aquellas escenas de *Macbeth* en las que, después del asesinato de Duncan o de las apariciones de Banquo, Macbeth percibe un

cambio en el curso natural del tiempo, que revela la enorme fuerza del mal y el inminente dominio de lo sobrenatural. En “On the Knocking at the Door in *Macbeth*”, Thomas De Quincey escribe:

Hence it is, that when the deed is done, when the world of darkness is perfect, then the world of darkness passes away like a pegeantry in the clouds: the knocking at the gate is heard, and it makes audibly that the reaction has commenced; the human has made its reflux upon the fiendish; the pulses of life are beginning to beat again; and the re-establishment of the goings-on of the world in which we live first make us profoundly sensible of the awful parenthesis that had suspended them. (1999: 735).

En *The Turn of the Screw*, cuando los fantasmas se han desvanecido, el mundo vuelve a tomar su forma; el tiempo retoma su curso natural; la institutriz sale de sí misma, vuelve a la razón para preguntarse lo que ha sucedido. Sin embargo, el efecto de lo sobrenatural se ha consumado y la realidad ya no es la misma para nuestra narradora. La razón no basta para entender la presencia de Quint y Miss Jessel. La dimensión del tiempo que la institutriz ha compartido con los fantasmas la llevan a poner en duda su propia identidad. Esta preocupación se expresa en varias partes del relato:

While these instants lasted indeed I had the extraordinary chill of a feeling that it was I who was the intruder. (p. 88).

The moment was so prolonged that it would have taken but little more to make me doubt if even *I* were in life. (p. 68).

I seemed to float not in clearness, but into a darker obscure, and within a minute there had come to me out of my very pity the appalling alarm of his being perhaps innocent. It was for the instant confounding and bottomless, for if he [Miles] *were* innocent what then on earth was I? (p. 119).

Incluso, en cada una de las apariciones, la institutriz, física o psicológicamente, tomar el lugar del fantasma:

Tormented, in the hall, with difficulties and obstacles, I remember sinking down at the foot of the staircase – suddenly collapsing there on the lowest step and then, with a revulsion, recalling that it was exactly where, [...] in the darkness of night and just so bowed with evil things, I had seen the spectre of the most horrible of women. (p. 87).

Con esto, James indica que Quint, Miss Jessel y la institutriz se mueven dentro de una misma dimensión. Quizá los espacios que la institutriz y los fantasmas ocupan sean distintos, pero el tiempo, irremediamente, los confronta. Es en este punto que la institutriz se avoca a justificar sus visiones para poder reafirmar su identidad y, con ello, su certeza de lo que es la realidad: “Miss Jessel stood before us on the opposite bank exactly as she had stood the other

time, and I remember, strangely, as the first feeling now produced in me, my thrill of joy at having brought on a proof. She was there, so I was justified; she was there, so I was not cruel nor mad.” (p. 101). La institutriz quiere reestablecer los esquemas de lo que para ella es natural y dejar bien clara la distinción entre lo real y lo sobrenatural:

Here at present I felt afresh – for I had felt it again and again – how my equilibrium depended on the success of my rigid will, the will to shut my eyes as tight as possible to the truth that what I had to deal with was, revoltingly, against nature. I could only get on at all by taking “nature” into my confidence and my account, by treating my monstrous ordeal as a push in a direction unusual, of course, and unpleasant, but demanding after all, for a fair front, only another turn of the screw of ordinary human virtue. No attempt, none the less, could well require more tact than just this attempt to supply, one’s self, *all* the nature. (p. 111).

Sin embargo, la “naturaleza” de las cosas ya no le será concedida porque el misterio de Quint y Miss Jessel se ha instalado en su conciencia para atraparla en una situación de la que difícilmente podrá escapar. Purdy lo plantea de esta manera:

From the conventional point of view, what is most striking about *TTS* is what is *not* in it. There is not, in short, any of the comfort Western man has, or has come to depend upon, in the face of horror. There is no appeal to religion; there is no appeal to outside help; there is no outside. Bly, with its dark, haunted lake is all. The uncle in London wants nothing to do with the children, wants never to hear from the governess. (“The Henry James Murder Mystery”, 1977: 26).

Si Bly es una metáfora de la institutriz, entonces, de acuerdo con Purdy, nuestra narradora está presa dentro de su propia conciencia, donde todo lo que puede ofrecer una explicación racional de las cosas ya no existe. De hecho, a pesar de que la institutriz se adhiere a sus creencias religiosas para interpretar el silencio de Quint y Miss Jessel, es ella misma quien le da la espalda a la religión:

That was what really overcame me, what prevented my going in. I walked round the church, hesitating, hovering; I reflected that I had already, with him [Miles], hurt myself beyond repair.

[...] I got so far as the immediate moment was concerned, away; I came straight out of the churchyard and, thinking hard, retraced my steps through the park. (p. 87).

La institutriz decide no entrar a la iglesia y considera la idea de escapar. Sin embargo, su intento se ve frustrado porque su vida está inextricablemente atada a las apariciones, a Miles, Flora y a Bly, es decir, a ella misma.

Todo gira en torno a un círculo. Todo da vueltas alrededor de un eje cuyo origen es imposible desentrañar. Sólo tenemos la certeza de un tiempo permanente pero informe y de un

silencio abismal que nos muestran la existencia de una dimensión que no alcanzamos a comprender. A decir de Purdy,

In the work of Henry James there is no metaphysical system [...] but there is a metaphysics in the sense I employ here: not simply an ethical code tacitly based upon a belief in a power beyond man [...], but an assertion of an *Other*, or *others*, possibly another dimension, accessible by passing through a painted door or a mirror reflection, but another dimension that does not show itself beyond giving hints of its presence. It is therefore a mystery, as well as something missing. (“The Henry James Murder Mystery”, 1977: 21).

Es cierto que, en *The Turn of the Screw*, hay innegables implicaciones metafísicas: el tiempo, la existencia de realidades paralelas o el origen del mal son cuestiones que ocuparían las reflexiones de un filósofo. Sin embargo, no hay que olvidar que Henry James no es un filósofo: es un escritor que en toda su obra demostró estar profundamente preocupado por lo humano. Si James alude a tales cuestiones es para observar cómo inciden en la condición humana. No son muchos los autores de lo fantástico que le han brindado tal profundidad a sus obras. En *The Turn of the Screw*, lo sobrenatural no sólo representa la posibilidad de que el mundo de los muertos invada al de los vivos; el efecto de incertidumbre que Quint y Miss Jessel generan reside, paradójicamente, en la certidumbre de que hay un mal que acecha constantemente la existencia humana, pero que nunca logramos descifrar. Es un misterio que Peter Quint y Miss Jessel simbolizan con la posibilidad, siempre latente, de que las circunstancias de la vida tienen como desenlace único la fatalidad, aunque hagamos hasta lo imposible por evitarlo. Estos fantasmas simbolizan la certeza de que todo se dirige irremediablemente hacia la muerte. A pesar de su representación sobrenatural, Quint y Miss Jessel se convierten en personajes tan extrañamente familiares porque son la maldad que está afuera, en el mundo, en los otros, pero también la que alojamos dentro de nosotros mismos. La naturaleza humana, ante los ojos de James, se presenta como una telaraña de experiencias contenidas en el tiempo, suspendidas en la conciencia, donde se cruzan toda clase de sentimientos, desde los más sublimes y sinceros hasta los más bajos y perversos. Lo humano como un inextricable entramado de contradicciones que trata de sujetarse de algo para no caer en el vacío de lo que *no* significa.

## **SEGUNDA PARTE**

### **RECREACIÓN**

*La vuelta de tuerca*

de la traducción



## CAPÍTULO 1

### HACIA UNA TRADUCCIÓN DE *THE TURN OF THE SCREW*

A translation that attempts to identify itself with the original ultimately comes close to an interlinear version and greatly facilitates our understanding of the original. We are led, yes, compelled as it were, back to the source text: the circle, within which the approximation of the foreign and the familiar, the known and the unknown constantly move, is finally complete.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, "Translations".

TRADUCIR *THE TURN OF THE SCREW* ES una empresa ardua. Es una labor que implica entender ese estilo tan peculiar que adquiere la escritura de James a partir de este relato o de obras como *What Maisie Knew* y *The Aspern Papers*. Son textos plenos de sugerencias, de silencios, de vacíos que requieren de la interpretación del lector. *The Turn of the Screw* es una *novella* totalmente alejada de la sencillez; la claridad no es una de sus virtudes. Sobre sus páginas se extiende una sombra que nos oculta otras perspectivas de los acontecimientos. Es una oscuridad que se forma a partir de una prosa inextricable y espesa, de oraciones largas y pausadas que arrastran contrastes, metáforas insólitas, palabras de múltiples significados y juegos verbales que obligan al lector a detenerse para comprenderlos. A lo largo del texto, corre un aire de misterio que enrarece los hechos; se filtra por los resquicios de las palabras, se esconde detrás de los guiones que James emplea con frecuencia o, incluso, entre los signos ortográficos, que le confieren densidad a la lectura. En ciertas ocasiones, tenemos la impresión de que importa más lo que no se dice que lo que nos narra la institutriz. Porque, a través de los silencios, James estira la tensión dramática al máximo sin permitir que se rompa. El autor prefiere seguir cavando, muy profundo en la tierra, antes que descubrir el tesoro, porque está consciente de que, al hallarlo, se desploma el misterio y el suspenso se ahuyenta: en ese instante se desvanece la elaborada ilusión de su ficción. James sabe que los mejores alimentos para nutrir la imaginación son la ambigüedad y la incertidumbre. Cuando la mente del lector se ha saciado, tendrá suficiente energía para emprender el viaje por sí mismo, para explorar los recovecos de la obra y, de ahí, los de su propia conciencia. En suma, traducir *The Turn of the Screw* supone conocer cabalmente la obra, releerla, explorarla, recorrer sus caminos y sus bifurcaciones, sus orillas y sus rincones.

Para traducir *The Turn of the Screw* hay que interpretarla: ante la fascinación que ejerce esta obra, no podemos mantenernos al margen de la opinión. Pero a la interpretación le

antecede el análisis, que nos permite descubrir las formas que subyacen a esta breve novela. Y tenemos que conocer los secretos del autor para asimilarlos y, acaso, imitarlos. Si en el estudio crítico me he empeñado en analizar el proceso creativo de James es porque creo que es posible utilizar los métodos del autor para construir un texto que reproduzca, por encima de todo, el efecto del original. Tal vez las herramientas no sean las mismas; eso depende de las lenguas. Pero, si conocemos el método con el que James ha edificado su obra, entonces podemos elegir las herramientas que nuestra lengua nos ofrece y trabajar de manera similar a la que el autor lo hace.

Pero, insisto, aunque sepamos la forma en que Henry James trabaja, no dudo que traducir su obra será una tarea frágosa. Después de todo, la traducción también tiene su dosis de creatividad, acaso menor que la de la escritura, pero igualmente laboriosa. Tal como sucede en el proceso de la escritura, habrá obstáculos que nos obliguen a retroceder, a intentar por otros caminos, a buscar soluciones, a considerar varias posibilidades e, incluso, a abrir nuevas brechas. Porque ya sabemos que la traducción literaria no se trata de trasladar el significado de las palabras de una lengua a otra, sino de traducir el sentido total de una obra. Más bien, hay que reproducir, en este caso, la ambigüedad, la incertidumbre y lo siniestro. Sobre todo, hay que cuidar de los detalles (porque James sugiere muchas cosas con detalles que parecen no decir nada); conservar las metáforas y los símbolos, así como las implicaciones de la función polisémica de las palabras; impregnar a la traducción de las atmósferas y la incesante sensación de misterio que posee la obra. En fin, la traducción de *The Turn of the Screw* implica transmitir esa efectividad que James tanto se afanó en buscar.

Es por eso que no dudo en referirme a la traducción como una recreación: a partir de un esquema y un método dados, se elabora un texto que busca suscitar las mismas sensaciones, impresiones y reflexiones que el original. La diferencia es la lengua. Y las formas de expresión de una lengua –en este caso el español– son muy distintas a las de aquella en que se concibió la obra –en este caso, el inglés–. Se trata de desarmar el texto original para observar sus estructuras y su mecanismo; para analizar sus engranajes y entender cómo operan dentro del artefacto. Se trata de volver a ensamblar la maquinaria por medio de piezas y herramientas distintas; de reconstruirla con la misma exactitud y precisión del diseño. Lo que se busca es reinventar el artefacto y aspirar a que tenga un funcionamiento idéntico, o al menos muy parecido. Se escribe fácil, su ejecución dista de serlo.

Pero una tarea de tal naturaleza siempre es saludable y enriquecedora. Se recogen un sinnúmero de enseñanzas en el proceso. No se puede negar que traducir este texto nos puede llevar a conocerlo aun mejor. A propósito de las traducciones que Sergio Pitol ha hecho de algunas obras de James, el escritor mexicano señala: “He tenido la suerte de haber traducido al castellano siete de sus novelas, entre ellas una de las más endemoniadamente difíciles que pueda permitirse cualquier literatura: *Lo que Maisie sabía*. Traducir permite entrar de lleno a una obra, conocer su osamenta, sus sostenes, sus zonas de silencio.” (“Primer acercamiento a un ars poética”, 1993: 39). Confío plenamente en las palabras de Pitol para tomarlo como referencia. Me apoyaré en su texto para observar su método de traducción y comparar su soluciones a términos, frases u oraciones que se muestren complejas. También emplearé la traducción de otro autor reconocido: José Bianco. El propósito es el mismo. Tener la referencia de estos dos escritores será de gran ayuda para mejorar la calidad de mi texto y para enriquecer nuestra visión del ejercicio mismo de la traducción.

El espacio es limitado. Por lo tanto, solamente traduciré algunos capítulos de la obra. No es necesario decir que la elección ha sido difícil. He tenido que excluir pasajes que tienen enormes implicaciones para el relato. No obstante, he elegido aquellos que resultan fundamentales para el propósito que persigo. La traducción del “Prólogo” nos permite observar la compleja estructura de la obra y las bases sobre las que se funda la ambigüedad, que, en adelante, será una constante del relato. En esta parte del texto, a través del no menos extraño Douglas, se establecen algunos de los elementos más significativos del relato de la institutriz: la narración en primera persona o el uso recurrente de ciertos términos, por mencionar sólo dos de ellos. Un principio general rige la traducción del resto de los capítulos que he seleccionado: la presencia de Peter Quint y Miss Jessel. En los pasajes donde aparecen estos fantasmas se concentran todos los aspectos que he analizado en el estudio crítico. Los capítulos III, VI, VII, XX y XXIV son muy representativos de la obra; estos pasajes me brindan la posibilidad de sustentar, por medio de la traducción, los argumentos que he desarrollado en el análisis previo. Esto se podrá advertir en los comentarios que ofrezco sobre algunos casos particulares de la traducción de los extractos. Pero no extenderé más este breve capítulo. Sin más preámbulos, emprenderé la labor.

## CAPÍTULO 2

### LA VUELTA DE TUERCA

#### TRADUCCIÓN COMENTADA

LA HISTORIA NOS HABÍA MANTENIDO, en torno al fuego, sin suficiente aliento, pero, salvo la obvia observación de que había sido horrible, como en esencia debía serlo un extraño relato que se contara en la víspera de navidad en una vieja casa, no recuerdo que se hiciera ningún comentario, hasta que alguien hizo notar que era el único caso que conocía en el que un niño había recibido una visita de tal clase. El caso, debo mencionarlo, era el de una aparición que tuvo lugar en una vieja casa como en la que estábamos reunidos; una aparición, de un orden terrible, que se mostró a un pequeño niño que dormía en una habitación con su madre, quien despertó por el terror que dicha aparición le causó a aquél; no despertó para disipar el miedo del niño y consolarlo hasta que volviera a dormir, sino que, antes de que lograra hacer esto, también se encontró con la misma visión que había sacudido al pequeño. Fue esta observación la que llevó a Douglas –no inmediatamente, sino más tarde en la noche– a ofrecer una respuesta de interesantes consecuencias, para las cuales pido su atención. Alguien más contó una historia no particularmente efectiva, que Douglas, según advertí, no estaba escuchando. Para mí, esto fue una señal de que él mismo tenía algo que contar y que nosotros sólo teníamos que esperar. De hecho, esperamos dos noches; pero en esa misma velada, antes de separarnos, nos reveló lo que tenía en mente.

–En lo que concierne al fantasma de Griffin, o cualquier cosa que fuera, estoy de acuerdo en que el hecho de que se le apareciera al pequeño, a una edad tan tierna, le da un toque particular. Pero este suceso tan encantador no es el primero que conozco en el que un niño haya estado involucrado. Si el niño da el efecto de otra vuelta de tuerca, ¿qué dirían de *dos* niños...?

–¡Por supuesto que diríamos –alguien exclamó –que dos niños le dan dos vueltas! Y también que queremos escuchar su historia.

Aún puedo ver a Douglas, quien se había levantado ahí para darle la espalda a la chimenea, mirando a este interlocutor con sus manos en los bolsillos.

–Hasta ahora, solamente yo la he escuchado. Es demasiado horrible.

Esto fue declarado para que varias voces le dieran el mayor valor al asunto, y nuestro amigo, con arte tranquilo, preparó su triunfo: volteó su mirada sobre el resto de nosotros y continuó:

–Está más allá de todo. Absolutamente nada de lo que conozco se le acerca.

–¿Por su horror? –recuerdo haber preguntado.

Me pareció que dijo que no era así de simple; que realmente no sabía cómo calificarlo. Pasó su mano sobre sus ojos e hizo una pequeña mueca de dolor.

–¡Por terrible... terror!

–¡Oh, qué delicia! –gritó una de las mujeres.

No la tomó en cuenta; me miró, pero fue como si, en lugar de a mí, viera eso de lo que estaba hablando.

–Por toda su siniestra monstruosidad, horror y dolor.

–Bien –dije–, entonces siéntese y comience.

Se dio la vuelta hacia la chimenea, pateó un leño, lo observó por un instante. Luego, mientras nos enfrentaba otra vez:

–No puedo comenzar. Tendré que enviar a alguien a la ciudad.

Al decir esto, se escuchó una queja unánime y muchos reproches; después, con su manera preocupada, explicó:

–La historia está escrita. Está en una gaveta cerrada... ha estado allí por años. Podría escribir a mi sirviente y adjuntar la llave; quizá nos envíe el paquete en cuanto lo encuentre.

Parecía que era a mí en particular a quien él hacía la propuesta; casi parecía pedir ayuda para no titubear. Había roto la densidad de un hielo que se había formado durante muchos inviernos; había tenido sus razones para tan largo silencio. Los demás lamentaron la propuesta, pero fueron los escrúpulos de Douglas los que me cautivaron. Le rogué que escribiera para el primer correo y que acordáramos una reunión lo antes posible; después le pregunté si la experiencia en cuestión había sido suya. Ante esto su respuesta fue inmediata.

–¡Oh no, gracias a Dios!

–¿Y el apunte es suyo? ¿Usted escribió el caso?

–Sólo tengo la impresión. La llevo *aquí* –se tocó el corazón–. Nunca la he perdido.

–¿Entonces, el manuscrito...?

–Está escrito con una vieja tinta borrosa y con la más bella caligrafía –volvió a hacer una pausa–. Es de una mujer. Murió hace veinte años.

En ese momento todos estaban escuchando, y por supuesto que no faltó quien demostrara sus sospechas o, al menos, infirieron algo. Pero si él tomó las inferencias sin sonrisa alguna, también lo hizo sin enojo.

–Era una persona encantadora, pero diez años mayor que yo. Era la institutriz de mi hermana –dijo tranquilamente–. Era la mujer más agradable que he conocido de su posición; pero habría sido valiosa para cualquiera. Fue hace mucho y el episodio en cuestión fue mucho antes. Yo estaba en Trinity y la encontré en casa cuando llegué allí en mis segundas vacaciones de verano. Ese año estuve ahí por mucho tiempo. Fue hermoso; en sus horas libres, solíamos pasear y conversar en el jardín; eran pláticas en las que ella me sorprendía por ser tan terriblemente inteligente y agradable. Oh sí; no sonrían: me gustaba muchísimo, e incluso hoy estoy contento de pensar que yo también le gustaba. Si no hubiera sido cierto, no me habría contado su historia. Nunca se la había contado a nadie. No sólo era porque me lo dijo, sino porque yo sabía que no lo había hecho. Estaba seguro; podía notarlo. Ustedes lo juzgarán con facilidad cuando escuchen la historia.

–¿Fue tan horrible?

Siguió mirándome fijamente.

–Ya se dará cuenta –repitió– se dará cuenta.

Yo también lo miré fijamente.

–Ya veo. Estaba enamorada.

Él rió por primera vez.

—Usted *es* astuto. Sí, estaba enamorada. Es decir, *había* estado. Eso salió al caso; no podía contar su historia sin que se supiera. Lo noté y ella notó que lo noté; pero ninguno de los dos habló de eso. Recuerdo el momento y el lugar: una esquina del prado, la sombra de las enormes hayas y la larga y cálida tarde de verano. No era una escena para estremecerse, sin embargo, ¡oh!...

Apagó el fuego y se dejó caer sobre su sillón.

—¿Recibirá el paquete el jueves por la mañana? —pregunté.

—Probablemente no, sino hasta el segundo correo.

—Bien, entonces después de la comida...

—¿Todos nos veremos aquí? —volvió a mirar en torno a todos nosotros—. ¿Nadie se va a marchar? —Fue un tono casi de esperanza.

—¡Todos nos quedaremos!

—¡Yó sí... y *yo* también! —gritaron las damas cuya partida ya se había fijado. Sin embargo, la señora Griffin expresó su necesidad por saber un poco más del asunto.

—¿De quién estaba enamorada?

—La historia lo dirá —me adelanté a contestar.

—¡Ah, no puedo esperar a que la historia lo diga!

—La historia *no* lo dirá —dijo Douglas— no de una manera literal y vulgar.

—Es una lástima. Ésa es la única forma en la que puedo entender.

—¿No lo dirá, Douglas? —alguien más inquirió.

Se puso abruptamente de pie.

—Sí... mañana. Ahora debo irme a dormir. Buenas noches.

Con rapidez, tomó un candelabro y nos dejó un poco desconcertados. Desde el final del enorme salón café, escuchamos sus pasos en la escalera; después de lo cual la señora Griffin dijo:

—Bueno, si no sé de quién estaba enamorada, sí sé de quién lo estaba *él*.

—Era diez años mayor —dijo su esposo.

—*Raison de plus*... a esa edad! Sin embargo, su larga reticencia me resulta agradable.

—¡Cuarenta años! —precisó Griffin.

—Y al final, con un estallido tal.

—El estallido —volví a hablar— hará del jueves en la noche una extraordinaria ocasión.

Todos estuvieron de acuerdo conmigo, y ante la expectativa de aquel momento, perdimos interés en todo lo demás. Alguien contó un último relato que, aunque incompleto, fue como el mero inicio de una serie. Nos despedimos y nos “acandelabramos”, como alguien dijo, y nos retiramos a dormir.

Al siguiente día, me enteré que una carta que contenía la llave había salido con el primer correo hacia los departamentos de Londres; pero a pesar de, o quizá, debido a la posterior difusión de la noticia, dejamos a Douglas en paz hasta después de la cena: la hora de la noche más acorde con la clase de emoción que esperábamos experimentar. Después, Douglas se mostró tan comunicativo como lo podíamos desear y, de hecho, nos explicó sus razones para estarlo. Estaba de nuevo ante la chimenea de la estancia, tal y como había estado la noche anterior en que se había apoderado de nuestro asombro. En verdad parecía que la narración que había

prometido leernos requería, para su apropiada comprensión, de unas cuantas palabras como prólogo. Aquí, para terminar con este asunto, permítanme dejar bien claro que esta narración, que procede de una transcripción idéntica que hice muchos años más tarde, es la que ahora les ofrezco. Pobre Douglas, antes de su muerte –cuando ya era inminente–, me entregó el manuscrito que recibió al tercer día y que, en el mismo lugar y con un inmenso efecto, empezó a leer a nuestro atento círculo la noche del cuarto día. Por supuesto que las damas que habían prometido quedarse, a Dios gracias, no lo hicieron: a consecuencia de unos compromisos que tenían, partieron, según lo profesaban, con una frenética curiosidad producto de los trazos que Douglas ya nos había brindado. Esto hizo que su auditorio final fuera más compacto y selecto, y él lo mantuvo, en torno a la chimenea, sujeto a un espasmo común.

El primero de estos trazos anunciaba que el manuscrito iniciaba el relato en un punto en el que, de alguna manera, ya había comenzado. Por lo tanto, la información que él poseía era que su antigua amiga, la más joven de varias hijas de un pobre párroco rural, cuando iniciaba su labor en una escuela, a la edad de veinte años, había llegado de manera trepidante a Londres para responder personalmente a un anuncio que ya la había hecho establecer una breve correspondencia con el anunciante. Al presentarse a la entrevista en una casa de Harley Street, que la asombró por su vastedad e imponencia, se encontró con su futuro patrón, quien demostró ser un caballero, un soltero en la flor de la vida con una figura que nunca antes se le había presentado, salvo en los sueños o en las viejas novelas, a una agitada y ansiosa muchacha procedente de una vicaría de Hampshire. Uno podía reconocer con facilidad su clase; afortunadamente, ésta nunca pasa desapercibida. Era apuesto, osado y agradable, de buen trato, alegre y cordial. La impresión, inevitablemente, por su galantería y esplendidez, pero lo que más la animó y la colmó de un arrojo que más adelante ella demostraría fue que él planteó todo el asunto como un favor por el cual él estaría muy agradecido. Ella lo imaginó rico, pero temerosamente extravagante; advirtió en él un resplandor de alto estilo, de excelente apariencia, de hábitos costosos y encantador con las mujeres. Su residencia en la ciudad era una enorme mansión plena de recuerdos de sus viajes y de trofeos de cacería; pero era en su casa de campo, propiedad de una antigua familia de Essex, adonde él deseaba que partiera inmediatamente.

Al morir sus padres en la India, lo habían dejado como tutor de sus pequeños sobrinos, hijos de un hermano menor que era militar y que había fallecido dos años antes. Para un hombre de su posición –solitario, sin experiencia alguna y sin un ápice de paciencia–, estos niños, que le habían sido confiados bajo una extrañísima circunstancia, representaban una pesada carga. Para él, sin duda, todo se había vuelto muy preocupante; la situación devino en una serie de desatinos, pero había hecho todo lo posible por los pobres chicos, puesto que los compadecía inmensamente. Desde luego que los había enviado a su otra casa, pues el campo era el lugar apropiado para ellos; y desde el principio los dejó a cargo de las mejores personas que pudo encontrar para que los cuidaran; incluso hizo partir a sus propios sirvientes para que los atendieran, y él mismo, cuando podía, solía visitarlos para ver cómo se encontraban. La desventaja era que los niños prácticamente no se relacionaban con otras personas y él tenía que atender sus propios asuntos, que consumían todo su tiempo. Los había dejado en posesión de Bly, que era un lugar saludable y seguro, y el mando de la casa –aunque sólo de las escaleras hacia abajo– se lo había asignado a una excelente mujer, la señora Grose, quien antes había sido la doncella de su madre y a quien, estaba seguro, le agradecería su visitante. Ahora, esta mujer era el ama de llaves y al mismo tiempo cuidaba

de la niña, por quien, afortunadamente, mostraba un enorme cariño, puesto que no tenía hijos. Había mucha gente con quien contar, pero, sin duda, la joven que iría como institutriz tendría la autoridad suprema. Durante las vacaciones, también tendría que cuidar al niño, quien había estado por un periodo en la escuela –aunque era muy pequeño para estar ahí, pero ¿qué más se podía hacer? Puesto que las vacaciones estaban por comenzar, el niño llegaría de un momento a otro. Al principio, los dos niños habían estado a cargo de una joven, a quien, desafortunadamente, habían perdido. Los había cuidado de manera excelente –era una mujer muy respetable– hasta que murió; y a raíz precisamente de esta gran desdicha, no quedo otra alternativa más que enviar al pequeño Miles a la escuela. Desde entonces, la señora Grose, de acuerdo a las circunstancias, hizo lo que estuvo a su alcance por Flora. Además de esta buena mujer, había una cocinera, una sirvienta, una mujer que se ocupaba de la ordeña, un viejo pony, un viejo mozo de cuadra y un viejo jardinero, todos ellos personas bastante respetables.

Hasta este punto en el que Douglas había presentado su cuadro, alguien preguntó:

–¿Y de qué murió la primera institutriz? ¿De bastante respetabilidad?

La respuesta de nuestro amigo fue inmediata:

–Eso se sabrá a su debido tiempo. No quiero anticipar nada.

–Discúlpeme, pensé que eso era exactamente lo que *estaba* haciendo.

–En lugar de su sucesora –sugerí–, hubiera deseado saber si el empleo suponía...

–¿Un peligro innecesario para la vida? –Douglas completó mi pensamiento–. Ella deseaba saber esto y lo supo. Mañana escucharán lo que supo. Mientras tanto les diré que, por supuesto, el empleo le resultó un tanto alarmante. Era una mujer joven, sin experiencia y nerviosa: tenía ante sí una visión de arduos deberes y poca compañía; a decir verdad, de una gran soledad. Titubeó; se tomó un par de días para consultarlo y pensarlo. Pero el salario que se le ofrecía excedía con mucho sus modestas pretensiones y, en una segunda entrevista, aceptó.

En ese momento, Douglas hizo una pausa que, para beneficio de los que nos acompañaban, aproveché para comentar:

–Por supuesto que la moraleja de esto es la seducción que este espléndido joven ejerció sobre ella. Sucumbió a eso.

Douglas se levantó, como lo había hecho la noche anterior, se dirigió al fuego, movió uno de los leños con su pie, luego nos dio la espalda por un momento.

–Ella sólo lo vio dos veces.

–Sí, pero ésa es precisamente la belleza de su pasión.

En ese instante, para mi sorpresa, Douglas se dio la vuelta y se dirigió a mí:

–Eso *fue* lo hermoso. Hubo otras –continúo– que no sucumbieron. Él expuso con franqueza todas sus dificultades: le dijo que para muchas solicitantes las condiciones habían sido inaceptables. Simplemente, por algún motivo, sintieron temor. Sonaba tedioso... extraño, sobre todo por la condición principal.

–¿Que era...?

–Que nunca lo molestaría, pero nunca, nunca: no pediría ayuda, ni se quejaría, ni escribiría para nada; tenía que concretarse a resolver todos los problemas; recibir el dinero de su administrador; ocuparse de todo el asunto y dejarlo en paz. Ella prometió hacerlo de esa manera, y me contó que, al sentirse gozoso de quitarse tal carga de encima, le estrechó la mano y le agradeció su sacrificio; con ese solo gesto ella se sintió recompensada.



–Pero ¿esa fue toda su recompensa? –preguntó una de las damas.

–Ella nunca lo volvió a ver.

–¡Oh! –musitó la dama, y cuando nuestro amigo nos volvió a dejar de manera inmediata, ésa fue la única palabra de importancia que se sumó al tema, hasta que, la noche siguiente, sentado en el mejor sillón, en un rincón a un lado de la chimenea, abrió la cubierta roja y marchita de un esbelto álbum de estilo antiguo y con cantos dorados. A decir verdad, toda la lectura nos llevó mas de una velada, pero esa misma noche, la misma dama hizo otra pregunta:

–¿Cuál es el título?

–No lo tiene.

–¡Ah, yo tengo uno! –dije–, pero Douglas, sin hacerme caso, había comenzado a leer con una claridad tan fina que parecía transmitir al oído la belleza de la caligrafía de su autora.

## COMENTARIO

TRES RAZONES JUSTIFICAN LA TRADUCCIÓN del “Prólogo” de *The Turn of the Screw*. La primera de ellas es, como lo hemos visto, lo importante que es para Henry James crear una sensación de credulidad en el lector. Un narrador anónimo (quizá el mismo James) introduce el relato con un cuadro en el que hallamos a una serie de personajes que, en torno a la chimenea, acaban de escuchar una historia de fantasmas. Sabemos que es la víspera de navidad y que están en una casa antigua. Del grupo de personajes, sólo conocemos los nombres del señor y la señora Griffin y, por supuesto, el de Douglas. Tal comienzo produce un efecto de familiaridad que invita al lector a formar parte del selecto círculo. En unos cuantos párrafos, el autor norteamericano deja bien sentado el sentido de lo real. Una escena así debió haber resultado mucho más familiar para la gente de la Inglaterra del siglo XIX. Sin embargo, el efecto aún funciona: la primera persona del plural con la que el narrador inicia la historia parece incluirnos; nos permite tomar un lugar dentro de la amplia estancia, entre los demás personajes. Por otro lado, no podemos sustraernos a ese silencio con el que comienza el relato; es un silencio que genera una sensación de misterio que, de alguna manera, también nos concierne.

Es precisamente de este misterio que se desprende la segunda razón. La certeza de lo real se desestabiliza a través del prolongado silencio que anuncia el caso de una aparición fantasmal. Douglas toma la palabra para señalar que conoce una historia aun más terrorífica

que la anterior. Él es quien nos aparta de lo familiar para trasladarnos al terreno de lo siniestro, que ya había sido anticipado por medio de palabras como “gruesome”, “apparition” o “dreadful”. Douglas termina por darle forma a esa atmósfera que se ha ido apoderando de la realidad: “For general uncanny ugliness and horror and pain.” (p. 23). Además, es Douglas quien introduce a la institutriz: nos conduce a la ficción dentro de la ficción, una realidad más incierta y misteriosa que aquélla a la que él pertenece. Ésta es la tercer razón.

Mi traducción busca conservar esa sensación de familiaridad del inicio del relato. Para ello, hay que rescatar los detalles de las descripciones del lugar y los personajes. También es necesario conservar el halo de misterio que se crea en torno a lo que Douglas alude y al manuscrito que posee. Para ello, la traducción debe apelar a las palabras que confieren ese siniestro efecto al relato. Me remitiré a algunos casos. En la primera línea del texto, se lee: “The story had held us, round the fire, sufficiently breathless...” (p. 22). Para traducir la frase “sufficiently breathless”, deseché, por razones obvias, su traducción literal (¿“suficientemente sin aliento”?, ¿“sin respiración”?), y la modifiqué con la frase “sin suficiente aliento”. Por supuesto que esta opción no es una traducción fiel de la frase original, pero corresponde con la idea que James quiere expresar: antes del inicio del relato, alguien ha contado una historia que, de tan horrorosa, ha mantenido sin aliento a los personajes que están ahí reunidos. En su traducción a *The Turn of the Screw* (*La vuelta de tuerca*, 2003: 15), Sergio Pitol se inclina por la frase “suficientemente expectantes”, que no se aleja del sentido del original. Sin embargo, la opción que propongo, a mi juicio, le imprime más fuerza a la traducción: hay diversos motivos para mantenernos expectantes, pero sólo algo que nos cause una profunda impresión nos puede mantener sin aliento.

Más adelante, nos encontramos con la palabra “gruesome”, que establece un contraste con “Christmas Eve”. En el análisis mencioné que esta clase de contrastes son recurrentes en la obra. Entonces, el texto requiere de tal característica, y la palabra inglesa nos ofrece varias opciones para su traducción: “horripilante”, “horrible”, “macabro”, etc. Cualquiera de ellas puede funcionar. Elegí el término “horrible”, que se contrapone perfectamente a lo que implica la víspera de navidad.

En el mismo párrafo, leemos: “The case [...] was that of an apparition [...] an appearance, of a dreadful kind...” (p. 22). El problema surge con la cercanía de las palabras “apparition” y “appearance”: en la lengua inglesa, ambas pueden referirse a una aparición, pero la segunda también puede referirse a una “apariencia”, que no concuerda con el texto. Por lo

tanto, decidí seguir la solución que Pitol le da a este caso y traduje ambas palabras como “aparición”. La oración queda así: “El caso [...] era el de una aparición [...] una aparición, de un orden terrible...”.

En varios casos, decidí deshacerme de los guiones que James utiliza y reacomodar la sintaxis de la oración inglesa, de manera que la ortografía y la sintaxis de mi traducción correspondan con las de la lengua española. Un ejemplo: James escribe: “I quite agree – in regard to Griffin’s ghost, or whatever it was – that its appearing first to the little boy [...] adds a particular touch.” (p. 23). En mi traducción, esta misma oración queda así: “–En lo que concierne al fantasma de Griffin, o cualquier cosa que fuera, estoy de acuerdo en que el hecho de que primero se le apareciera al pequeño [...] le da un toque particular.”

Volvamos a las palabras. En el estudio crítico, insistí en que varios de los términos que James emplea rehuyen lo concreto; se caracterizan por su ambigüedad o por expresar algo indefinido, que puede tener varios significados. Douglas se expresa de esta forma: “For dreadful – dreadfulness!”; o “For general uncanny ugliness and horror and pain.” (p. 23). Aunque la búsqueda de términos equivalentes no es azarosa, para lograr una traducción que se aproxime al original, hay que tener en cuenta la trascendencia que estas palabras tienen a lo largo del texto. Éstas son mis propuestas: “–¡Por terrible... terror!” y “–Por toda su siniestra monstruosidad, horror y dolor.”

En su traducción del texto de James, Sergio Pitol traduce la oración “He hung fire again.” (p. 24) de esta manera: “...y se volvió de nuevo hacia el fuego...” (p. 17). José Bianco se acerca más al sentido del texto original: “Vacilaba de nuevo.” (*Otra vuelta de tuerca*, 1960: 11). Lo dicho, para este caso, decidí tomar en cuenta la nota al pie de página que aparece en la edición a *The Turn of the Screw* con la que he trabajado, la cual indica: “*hung fire*: Paused.” (p. 24). Por lo tanto: “...volvió a hacer una pausa...”.

En el análisis, apunté que, a pesar de que Douglas nos ofrece una descripción detallada de la institutriz, al final del prólogo nos quedamos con una impresión más bien indefinida de ella. Esto se debe a que Douglas la describe en estos términos: “[...] she struck me as awfully clever and nice.” (p. 24). Una vez más, advertimos los contrastes de las palabras y la ambigüedad que se deriva de éstas. Para mi traducción, insistí en mantener tal oposición de valores: “ella me sorprendía por ser tan terriblemente inteligente y agradable.” Pitol se inclina por la brevedad: “Me sorprendieron su inteligencia y encanto.” (p. 18). Pero con la brevedad, Pitol omite la palabra “awfully”, que resulta fundamental para establecer la oposición con las

otras palabras. Quizá la traducción de Pitol goza de sencillez, pero pierde esa extrañeza que resulta de conjugar palabras tan disímiles.

No obstante, la extrañeza del texto no sólo resulta de la unión de significados opuestos, sino también del uso de palabras que resultan clave para el resto de la obra. Me refiero, particularmente, al término “possession”, que aparece dos veces en el prólogo. El narrador anónimo cuenta: “The fact to be in possession of was therefore that his old friend...” (p. 26); luego, Douglas relata que: “He had put them in possession of Bly...” (p. 27). En ambos casos, Pitol excluye dicha palabra: “Los hechos que nos dio a conocer entonces fueron que su antigua amiga...” (p. 20); y “Los había instalado en Bly...” (p. 21). Bianco traduce de manera similar: “Era necesario saber que su antigua amiga...” (p. 15); y “Había instalado a los niños en Bly...” (p. 16). De acuerdo con el análisis, la palabra “possession” adquiere diversos significados a lo largo del relato, de manera que se convierte en uno de los temas centrales del mismo. En mi traducción, me ceñí a la importancia del término para conservarlo en ambas oraciones: “Por lo tanto, la información que él poseía era que su antigua amiga...”; y “Los había puesto en posesión de Bly...”. En esta parte del texto, la palabra está funcionando, al menos, en dos campos semánticos; mi intención es rescatar tal ambigüedad.

Anterior a esta parte, hallamos un neologismo: “we handshhok and ‘candlestuck,’ as somebody said, and went to bed.” (p. 25). La nota al pie de página nos dice: “*candlestuck*: Lit their candles by touching them to one another so they could find their way to the chambers for the night.” (*idem*). Según esto, decidí seguir la solución de Pitol, de modo que mi oración queda así: “Nos despedimos y nos “acandelabramos”, como alguien dijo, y nos fuimos a dormir.” Elegí esta opción porque la solución de Bianco me parece inconsistente y demasiado rebuscada: “Cambiamos apretones de manos y “apretones de palmatorias”, como alguien dijo, y nos fuimos a dormir.” (p. 14).

Para las oraciones “[...] they departed [...] in a rage of curiosity [...] produced by the touches with which he had already worked us up.” (p. 26); y “The first of these touches conveyed that the written statement...” (*idem*), no es posible traducir la palabra “touches” de manera literal, ya que el resultado no nos ofrece un sentido claro. Consulté la traducción de Bianco: “[Las damas] Tuvieron que irse [...] rabiando de curiosidad; curiosidad motivada [...] por los detalles con los que Douglas nos había sobreexcitado ya.” (p. 14); y “El primer detalle nos daba a entender que el manuscrito...” (pp. 14-5). La palabra “detalles” es inadecuada como traducción de “touches” porque Douglas apenas ofrece algunos adelantos sobre la institutriz y

su manuscrito, nunca menciona los detalles. En este sentido, la traducción de Pitol está más cercana al original: “[Las damas] habían tenido que marcharse muertas de curiosidad, agudizada ésta por los pequeños avances que Douglas nos proporcionaba.” (p. 20); y “El primero de aquellos avances constituía, hasta cierto punto, el principio de la historia...” (*idem.*). Aunque la palabra “avances” se acerca más a “touches”, la solución no es totalmente satisfactoria. Sin embargo, ofrece una pista para hallar una mejor traducción. Los avances que Douglas ofrece son sólo una serie de trazos que delinean lo siniestro del relato. De acuerdo con esto y con la analogía que, según el propio James, existe entre el oficio del pintor y el del escritor, decidí traducir la palabra inglesa como “trazos”. Así queda en las oraciones: “[...] las damas que habían prometido quedarse, a Dios gracias, no lo hicieron: a consecuencia de unos compromisos que tenían, partieron [...] con una frenética curiosidad producida por los trazos que Douglas ya nos había brindado.”; y más adelante: “El primero de estos trazos anunciaba que el manuscrito iniciaba el relato...”. El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* avala estas propuestas al definir el término trazos de esta manera: “Delineación con que se forma el diseño o planta de una cosa.” (2001: 1509). Sin duda, lo que hace Douglas es trazar el diseño del relato que va a leer a la concurrencia. De hecho, lo que termina por validar mi solución son las palabras que el autor anónimo menciona después: “So far had Douglas presented his picture when some one put a question.” (p. 28). Al final del “Prólogo”, Douglas termina por trazar el marco que sirve de entrada para la narración de la institutriz. Esto, indiscutiblemente, nos lleva a ponderar una vez más la analogía de James.

### III

LA MANERA EN QUE ENTONCES la señora Grose me dio la espalda no fue, por fortuna, de acuerdo a mis justas preocupaciones, un obstáculo que pusiera a prueba el desarrollo de nuestra mutua estima. Después de haber llevado a casa al pequeño Miles, nos conocimos más íntimamente que nunca; nuestras relaciones se basaron en el estupor, en la conmoción total: no tenía ninguna duda en declarar que me parecía monstruoso que un niño como el que en ese entonces había conocido hubiera sido expulsado. Llegué un poco tarde al lugar de nuestro encuentro, y mientras permanecía ahí buscándome con la mirada, parado frente a la puerta de la posada donde el coche lo había dejado, sentí al instante que había reconocido en él, por dentro y por fuera, en un gran resplandor de frescura, la misma positiva fragancia de pureza que había reconocido desde el primer momento en su pequeña hermana. Era increíblemente hermoso, y la señora Grose ya lo había señalado: su presencia arrasaba con todo, salvo con una especie de apasionada ternura. Lo que en ese entonces él hizo sentir en mi corazón fue algo divino que nunca antes había hallado a tal grado en cualquier otro niño; tenía un indescriptible aire de no conocer nada en el mundo que no fuera amor. Habría sido imposible que llevara a costas una mala reputación con semejante dulzura e inocencia, y para cuando regresé con él a Bly, simplemente seguía desconcertada –por no decir que ultrajada– por el significado de la horrible carta que estaba guardada en uno de los cajones de mi habitación. Tan pronto como pude hablar en privado con la señora Grose, le manifesté que era grotesco.

Ella me entendió de inmediato:

–¿Se refiere usted a la cruel acusación contra el niño?

–Es insostenible. ¡Mírelo, querida señora!

Sonrió ante mi pretensión de haber descubierto el encanto del niño.

–¡Le aseguro, señorita, que no hago otra cosa! –inmediatamente añadió–: ¿Entonces, qué contestará?

–¿En respuesta a la carta? –ya había tomado mi decisión– ¡Nada!

–¿Y a su tío?

Fui tajante.

–Nada.

–¿Y al niño?

Seguía maravillosa.

–Nada.

La señora Grose se restregó la boca con el delantal.

–Entonces, estoy con usted. Lo solucionaremos.

–¡Lo solucionaremos! –repetí con ardor y le di mi mano para sellar nuestro juramento.

Ella retuvo mi mano por un momento y luego volvió a sacudir el delantal con su otra mano.

–Señorita, ¿le importaría si me tomo la libertad...?

–¿De besarme? ¡Para nada!

Estreché a esa buena mujer y, después de habernos besado y abrazado como hermanas, me sentí más fortalecida e indignada.

Así estuvieron las cosas por un tiempo: una época tan plena que, cuando recuerdo el rumbo que las cosas tomaron, tengo que recurrir a todo mi arte para esclarecerlo un poco. Cuando volteó atrás, miro con asombro la situación que acepté. Mi compañera y yo nos habíamos comprometido a solucionar la situación, y yo estaba bajo un encanto que en apariencia podía allanar las dificultades de tan extenso y lejano esfuerzo. Me encontraba en el punto más alto de una gran ola de piedad e infatuación. En mi ignorancia, mi confusión y, quizá, mi engreimiento, me resultó sencillo asumir que podía educar a un niño cuyo entendimiento del mundo apenas estaba por comenzar. Aun hoy, ni siquiera puedo recordar los proyectos que diseñé para reanudar sus estudios cuando terminaran sus vacaciones. Es cierto que, durante aquel encantador verano, en teoría, le iba a dar lecciones; pero ahora creo que más bien fui yo quien, por varias semanas, debió haber recibido las lecciones. Al principio, aprendí algo que no había sido parte de las enseñanzas de mi modesta y llana vida: aprendí a divertirme e incluso a divertír y a no pensar en el mañana. De alguna manera, fue la primer ocasión que había conocido el espacio, el viento y la libertad, toda la música del verano y los misterios de la naturaleza. Además consideraban mi imaginación, mi delicadeza, quizá mi vanidad; todo lo que había en mí de excitable —y esta consideración era dulce... oh, era una trampa, no fue planeada, pero sí profunda—. La mejor manera de describir todo esto es decir que ya no estaba a la defensiva. Los niños me daban muy pocos problemas; eran de una gentileza más que extraordinaria. Solía especular —pero incluso esto lo hacía con un débil abandono— sobre cómo el áspero futuro (¡pues todos los futuros son ásperos!) podría manipularlos y lastimarlos. Estaban en la flor de la salud y la felicidad, y sin embargo, como si hubiera estado al cuidado de un par de nobles o de príncipes de la sangre, para quienes todo tendría que estar al alcance de su mano, ordenado y arreglado, la única forma que mi imaginación le podía dar a sus años por venir era, en verdad, la de una romántica extensión de jardines y parques dignos de la realeza. Por supuesto, es posible que lo que irrumpió de manera tan súbita es lo que hace que los momentos anteriores parezcan un encanto de tranquilidad; fue uno de esos silencios en los que algo se conforma y se agazapa. Ciertamente, el cambio fue como el salto de una bestia.

Durante las primeras semanas, los días eran largos; a menudo, cuando lucían más bellos, me brindaban lo que solía llamar mi hora libre; cuando mis pupilos ya habían tomado el té y se habían ido a dormir, y antes de que yo también me retirara, pasaba un breve momento a solas. Por mucho que me gustara la compañía de los niños, ésta era la hora que más disfrutaba; y me gustaba aun más cuando, a medida que la luz languidecía —o más bien, debo decir, cuando el día se prolongaba y el último canto de las aves se escuchaba desde los viejos árboles, bajo el cielo púrpura— paseaba por los alrededores y gozaba, con un sentimiento casi de propiedad que me divertía y me halagaba, de la belleza y la dignidad del lugar. Durante estos momentos, me complacía sentirme tranquila y justificada; y, sin duda, quizá también pensaba que con mi discreción, mi buen sentido y mi honorable comportamiento, estaba complaciendo —si alguna vez él pensó en eso!— a la persona a cuya influencia había cedido. Lo que yo hacía era lo que él, seriamente y con toda franqueza, había esperado y pedido de mí; y el hecho de que yo, después de todo, *pudiera* hacerlo, me hacía sentir una alegría incluso mayor de la que había esperado. Me atrevo a decir que me imaginaba a mí misma como una joven notable y me confortaba tener fe en que algún día así se me reconociera en público. Bueno, necesitaba ser sobresaliente para hacerle frente a las circunstancias que en ese momento mostraron sus primeras señales.

Fue tan brusco. Una tarde, a la mitad de mi hora libre: los niños ya se habían retirado y yo había salido a dar mi paseo. Ya que ahora no me avergüenza en lo más mínimo decirlo, uno de los pensamientos que solía llevar durante mis paseos era que sería tan maravilloso, como una historia maravillosa, encontrarme repentinamente con alguien. Alguien que apareciera ahí a la vuelta de un camino, que se parara frente a mí y me sonriera con aprobación. ¡No pedía más que eso! Sólo pedía que él lo *supiera*; y la única manera de asegurarme que lo sabía sería ver el suave reflejo de la luz en su apuesto rostro. Eso era exactamente lo que pensaba –es decir, en su rostro– la primera de estas ocasiones, al final de un largo día de Junio, cuando me detuve de pronto al salir de una de las plantaciones y encontrarme con la casa. Lo que me paralizó en ese lugar –con un estremecimiento mucho mayor al que cualquier otra visión me hubiera provocado– fue la sensación de que mi imaginación, en un instante, se había vuelto realidad. ¡Estaba ahí!... pero en lo alto, más allá del prado, en la punta de la torre por la cual la pequeña Flora me había conducido la primera mañana de mi estancia. Esta torre era una de un par –con incongruentes estructuras cuadradas y almenadas–, que, por alguna razón, ya que no podía notar la diferencia, se conocían como la nueva y la vieja. Estaban flanqueadas en extremos opuestos de la casa; acaso eran absurdos arquitectónicos que apenas se redimían por no estar totalmente aislados ni por ser demasiado altos; datan, en su artificiosa antigüedad, de un renacimiento romántico que en aquel entonces ya pertenecían a un pasado respetable. Admiré estas torres, fantaseé con ellas, pues, en cierta medida, todos nos podíamos deleitar, particularmente cuando se las veía a través del crepúsculo, con la grandeza de sus fortificaciones; pero parecía que tal altura no era el lugar indicado para la figura que con tanta frecuencia había invocado.

Recuerdo que, en el claro crepúsculo, esta figura me produjo dos emociones muy distintas: la primera fue un sobresalto y la segunda una sorpresa. Ésta fue una percepción violenta que produjo el error de la primera: el hombre que mis ojos veían no era el que había supuesto con anticipación. Entonces, mi visión se vio turbada por un desconcierto tal que, después de tantos años, aún no puedo ofrecer una imagen vívida de lo que percibí. Un hombre desconocido en un lugar solitario es un motivo suficiente de temor para una joven de buena educación; y la figura que me contemplaba –unos cuantos segundos bastaron para asegurarme– se parecía muy poco a alguien que conociera y mucho menos a aquél en quien había pensado. No lo había visto en Harley Street... no lo había visto en ningún lugar. Aun más, en un instante, y a causa de su aparición, el lugar se había tornado, de la manera más extraña en el mundo, de una absoluta soledad. Al menos para mí, que lo declaro con una deliberación que nunca antes había mostrado, todo el sentimiento de ese momento se vuelve a presentar. Fue como si, mientras llevaba a mi interior lo que de hecho llevé a mi interior, toda la escena hubiera sido herida de muerte. Mientras escribo, vuelvo a escuchar el intenso silencio en el que cayeron los sonidos del atardecer. Los grajos dejaron de graznar en el cielo dorado y la hora amistosa perdió toda su voz durante ese indescriptible minuto. Pero no se produjo ningún otro cambio en la naturaleza, a menos que, en verdad, fuera un cambio lo que percibí con tan extraña agudeza. El dorado mostraba su quietud en el cielo, la claridad en el aire, y el hombre que me miraba sobre las fortificaciones era tan cierto como una pintura en un marco. Con extraordinaria rapidez, pensé en cada una de las personas que él podría ser y que no era. A través de la distancia, estuvimos frente a frente el tiempo suficiente para preguntarme, con insistencia, quién era y para sentir, a causa de mi incapacidad para decirlo, un asombro que se intensificó en cuestión de segundos.



Sé que la gran pregunta, o una de las tantas que surgieron después, y que se relaciona con ciertos sucesos, es sobre el tiempo de su duración. Bueno, piensen lo que quieran, para mí este suceso duró mientras yo barajaba una docena de posibilidades, de las cuales ninguna era mejor que otra para explicar, según lo pude notar, que en la casa había estado una persona –¿por cuánto tiempo?– cuya presencia ignoraba. Duró mientras me molestó un poco la idea de que mi trabajo parecía requerir que ni tal ignorancia ni tal persona existieran. En todo caso, duró mientras este visitante –quien, según recuerdo, al no llevar sombrero, mostraba un aire de extraña libertad y un rasgo de familiaridad–, desde su posición, parecía mirarme fijamente con la misma interrogante, con el mismo escrutinio, a través de la luz moribunda, que su presencia me provocaba. Estábamos demasiado lejos para hablar el uno con el otro, pero hubo un momento en el que, acertada la distancia, algún desafío entre ambos, que rompiera el silencio, hubiera sido el lógico resultado de nuestra directa y recíproca mirada. Él estaba en uno de los ángulos, el más alejado de la casa, muy erguido, lo cual me sorprendió, y con ambas manos sobre el borde. Lo vi de la misma manera en que veo las letras que escribo en esta página; luego, exactamente después de un minuto, como si le añadiera un toque a su espectáculo, lentamente cambió de lugar... se pasó, mirándome con fiereza mientras se movía, a la esquina opuesta de la plataforma. Sí, tuve una sensación muy intensa al notar que, durante el trayecto, en ningún momento apartó su mirada de la mía, y en este instante aún puedo ver cómo llevaba su mano, mientras caminaba, de una de las almenas a la otra. Se detuvo en la otra esquina, pero por menos tiempo, e incluso ahí, a medida que desaparecía, me seguía mirando fijamente y con insistencia. Desapareció; eso fue todo lo que supe.

## COMENTARIO

LA PRIMERA APARICIÓN, LITERAL Y METAFÓRICA, de Peter Quint marca la pauta para traducir el tercer capítulo de *The Turn of the Screw*. En esta parte del texto comienza el juego de la ambigüedad. Los elementos que confieren incertidumbre al relato ya se han puesto en marcha, pero es a partir de aquí que comienzan a tomar mayor fuerza. Desde el primer capítulo, la institutriz toma la palabra para narrarnos su historia y esto, como lo he señalado, proyecta una sombra que nos impide observar otras perspectivas de los acontecimientos. Quedamos a expensas de las palabras de nuestra joven narradora, a quien vemos caminar por los alrededores de Bly sumida en sus reflexiones, pensando con persistencia en sus obligaciones y, sobre todo, en el hombre que la contrata. Súbitamente, advertimos que James nos ha instalado, acaso sin que lo notemos, en la mente de la institutriz. Ya dentro de esta maraña de pensamientos, nos resulta difícil saber si el entorno que ella nos describe corresponde a una percepción real y objetiva o si es la consecuencia de su ensimismamiento. En este punto, la prosa adquiere densidad; las palabras empiezan a cobrar un sentido metafórico y las imágenes se tornan contrastantes.

Aunado a esto, la inesperada aparición de Quint desata el misterio: la institutriz comienza a luchar por saber quién es el hombre que la observa desde lo alto. El efecto sobre la institutriz es profundo: se vuelve consciente de la enorme soledad que envuelve a Bly y su sentido del tiempo se modifica extrañamente.

Mi traducción intenta rescatar tanto la ambigüedad con que se nos narra esta parte del relato como el cambio en el comportamiento de la institutriz. A través de ella, observamos que el capítulo comienza con un aire de optimismo y felicidad que, a medida que se acerca la aparición de Quint, se va tornando sombrío, hasta terminar con una sensación plena de incertidumbre. Y gran parte de ese feliz comienzo se debe a la manera en que la institutriz se refiere a Miles: “[...] and I felt [...] that I had seen him on the instant, without and within, in the great glow of freshness, the same positive fragrance of purity, in which I had from the first moment seen his little sister.” (pp. 36-7); y luego: “What I then and there took him to my heart for was something divine that I have never found to the same degree in any child – his indescribable little air of knowing nothing in the world but love.” (p. 37). Por supuesto que el sentido de estas oraciones lo determinan frases como “great glow of freshness” o “fragrance of purity”, y palabras como “divine” o “love”. En su traducción, Sergio Pitol omite una de estas frases: “[...] al observarlo [...] pensé que en aquel instante captaba de él, de dentro y fuera de su ser, la misma positiva fragancia de pureza que había percibido desde el primer momento en su hermanita.” (2003: 37). Tal vez dicha omisión no altera el sentido de la oración, pero sí le resta implicaciones a la descripción de Miles y al carácter de la institutriz. Hay que recordar que nuestra narradora tiende a exagerar su percepción de los hechos y de las personas; es un personaje al que se le podría acusar de un dramatismo excesivo. Pero sin esta característica no podríamos entender las obsesiones de la institutriz ni los constantes cambios de emociones que sufre a lo largo del relato. Todo esto responde al estudio psicológico que James hace de su personaje. Así, a diferencia de Pitol, he conservado los detalles de tal descripción y, también, he modificado la sintaxis del texto original: “[...] sentí al instante que había reconocido en él, por dentro y por fuera, en un gran resplandor de frescura, la misma positiva fragancia de pureza que había reconocido desde el primer momento en su pequeña hermana.”

Más adelante, la institutriz nos cuenta: “I had undertaken, with my companion, to see it out, and I was under a charm apparently that could smooth away the extent and the far and difficult connexions of such an effort.” (p. 17). De esta oración, me refiero particularmente al uso de la palabra “charm”, que, en este contexto, cobra un doble sentido. Por un lado, se

puede pensar que la institutriz sucumbe al encanto de su empleador, de quien, evidentemente, está enamorada. Por otro lado, dicha palabra anticipa el advenimiento de lo sobrenatural. *The Oxford Advance Learner's Dictionary of the English Language* define el término de esta manera: “sth believed to have magic power, good or bad: *under a charm*, influenced in a magic way...”. (1974: 141). Basado en esta definición, traduje literalmente dicha palabra: “Mi compañera y yo nos habíamos comprometido a solucionar la situación, y yo estaba bajo un encanto que en apariencia podía allanar las dificultades relacionadas con tan extenso y lejano esfuerzo.” Afortunadamente, esta solución nos ofrece las mismas posibilidades que la palabra inglesa. José Bianco, por su parte, traduce de manera idéntica: “Había decidido con mi compañera llevar las cosas adelante, porque estaba bajo el influjo de un encanto que disimulaba a mis propios ojos las graves y lejanas consecuencias de mi propósito.” (1960: 32). Aunque el sentido de su oración difiere un poco del mío, ambas traducciones conservan la ambigüedad de la palabra “encanto”. Por tal motivo, es incomprensible que Pitol se incline por otra opción: “Había convenido con mi compañera arreglar la situación y diríase que me hallaba bajo el efecto de un hechizo que parecía tender un velo sobre las dificultades de semejante empresa.” (p. 38). Disiento completamente de la elección del escritor mexicano, ya que la palabra “hechizo” es demasiado explícita: alude claramente a lo sobrenatural, pero elimina otras posibilidades. Con esta opción, la ambigüedad queda absolutamente anulada.

Consideremos la siguiente oración: “It was the first time, in a manner, that I had known space and air and freedom, all the music of summer and all the mystery of nature.” (p. 38). En mi traducción, esta oración queda así: “De alguna manera, fue la primer ocasión que había conocido el espacio, el viento y la libertad, toda la música del verano y todo el misterio de la naturaleza.” Decidí conservar la repetición de los adjetivos “toda” y “todo” para que el segundo enfatice la frase “el misterio de la naturaleza”. Se podría argumentar en contra de la redundancia y cacofonía de esta solución. No obstante, es necesario hacer tal énfasis porque, como lo mencioné en el estudio crítico, la institutriz descubre en Bly *todo* un misterio insospechado que rebasa los límites de su entendimiento. El texto original valida esta decisión: la palabra “all” no es accidental; James la utiliza para subrayar la frase “the mystery of nature” y, con ello, sugiere la existencia de una realidad que se mueve con gran fuerza más allá de lo que la institutriz puede percibir. Su manifestación es apenas un asomo de esos misterios del universo que no logramos descifrar. Esta razón me lleva a considerar que la solución de Bianco es inaceptable: “En cierto sentido, gozaba por vez primera del aire, del espacio, de la libertad.”

(p. 33). Tan flagrante omisión elimina las señales que anticipan lo que habrá de suceder después. En definitiva, esto reduce considerablemente la efectividad del texto.

El capítulo que he traducido resume el movimiento general de toda la obra: al comienzo feliz y luminoso le suceden una serie de acontecimientos que van ensombreciendo el relato. Ya he señalado que el paso del tiempo y los cambios que se producen en el entorno (el paso del verano al otoño o del día al crepúsculo) son metáforas que nos revelan la irrupción de lo sobrenatural y los cambios emocionales que experimenta la institutriz. Lo anterior se manifiesta en oraciones como la siguiente: “[...] this hour was the thing in the day I liked most; and I liked it best of all when, as the light faded – or rather, I should say, the day lingered and the last calls of the last birds sounded, in a flushed sky, from the old trees...” (p. 38). Después la institutriz nos habla de “the clear twilight” (p. 39), para luego describir los alrededores de una manera totalmente siniestra:

The place moreover, in the strangest way in the world, had on the instant and by the very fact of its appearance become a solitude. [...] It was as if, while I took in, what I did take in, all the rest of the scene had been stricken with death. I can hear again, as I write, the intense hush in which the sounds of evening dropped. The rooks stopped cawing in the golden sky and the friendly hour lost for the unspeakable minute all its voice. But there was no other change in nature, unless indeed it were a change that I saw with a stranger sharpness. The gold was still in the sky, the clearness in the air, and the man who looked at me over the battlements was as definite as a picture in a frame. (p. 40).

Obviamente, en la traducción se debe reproducir cada uno de estos detalles para transmitir el efecto que genera esta descripción. Extrañamente, la institutriz menciona que no hay ningún otro cambio en la naturaleza más que ese perturbador silencio que cae sobre Bly. Es ese silencio lo que crea el efecto de terror en esta escena, aunado a la influencia que ejerce Quint en la institutriz. Su percepción se agudiza notablemente; Quint le comienza a revelar los misterios de la naturaleza.

En el estudio crítico, afirmé que los fantasmas desestabilizan los esquemas de conciencia de la institutriz; por tanto, mi traducción sigue esta línea de argumento. Para la traducción del párrafo que he citado es indispensable conservar oraciones como esta: “It was as if, while I took in, what I did take in, all the rest of the scene had been stricken with death.” Pitol propone lo siguiente: “Fue como si, en el instante en que yo lo descubrí, todo el resto del escenario fuera herido de muerte.” (p. 42). En tanto que Bianco la traduce así: “En tanto que me impregnaba ávidamente de todo aquello que mis sentidos podían retener, era como si el

resto de la escena hubiera sido herida de muerte.” (p. 36). Es claro que Pitol interpreta esta oración de manera distinta a la mía, lo cual, en mi opinión, reduce las implicaciones del texto original. Por su parte, Bianco trata de rescatar la idea de que lo que percibe la institutriz lo lleva a su interior, pero, a final de cuentas, su traducción resulta inexacta, ya que no termina por redondear tal idea. He decidido seguir la línea de James y traduje dicha oración de manera más literal: “Fue como si, mientras llevaba a mi interior lo que de hecho llevé a mi interior, toda la escena hubiera sido herida de muerte.” Por supuesto que la propuesta adquiere toda su fuerza expresiva y su justa dimensión cuando se lee en el contexto:

Aún más, en un instante, y a causa de su aparición, el lugar se había tornado, de la manera más extraña del mundo, en una absoluta soledad. [...] Fue como si, mientras llevaba a mi interior lo que de hecho llevé a mi interior, toda la escena hubiera sido herida de muerte. Mientras escribo, vuelvo a escuchar el intenso silencio en el que cayeron los sonidos del atardecer. Los cuervos dejaron de graznar en el cielo dorado y la hora amistosa perdió toda su voz durante ese indescriptible minuto. Pero no se produjo ningún otro cambio en la naturaleza, a menos que, en verdad, fuera un cambio lo que percibí con tan extraña agudeza. El dorado mostraba su quietud en el cielo, la claridad en el aire, y el hombre que me miraba sobre las fortificaciones era tan cierto como una pintura en un marco.

Otro de los aspectos que sustentan mi argumento y las propuestas de mi traducción es la percepción que la institutriz tiene del tiempo cada vez que presencia las apariciones: “The great question, or one of these, is afterwards, I know, with regard to these matters, the question of how long they have lasted.” (p. 40). Evidentemente, la institutriz se sumerge en un estado en el que pierde toda noción del tiempo. La angustia y la incertidumbre de esta oración se expresa mediante el intrincado orden de las palabras. En mi traducción, modifiqué dicho orden, pero traté de mantener la sintaxis accidentada del original: “Sé que, después de todo, la gran incógnita, o una de tantas, y que se relaciona con ciertos sucesos, es sobre el tiempo de su duración.”

Unos párrafos antes, la institutriz narra cómo inicia su encuentro con lo sobrenatural: “It was plump, one afternoon, in the middle of my very hour: the children were tucked away and I had come out for my stroll.” (p. 39). A primera vista, parece que la oración no presenta ninguna dificultad, pero, si se lee atentamente, encontramos un problema con la palabra “plump”. Obviamente, es imposible traducir este término de manera literal. Por lo tanto, contemplé la solución que ofrece Bianco: “Ocurrieron bruscamente, en medio de mi hora...” (p. 34). Tomé como base la palabra “bruscamente” para proponer lo siguiente: “Fue tan

brusco. Una tarde, a la mitad de mi hora libre: los niños ya se habían retirado y yo había salido a dar mi paseo.” Lo que me llevó a inclinarme por esta opción fue que antes la institutriz había mencionado que el cambio que se produce en Bly es “like the spring of a beast.” (p. 38). Era necesario hallar una solución que respondiera a esta lógica y creo que la palabra “brusco” funciona adecuadamente.

En la siguiente oración, la institutriz relata que: “One of the thoughts that [...] used to be with me in these wanderings was that it would be as charming as a charming story suddenly to meet some one. Some one would appear there at the turn of a path and would stand before me and smile and approve.” (p. 39). En su abstracción, la institutriz fantasea con encontrar a alguien (a su patrón, por supuesto). La escena que evoca nos recuerda la de un cuento de hadas, en donde algún personaje que camina en medio del bosque se encuentra inesperadamente con un ser maravilloso. La comparación no es banal: en *The Turn of the Screw* James hace claras referencias a los cuentos de hadas e, incluso, inserta algunos elementos de esta clase de literatura. Recordemos que, para el autor estadounidense, la mejor forma del cuento de fantasmas es la *fairy-tale*. Todo esto me permite traducir la oración que he citado de la siguiente manera: “[...] uno de los pensamientos que solía llevar durante mis paseos era que sería tan maravilloso, como una historia maravillosa, encontrarme repentinamente con alguien. Alguien que apareciera ahí a la vuelta de un camino, que se parara frente a mí y me sonriera con aprobación.” Como se puede advertir, en lugar de la traducción literal de la palabra “charming” (encantador) me decidí por “maravilloso”, puesto que, en términos literarios, los cuentos de hadas se hallan precisamente dentro del terreno de lo maravilloso. Además, este término tiene una conexión más inmediata con lo sobrenatural. Definitivamente, no estoy de acuerdo con las soluciones que ofrecen Pitol y Bianco. El primero emplea el mismo término, pero olvida mencionar los cuentos: “Uno de los pensamientos que me rondaban —ahora no debo ocultar nada— era el de que sería maravilloso encontrar repentinamente a alguien. Alguien que apareciera en el recodo de un camino y se detuviese ante mí con una sonrisa de aprobación.” (p. 40). Esta simple omisión reduce las implicaciones de la relación que, según James, existe entre los cuentos de hadas y los de fantasmas. En tanto, el escritor argentino traduce “charming” de manera literal; las consecuencias son idénticas: “Uno de los pensamientos que me acompañaban en esas soñadoras caminatas [...] era que sería tan encantador como un cuento encantador encontrarme súbitamente con alguien, con alguien que apareciera a la vuelta de un camino y que, con una sonrisa, me diera su aprobación.” (p. 35).

Ninguna de estas opciones conserva la referencia que hemos mencionado y que tanta trascendencia tiene para el autor.

La importancia de mantener la alusión al cuento de hadas se vincula con lo que la institutriz refiere a continuación: “What arrested me on the spot – and with a shock much greater than any vision had allowed – was the sense that my imagination had, in a flash, turned real. He did stand there!” (p. 39). Al omitir la referencia a lo maravilloso, se pierde la ambigüedad de este pasaje. Me explico. En su paseo, nuestra narradora le da rienda suelta a la imaginación y, al mirar a Quint, asegura que su fantasía se ha vuelto realidad, pero es posible sospechar que la figura de Quint es producto de su imaginación. En este punto comienza el juego de las posibilidades: la institutriz decide casi al instante que lo que ve es real, pero el lector ya tiene argumentos suficientes para sacar sus propias conclusiones. Lo verdaderamente importante, para efectos de la traducción, es apegarnos lo más posible a lo que James dispone para reproducir la efectividad de este tipo de pasajes: la ambigüedad surge cuando lo real y lo maravilloso se confunden. Paradójicamente, el hombre con el que la institutriz fantasea, es decir, el vivo, es remplazado, en la realidad, por un ser sobrenatural: el muerto: “[...] and the figure that faced me was [...] as little any one else I knew as it was the image that had been in my mind. I had not seen it in Harley Street – I had not seen it anywhere.” (p. 40). Si lo que se busca es conferir a la traducción de tal complejidad, es necesario llevar a cabo una lectura minuciosa de la obra para no olvidar esta clase de detalles. Ciertamente, traducir “charming” como “encantador” parece no afectar el sentido de la obra. Tal vez no lo haga, al menos de un modo superficial, pero son estos detalles los que van construyendo la complejidad del texto.

En una historia de fantasmas como *The Turn of the Screw*, ya sea por la tradición literaria o por el mismo significado de la palabra, el término “maravilloso” es más significativo que “encantador”. Del mismo modo, es fundamental hacer énfasis en las formas y las palabras que nos sugieren que, además de ser una *ghost-story*, esta obra también estudia el comportamiento de la conciencia humana. En este sentido, resulta extraño que en este comentario haya mencionado tan poco a Peter Quint, a pesar de haber traducido el capítulo que nos relata la primera de sus apariciones. Pero si reflexionamos un poco sobre el asunto, nos damos cuenta de que *éste* es precisamente el efecto que James busca: hacer que el fantasma aparezca para que la institutriz y luego el lector hagan el resto. No es posible hablar demasiado sobre Quint, pues lo único que vemos, a través de la institutriz, es un hombre que, desde lo alto de una torre, observa fijamente a nuestra narradora. Lo que transmite el terror es la reacción de la institutriz

y la respuesta del lector ante la misma. Todo esto sustenta mi argumento sobre el hecho de que el drama del relato se libra en la conciencia de la institutriz. Si hasta este momento mi traducción logra tal efecto, quiere decir que he seguido el camino adecuado.



## VI

### (FRAGMENTO)

A PARTIR DEL DÍA SIGUIENTE, como he mencionado, los niños tendrían un rígido control; pero, durante una semana, ¡con qué frecuencia y con cuánta pasión volvimos a tocar el tema! A pesar de lo mucho que lo habíamos discutido aquel domingo por la noche, yo aún estaba, particularmente en las últimas horas de la noche – ¡pues acaso se puede imaginar si dormía!– hechizada con la sombra de algo que ella no me había dicho. Yo no me había reservado nada, pero había algunas palabras que la señora Grose se había guardado. Aun más, por la mañana, estaba segura de que tal situación no se debía a una falta de franqueza, sino a que ambas teníamos miedo. De hecho, al hurgar otra vez en todo el asunto, me parece que, para la hora en que el sol de la mañana estaba en lo alto, yo ya había leído incansablemente, en los hechos que se nos presentaban, casi todo el significado que habrían de adquirir a partir de los subsecuentes y más crueles sucesos. Por encima de todo, lo que estos hechos me brindaron fue sólo la siniestra figura del hombre vivo –¡el muerto podía esperar un poco!– y de los meses que continuamente había pasado en Bly, los cuales, si los sumamos, conforman un formidable periodo. El fin de aquel tiempo de maldad había llegado cuando, una mañana de invierno, Peter Quint fue hallado muerto en el camino del pueblo por un trabajador que se dirigía muy temprano a su jornada: fue una catástrofe que se explicó –al menos de manera superficial– por una visible herida que tenía en la cabeza; tal herida pudo haber sido la consecuencia (y, según la evidencia definitiva, lo *fué*) de un resbalón fatal en la oscuridad, después de salir de la taberna, en la empinada pendiente cubierta de hielo de un camino irregular, al pie del cual yacía. La pendiente cubierta de hielo, el paso equivocado en la noche y el licor explicaban demasiado; a final de cuentas y después del incesante comadreo, prácticamente lo explicaron todo; pero habían existido ciertas cosas en su vida, extraños pasajes y peligros, desórdenes secretos, vicios más que sospechados, que habrían explicado mucho más.

Apenas sé como escribir esta historia con palabras que puedan trazar un cuadro verosímil de mi estado mental; pero en esos días, literalmente, podía hallar la alegría en el extraordinario despliegue de heroísmo que la ocasión me demandaba. Entonces me di cuenta de que se me había solicitado un trabajo admirable y difícil, y habría sido estupendo que se notara –¡oh, en el lugar indicado!– que yo podía triunfar donde muchas otras jóvenes pudieron haber fracasado. Fue una inmensa ayuda para mí –¡confieso que me celebro cuando volteo atrás!– observar que mi respuesta era tan fuerte y tan sencilla. Estaba ahí para defender y proteger a los pequeños más desamparados y encantadores del mundo, cuya vulnerabilidad se había vuelto, súbitamente, demasiado evidente; era un dolor constante y profundo para el cual tenía que emplear todo mi afecto. En realidad, los tres estábamos aislados; estábamos unidos en nuestro peligro. Ellos no tenían a nadie sino a mí, y yo... bueno, yo *los* tenía. En suma, era una magnífica oportunidad. Ésta se me presentaba en una imagen muy concreta. Yo era una pantalla y me colocaría frente a ellos. Entre más viera yo, menos lo harían ellos. Comencé a observarlos con un suspenso sofocante, con una tensión disfrazada que bien pudo haberse convertido, si hubiera continuado por mucho tiempo, en algo parecido a la locura. Ahora entiendo que lo que me salvó fue que todo se convirtió en algo muy distinto. Mi suspenso no duró... fue reemplazado por pruebas horribles. Sí, digo pruebas desde el momento en que realmente me sometí a ellas.

Este momento sucedió durante una tarde en la que pasaba el tiempo en los jardines con la más joven de mis discípulos. Habíamos dejado a Miles dentro de la casa, sentado en el rojo almohadón de un profundo sillón junto a la ventana; tenía el deseo de terminar un libro y yo me había sentido contenta de fomentar un propósito tan loable en un joven cuyo único defecto era el de tener una cierta predilección hacia la falta de descanso. Su hermana, por el contrario, se había mostrado ansiosa por salir, y caminamos juntas por media hora buscando la sombra, ya que el sol aún estaba en lo alto y el día era excepcionalmente cálido. Una vez más, mientras caminábamos, me di cuenta de cómo ella, al igual que su hermano –lo cual era algo encantador de parte de los dos niños–, se las ingeniaba para dejarme sola sin que pareciera que me abandonaba, y me acompañaba sin que pareciera que me agobiaba. Nunca se portaron inoportunos ni indiferentes. A decir verdad, mi única atención hacia ellos consistía en verlos divertirse inmensamente sin mí: era un espectáculo que ellos preparaban activamente y en el que yo hacía las veces de entusiasta espectadora. Me movía dentro de un mundo de su invención... ellos nunca tuvieron la oportunidad de andar en el mío; de modo que sólo me tomaba el tiempo para ser la notable persona o el objeto que en ese momento su juego requería, y eso constituía, gracias a la superioridad de mi rango y a mi exaltación, una feliz y distinguida ventaja. Se me olvida el papel que en aquel momento representaba; sólo recuerdo que era algo muy importante y tranquilo, y que Flora jugaba con un gran entusiasmo. Nos encontrábamos a las orillas del lago y, debido a que entonces habíamos comenzado con las clases de geografía, el lago era el mar de Azof.

De pronto, en esas circunstancias, me di cuenta de que al otro lado del mar de Azof teníamos a un interesado espectador. Este conocimiento se produjo en mí de la manera más extraña del mundo; es decir, bastante rara, salvo por la manera mucho más extraña en que esta figura emergió. Me había sentado a tejer – pues yo era algo o alguien que se podía sentar– en la vieja banca de piedra que daba hacia el lago; y en esta posición, a pesar de no tener una visión directa, comencé a sentir la certeza de que, a la distancia, se hallaba la presencia de una tercera persona. Los viejos árboles y los espesos arbustos ofrecían una enorme y agradable sombra, pero todo se cubrió con el brillo de la cálida y serena hora. No había ambigüedad en nada; no la había, al menos, en la convicción que me estuve formando, de un momento a otro, sobre lo que vería frente a mí y a través del lago justo cuando levantara la mirada. Mis ojos se quedaron fijos en el punto de la costura que me mantenía ocupada, y puedo volver a sentir el espasmo del esfuerzo que hice para no levantar la mirada hasta que estuviera segura de poder pensar en lo que iba a hacer. Alguien extraño estaba a la vista... una figura cuyo derecho a manifestarse puse en duda instantánea y apasionadamente. Recuerdo que enumeré perfectamente las posibilidades, me repetía a mí misma que no había nada más natural que la presencia de, por ejemplo, uno de los hombres de la casa o incluso un mensajero, un cartero o un joven al servicio de un vendedor del pueblo. Pero esta idea tuvo tan poco efecto sobre mi verdadera certidumbre que ya estaba conciente –aun sin mirar– del carácter y de la actitud de nuestra visita. Nada era más natural como que todo aquello fuera algo que definitivamente no era.

Tan pronto como el pequeño reloj de mi valor marcara el segundo indicado, me aseguraría de la verdadera identidad de la aparición. Entre tanto, con un esfuerzo que ya era demasiado intenso, dirigí la mirada directamente hacia la pequeña Flora, quien, en ese momento, estaba a unos once metros de distancia. Mi corazón se paralizó por un instante al preguntarme, con asombro y terror, si ella también veía. Contuve la respiración mientras esperaba a que ella gritara, a que emitiera alguna súbita e inocente señal, ya fuera de interés o de alarma,

para que me lo indicara. Esperé, pero nada se escuchó. Luego, al principio –y creo que en esto hay algo aun más espantoso que en cualquier otra cosa que pueda relatar–, me invadió la sensación de que, durante un minuto, todos los sonidos espontáneos la habían abandonado, y en el instante, durante ese mismo minuto, mientras jugaba, circunstancialmente le había vuelto la espalda al lago. Ésta era su actitud cuando, finalmente, la miré... la miré con la firme convicción de que las dos aún estábamos bajo un acecho directo y personal. Flora había recogido un trozo de madera plano, el cual tenía un agujero que, evidentemente, le había dado la idea de unirlo a otro que pudiera servir de mástil y de esa manera hacer un barquito. Mientras la observaba, ella estaba muy atenta tratando, con sumo cuidado, de hacer que este segundo trozo se ajustara a su lugar. Mi comprensión de lo que estaba haciendo me mantuvo de tal manera que después de algunos segundos sentí que estaba lista para más. Luego volví a desviar la mirada... ¡Enfrenté lo que tenía que enfrentar!

## VII

DESPUÉS DE ESTE SUCESO Y TAN PRONTO como pude, me precipité sobre la señora Grose; ahora no puedo contar de manera inteligible cómo lidié con el suceso durante el intervalo. Pero aún me escucho llorar mientras me arrojaba directamente a sus brazos:

–¡Lo *saben!* ¡Es demasiado monstruoso: lo saben, lo saben!

–¡Por Dios!, ¿qué es lo que saben?

Sentí su incredulidad mientras me abrazaba.

–¿Cómo qué?, ¡todo lo que *nosotras* sabemos... y sólo Dios sabe qué otras cosas!

Luego, cuando me soltó, se lo expliqué y, quizá hasta entonces, incluso me lo expliqué a mí también con plena coherencia.

–Hace dos horas, en el jardín –apenas podía articular–, ¡Flora *ha visto!*

La señora Grose recibió la noticia como si le hubieran propinado un golpe en el estómago.

–¿Se lo ha dicho? –gimió.

–Ni una palabra... Eso es lo aterrador ¡Se lo ha guardado! ¡Una niña de ocho años! ¡*Esa* niña!

La estupefacción que me causó era impronunciable. Obviamente, la señora Grose sólo abría la boca cada vez más.

–Entonces, ¿cómo lo sabe?

–Yo estaba ahí... Lo vi con mis propios ojos: ella estaba perfectamente conciente de su presencia.

–¿Qué quiere decir?, ¿consiente de *él*?

–No... de *ella*.

Sé que mientras hablaba veía cosas prodigiosas, pues noté su lento reflejo en el rostro de mi compañera.

–Esta vez fue otra persona, pero era una figura con el mismo e inconfundible horror y la misma maldad: una mujer de negro, pálida y horrible... ¡y con qué aire, qué rostro! Estaba al otro lado del lago. Yo estaba ahí con la niña, tranquila en ese momento, de repente llegó.

–¿Llegó?... ¿Cómo, de dónde?

–¡De donde ellos vienen! Sólo apareció y se quedó ahí... no estaba tan cerca.

–¿Y no se acercó?

–¡Oh, por el efecto y por el sentimiento que me causó, pudo haber estado tan cerca como usted! Mi amiga, con un raro impulso, retrocedió un paso.

–¿Era alguien que usted nunca ha visto?

–Nunca. Pero es alguien que la niña sí ha visto. Alguien que *usted* ha visto.

Luego, para demostrarle que ya había pensado en todo:

–Es mi predecesora... la que murió.

–¿La señorita Jessel?

–La señorita Jessel. ¿No me cree? –la presioné.

Angustiada, se volvió de derecha a izquierda.

–¿Cómo puede estar segura?

Con el estado de mis nervios, esta respuesta me provocó un estallido de impaciencia.

–¡Entonces pregúntele a Flora... *ella* está segura! –pero tan pronto como dije esto, logré contenerme.–

¡No, por amor de Dios, no lo haga! ¡Dirá que no lo sabe... mentirá!

La señora Grose no estaba demasiado aturdida para no protestar instintivamente.

–¿Ah, cómo *puede*...?

–Porque soy franca. Flora no quiere que yo lo sepa.

–Es sólo para evitarle...

–¡No, no... hay algo muy profundo, muy profundo! Entre más me hundo en eso, más veo y entre más veo, me da más temor. ¡No sé qué es lo que *no* veo, lo que *no* temo!

La señora Grose hizo un intento por comprenderme.

–¿Quiere decir que tiene miedo de volver a verla?

–¡Oh, no; eso no es nada... por ahora! –luego me expliqué–: Tengo miedo de *no* verla. Pero mi compañera sólo palideció.

–No entiendo.

–Escuche: temo que la niña pueda guardárselo –y seguramente lo *hará*– sin que yo lo sepa.

Ante la posibilidad de este escenario, la señora Grose se colapsó por un momento, pero en seguida volvió a recuperarse, como impulsada por la sensación de que, si cedíamos un poco, en verdad perderíamos el rumbo.

–¡Querida, querida, no podemos perder la razón! ¡Y si después de todo a ella no le importa...! –incluso trató de hacer una broma amarga–. ¡Quizás a ella le gusta!

–¡Gustarle *esas* cosas... a ese pedacito de niña!

–¿Acaso no es una prueba de su bendita inocencia? –inquirió mi amiga con valentía.

Por un instante casi me convenció.

–¡Oh, debemos insistir en *eso*... debemos aferrarnos a eso! Si no es una prueba de lo que usted dice, es una prueba de... ¡sólo Dios sabe de qué! ¡Porque esa mujer es el horror de los horrores!

Ante esto, la señora Grose fijó su mirada en el piso por un minuto; finalmente la levantó y me dijo:

–Dígame cómo es que lo sabe.

–¿Entonces admite que era ella? –grité.

–Dígame cómo es que lo sabe. –mi amiga se concretó a repetir.

–¿Que cómo lo sé? ¡Basta verla! Por la manera en que miraba.

–¿Quiere decir por la manera en que la miraba a usted... con tanta maldad?

–No, querida, no... Yo pude haber soportado eso. No me vio ni por un instante. Ella sólo clavó la mirada en la niña.

–¿Le clavó la mirada? –la señora Grose trató de visualizar la escena.

–¡Ah, con unos ojos terribles!

La señora Grose miró los míos como si realmente pudieran parecerse a los de esa mujer.

–¿Quiere decir de desagrado?

–¡No, por vida de Dios! De algo mucho peor.

–¿Peor que el desagrado? –preguntó completamente confundida.

–Con una determinación... indescriptible. Con una intención como de odio.

La hice palidecer.

–¿Con una intención?

–De apoderarse de ella.

La señora Grose –cuya mirada se suspendió contemplándome– se estremeció y caminó hacia la ventana; y mientras se detuvo ahí mirando hacia fuera, yo terminé mi afirmación:

–*Eso* es lo que Flora sabe.

Después de un momento, se dio la vuelta.

–¿Dice que la persona vestía de negro?

–De luto... más bien pobremente, con las ropas raídas. Pero, efectivamente, era extraordinariamente bella.

Ahora reconozco hasta dónde, después de tantos golpes, había llevado a la víctima de mis confidencias, pues ella, muy visiblemente, sopesó mis palabras.

–Oh, bella, muy, muy bella –insistí–, maravillosamente hermosa. Pero infame.

La señora Grose lentamente se volvió hacia mí.

–La señorita Jessel... *era* infame.

Una vez más tomó mi mano entre las suyas y la estrechó con tal fuerza que parecía fortalecerme para enfrentar la creciente aprensión que me podía provocar su revelación.

–Ambos eran infames. –al fin dijo.

Así, al cabo de un rato, volvimos a enfrentar juntas la situación; y yo me di cuenta de que definitivamente era de gran ayuda el tratar el tema de manera directa.

–Aprecio –dije– su intachable decencia al no haber dicho nada hasta ahora, pero es hora de que me lo cuente todo.

Me pareció que ella asintió ante mis palabras, pero seguía guardando silencio; al ver esto, continué:

–¿De qué murió? Dígame, ¿había algo entre ellos?

–Había todo.

–¿A pesar de las diferencias...?

–Oh, sí, a pesar de sus rangos, de sus condiciones –dijo esto con tristeza–. Sí, ella era una dama.

Pensé en lo que decía; lo imaginé.

–Y él tan monstruosamente bajo –dijo la señora Grose.

Sentí que, indudablemente, en su compañía, no necesitaba insistir demasiado sobre el lugar que debe ocupar un sirviente en la escala; pero no había nada que me impidiera aceptar los esquemas que llevaban a mi compañera a lamentar la degradación de mi antecesora. Había una forma de enfrentarse a eso y la llevé a cabo al instante para tener una visión completa –de acuerdo a las evidencias– del astuto y apuesto hombre de “confianza” de nuestro patrón: era impúdico, seguro de sí mismo, corrompido, depravado.

–El tipo era un perro.

La señora Grose consideró el caso como si, tal vez, se tratara de una cuestión de matices.

–Nunca he visto a alguien como él. Hacía lo que le venía en gana.

–¿Con *ella*?

–Con todos.

Entonces fue como si la señorita Jessel hubiera vuelto a aparecer en los ojos de mi amiga. De cualquier modo, me pareció que por un instante evocaba tan claramente su imagen como la había visto a la orilla del estanque, y dije con decisión:

–¡También debió haber sido lo que *ella* deseaba!

El rostro de la señora Grose me indicaba que estaba en lo cierto, pero al mismo tiempo dijo:

–Pobre mujer... ¡lo pagó muy caro!

–¿Entonces usted sí sabe de qué murió? –pregunté.

–No... no sé nada. No quise saber; me contenté con no saberlo. Le di gracias al Señor cuando ella se fue de aquí.

–Pero usted se hizo una idea...

–¿De sus razones para haberse marchado? Oh, sí... de eso sí. No podía quedarse. Piense usted: ¡una institutriz! Y más tarde me lo imaginé y lo sigo imaginando. Y lo que imagino es terrible.

–No tan terrible como lo que *yo* hago –contesté.

Con esto debí haberle demostrado –ya que estaba demasiado consciente de ello– un triste sentimiento de derrota. De ella brotó todo un sentimiento de compasión por mí, y ante su renovada bondad mi poder de resistencia se quebrantó. Estallé en lágrimas, como en otra ocasión yo la había hecho llorar; ella me acurrucó en su seno maternal, donde mis lamentos se desbordaron.

–¡No lo hago! –sollocé de desesperación–; ¡no puedo salvarlos ni protegerlos! Es mucho peor de lo que imaginé. ¡Están perdidos!

## COMENTARIO

EN ESTA OCASIÓN, LA PRIMERA APARICIÓN de Miss Jessel brinda la oportunidad de traducir un fragmento del sexto capítulo. También he traducido todo el séptimo capítulo para darle seguimiento a los sucesos del fragmento anterior. El punto es que, en el sexto capítulo, la institutriz sólo narra que ve una aparición, pero no indica de quién se trata. Es hasta la siguiente parte que, en uno de esos tortuosos diálogos con Mrs. Grose, finalmente nos enteramos de que es el fantasma de Miss Jessel. Por otro lado, el diálogo entre la institutriz y Mrs. Grose nos muestra la manera en que James maneja la técnica del punto de vista. A estas alturas, ya tenemos muy claro que la narración en primera persona determina, en gran medida, la ambigüedad del texto. En el séptimo capítulo, leemos un diálogo en el que la institutriz, más que hablar con Mrs. Grose sobre el tema, se empeña en convencerla de que ha visto a Miss Jessel y de que los fantasmas quieren poseer a Miles y Flora. No es necesario insistir que estas palabras únicamente responden a la interpretación de institutriz; el lector nunca puede saber si tal interpretación es cierta. De modo que este capítulo se vuelve fundamental para el desarrollo del relato.

Así, para la traducción del fragmento del sexto capítulo he realizado un proceso similar al de las traducciones previas: conservé las imágenes, los contrastes y la ambivalencia de las palabras, e hice énfasis en los rasgos que delinean la personalidad de la institutriz. No obstante, como he comentado, la institutriz nunca menciona a quién ha visto, lo cual agudiza notablemente el misterio del relato. Por tanto, la traducción de este fragmento demanda una atención muy cuidadosa. En el siguiente capítulo, a pesar de que se revela la identidad del fantasma, el suspenso no decae; por el contrario, cuando nos enteramos de que son dos los fantasmas que acechan Bly, se incrementa la sensación de incertidumbre; es otra de las vueltas de tuerca que impiden al lector concluir de manera definitiva sobre los acontecimientos. Antes de continuar con esto, analizaré algunos aspectos de mi traducción.

Hacia la mitad del sexto capítulo, la institutriz cuenta: “Much as we had discussed it [la aparición de Peter Quint] that Sunday night, I was in the immediate later hours in special – for it may be imagined whether I slept – still haunted with the shadow of something she [Mrs. Grose] had not told me.” (p. 52). Si en capítulos anteriores, James había empleado el término “charmed”, ya a estas alturas del texto recurre a palabras como “haunted” y “shadow”. La

primera de estas palabras se acerca cada vez más al tema de lo sobrenatural, en tanto que la segunda, por su sentido literal, va ensombreciendo la atmósfera del relato. Ambos términos se conjugan para crear la sensación de lo siniestro, que, gradualmente, va invadiendo el círculo de lo cotidiano: la aparición de Quint ya es el tema principal de las conversaciones de la institutriz y Mrs. Grose. Entonces, el tema a tratar es la traducción de la palabra “haunted”, que se torna complicada toda vez que James la emplea en sus dos sentidos más recurrentes. Según el *Oxford Advanced of Learner’s Dictionary of the English Language*: “haunt: 1 [...] (esp of ghosts and spirits) appear repeatedly in: *The old castle is said to be haunted.* 2 return to the mind repeatedly: *A wrongdoer is constantly haunted by fear of discovery.*” (1974: 400). La lengua española carece de un término exacto para traducir tal ambigüedad. Tal vez por tal motivo Sergio Pitol y José Bianco se inclinan por opciones que desechan la primera acepción de la palabra. Esta es la traducción de Pitol: “A pesar de lo mucho que habíamos discutido aquel domingo al atardecer, me sentí, sobre todo en las últimas horas de la noche –¿iba yo a poder dormir en tales condiciones?–, acosada por la sensación de que había algo que mi compañera no me había dicho.” (2003: 61). En tanto, el escritor argentino traduce la oración así: “Por mucho que lo hubiéramos tratado aquella noche de domingo, yo estuve aún, especialmente en las primeras horas –¡porque podrá imaginarse si dormí!–, obsesionada por la sombra de algo que la señora Grose callaba.” (1960: 56). Lo dicho; las palabras “acosada” y “obsesionada” reflejan a la exactitud el estado mental de la institutriz. Pero si somos consecuentes con el análisis, en el que afirmó que los fantasmas sí existen, entonces hay que inclinarse por otra opción: “A pesar de lo mucho que lo habíamos discutido aquel domingo por la noche, yo aún estaba, particularmente en las últimas horas de la noche –¡pues acaso se puede imaginar si dormía!– hechizada por la sombra de algo que ella no me había dicho.” Evidentemente, la palabra “hechizada” inclina la balanza hacia lo sobrenatural, pero, a mi entender, este término también sugiere que nuestra narradora comienza a pensar frenéticamente en Peter Quint.

No obstante, estoy de acuerdo en enfatizar las obsesiones de la institutriz, que, a partir de este capítulo, comienzan a ser más recurrentes. Por fortuna, la siguiente oración me ayuda a compensar lo que podría perderse con el término “hechizada” –si es que tal cosa sucede–: “It seems to me indeed, in raking it all over, that by the time the morrow’s sun was high I had restlessly read into the facts before us almost all the meaning they were to receive from subsequent and more cruel occurrences.” (p. 52). Esta clase de pasajes nos permiten observar a una mujer angustiada que piensa incansablemente en lo que ha presenciado. Peter Quint ha



orillado a la institutriz a buscar una interpretación que explique su irrupción en Bly. Y ella así lo hace: después de una noche sin dormir, llega a la conclusión de que Quint quiere apoderarse de los niños. Esto lo confiesa más adelante, e incluso cree que la aparición de Miss Jessel confirma su lectura de los hechos. Lo importante de todo esto, para efectos de la traducción, es hacer énfasis en el comportamiento de la institutriz, cuyas obsesiones confieren un gran dramatismo a la obra. Para transmitir este efecto es necesario considerar expresiones como: “in raking it all over” y “[...] by the time the morrow’s sun was high I had restlessly read into the facts before us almost all the meaning they were to receive from subsequent and more cruel occurrences.” Bianco excluye la primera frase y traduce la oración de esta manera: “Hasta creo retrospectivamente que al promediar la mañana yo había leído sin descanso en los hechos que teníamos por delante y había podido descifrar casi todo el significado que muy pronto recibirían de sucesivas y más crueles circunstancias.” (p. 56). Esta traducción me parece inadecuada por la omisión que ya he comentado. Cuando la institutriz menciona “in raking it all over”, inferimos que la sensación de misterio la ha obsesionado por varios años. Además, la sola palabra “raking” nos sugiere que, a pesar del tiempo que ha pasado, nuestra narradora todavía sigue escudriñando en los hechos, tal vez porque aún no logra entender la magnitud de su experiencia. Pitol traduce la oración de manera muy semejante a Bianco: “En efecto, dando a la situación una mirada retrospectiva, me pareció que antes de que el sol estuviera en su cenit yo ya había leído, en los hechos que teníamos frente a nosotras, casi todo el significado que iban a adquirir por los posteriores y más crueles acontecimientos.” (p. 61). El escritor mexicano realiza una traducción que le resta fuerza al relato, sobre todo porque elimina las palabras “raking” y “restlessness”, que subrayan a la perfección el estado psicológico de la institutriz. Mi propuesta rescata estas palabras y, con ello, los motivos de mi argumento: “De hecho, al hurgar otra vez en todo el asunto, me parece que, para la hora en que el sol de la mañana estaba en lo alto, yo ya había leído incansablemente, en los hechos que se nos presentaban, casi todo el significado que habrían de adquirir a partir de los subsecuentes y más crueles sucesos.”

En el siguiente párrafo, James nos ofrece una pista de la manera en que opera el punto de vista en su relato:

They [Miles y Flora] had nothing but me, and I – well, I had them. It was in short a magnificent chance. This chance presented itself to me in an image richly material. I was a screen – I was to stand before them. The more I saw the less they would. I began to watch them in a stifled suspense, a disguised tension, that might well, had it continued too long, have turned to something like madness. (p. 53).

En efecto, la institutriz pretende convertirse en una pantalla para impedir que los niños vean a los fantasmas; pero, con estas palabras, sospechamos que también impide al lector ver los sucesos desde otros enfoques. Sin duda, ésta es la función de la narración en primera persona, y en la traducción tal sugerencia debe quedar impresa con idéntica exactitud. Ésta es mi propuesta para el pasaje citado:

Ellos no tenían a nadie sino a mí, y yo... bueno, yo *los* tenía. En suma, era una magnífica oportunidad. Ésta se me presentaba en una imagen muy concreta. Yo era una pantalla y me colocaría frente a ellos. Entre más viera yo, menos lo harían ellos. Comencé a observarlos con un suspenso sofocante, con una tensión disfrazada que bien pudo haberse convertido, si hubiera continuado por mucho tiempo, en algo parecido a la locura.

Las traducciones de Pitol y Bianco también responden a esta lógica. Citemos a Pitol:

Era, en resumen, una oportunidad magnífica. Esto se me mostró en una clara imagen material: yo era como una pantalla que debía permanecer delante de ellos. Cuanto más viera yo, menos verían ellos. Comencé a observarlos con extrema tensión, con una excitación disimulada que, de haberse prolongado demasiado, se hubiera convertido en algo semejante a la locura. (p. 62).

Salvo algunas diferencias en cuanto al uso del lenguaje y la sintaxis, la idea esencial se mantiene en ambas traducciones.

La escena donde aparece Miss Jessel se crea a partir de elementos semejantes a los de la aparición de Peter Quint. Miss Jessel se manifiesta en los alrededores de Bly, cerca del lago y durante la tarde. Las imágenes se tornan contrastantes: “[...] I strolled with her [Flora] half an hour, seeking the shade, for the sun was still high and the day exceptionally warm.” (p. 54), y las oraciones ambiguas: “I walked in a world of their invention...” (p. *ídem*). Sin embargo, como lo había anticipado, para traducir esta parte del texto hay que evitar que el lector conozca la identidad del fantasma que se manifiesta en esta ocasión. Ésta es una situación particularmente complicada, ya que la lengua inglesa, que no reconoce género para la mayoría de los adjetivos y sustantivos, le permite a James mantener la ambigüedad hasta el final del capítulo. Veamos un ejemplo: “Suddenly, amid these elements, I became aware that on the other side of the Sea of Azof we had an interested spectator.” (p. 54). De haber traducido la frase “interested spectator” con el género femenino, hubiera anticipado al lector algo que se revela hasta la siguiente parte; con ello habría disminuido el suspenso de este episodio. Por lo tanto, al igual que Pitol y Bianco, decidí traducir la frase en cuestión con el género masculino: “De pronto, en esas circunstancias, me di cuenta de que al otro lado del mar de Azof teníamos a un interesado espectador.” Apelamos al hecho de que, en algunas ocasiones, el género

masculino puede entenderse como neutro. Además, con esta solución, el lector podría pensar en Peter Quint, con lo cual sería posible ocultar la identidad de Miss Jessel y dejar que el lector caiga en el asombro cuando descubra la verdad. A final de cuentas, quizás ésta sea la intención de James.

En cambio, en la siguiente oración, sí es posible mantener la ambigüedad: “That reminder had as little effect on my practical certitude as I was conscious – still even without looking – of its having upon the character and attitude of our visitor.” (p. 55). Aquí nos referimos a la frase “our visitor”, que Pitol traduce así: “Pero aquel ejercicio mental tuvo muy poco efecto sobre la certidumbre que ya poseía –incluso antes de haberlo visto– acerca del carácter y la actitud de nuestro visitante.” (p. 64). Bianco traduce la frase de manera idéntica: “Este pensamiento tuvo tan escaso efecto sobre mi real convicción cuanto más consciente estaba yo – aún sin levantar los ojos – del carácter y de la actitud de nuestro visitante.” (pp. 59-60). Sin duda, ambos escritores se equivocan al elegir la frase “nuestro visitante”, ya que esta opción podría considerarse como una alusión explícita a Quint, y es muy claro que la institutriz nunca se refiere a éste. De hecho, la oración que abre el siguiente párrafo nos lo confirma: “Of the positive identity of the apparition I would assure myself as soon as the small clock of my courage should have ticked out the right second...” (p. 55). La institutriz percibe “an alien object in view” (p. 54), pero no sabe a ciencia cierta de quién se trata. De acuerdo con esto, decidí traducir dicha frase de esta manera: “Pero esta idea tuvo tan poco efecto sobre mi verdadera certidumbre que ya estaba conciente –aun sin mirar– del carácter y la actitud de nuestra visita.” En definitiva, esta solución logra conservar la ambigüedad del original porque, en la lengua española, es posible hablar de “una visita” del género masculino o femenino.

Volvamos al inicio del párrafo. Después de percibir la presencia de un “interesado espectador”, la institutriz narra que: “The way this knowledge gathered in me was the strangest thing in the world – the strangest, that is, except the very much stranger in which it quickly merged itself.” (p. 54). La presencia de Miss Jessel también genera una agudización en la percepción de la institutriz, quien observa un cambio en el escenario, a pesar de que éste no parece sufrir ninguna modificación:

I had sat down with a piece of work – for I was something or other that could sit – on the old stone bench which overlooked the pond; and in this position I began to take in with certitude and yet without direct vision the presence, a good way off, of a third person. The old trees, the thick shrubbery, made a great and pleasant shade, but it was all suffused with the brightness of the hot still hour. There was no ambiguity in anything; none whatever at least in the conviction

I from one moment to another found myself forming as to what I should see straight before me and across the lake as a consequence of raising my eyes. (p. 54).

Aunque la institutriz nos indica que no hay ambigüedad alguna en nada, la descripción que nos ofrece es, por sí misma, ambigua. La sombra de los árboles contrasta notablemente con el brillo de la luz vespertina. Los detalles de esta descripción cobran trascendencia cuando se los observa a través de los ojos de una mujer que constantemente se muestra angustiada y dubitativa ante su propia identidad. La ambigüedad se presenta cada vez con más frecuencia: no podemos saber si la imaginación apesadumbrada de la institutriz materializa la aparición o si sus sentidos se han agudizado a tal grado que puede percibir la manifestación de Miss Jessel. Una vez más, es necesario leer cuidadosamente el pasaje para que todos estos detalles no escapen de la traducción. Por ejemplo, tenemos que esclarecer lo referente a la oración “I had sat down with a piece of work”. Según el pie de página de la edición: “*a piece of work*: A bit of knitting.” (p. 54). Esto, aunque parezca banal, explica por qué la institutriz se encuentra con la cabeza agachada. En su traducción, Pitol omite por completo la oración: “[...] yo era, en el juego, algo o alguien que podía sentarse, y lo hice en el viejo banco de piedra que dominaba el estanque...” (pp. 63-4). Bianco traduce de manera más literal: “Yo estaba sentada con una labor...” (p. 59). La importancia de mantener esta oración se relaciona con lo que la institutriz narra después: “They [sus ojos] were attached at this juncture to the stitching in which I was engaged, and I can feel once more the spasm of my effort not to move them till I should so have steadied myself as to be able to make up my mind what to do.” (p. 54). Esta oración completa la ambigüedad de la escena, pues, si la institutriz esta ocupada en su tejido, ¿cómo puede saber que hay alguien que acecha a Flora? Por lo tanto, la traducción de este pasaje exige contemplar los detalles para transmitir las emociones de la institutriz y la incertidumbre que producen oraciones tan desconcertantes como esta: “for I was something or other that could sit”. Mi traducción se avoca a rescatar todos estos aspectos:

Me había sentado a tejer –pues yo era algo o alguien que podía sentarse– en la vieja banca de piedra que daba hacia el lago; y en esta posición, a pesar de no tener una visión directa, comencé a sentir la certeza de que, a la distancia, se hallaba la presencia de una tercera persona. Los viejos árboles y los espesos arbustos ofrecían una enorme y agradable sombra, pero todo se cubrió con el brillo de la cálida y serena hora. No había ambigüedad en nada; no la había, al menos, en la convicción que me estuve formando, de un momento a otro, sobre lo que vería frente a mí y a través del lago justo cuando levantara la mirada.

La traducción del séptimo capítulo no presenta dificultades particulares. Esta parte del relato se construye, principalmente, por medio de diálogos, para los cuales hay que buscar las expresiones del español que se ajusten a aquellas de la lengua inglesa. No obstante, comentaré algunos aspectos relacionados con el análisis crítico, los cuales son fundamentales para el proceso de mi traducción.

Uno de éstos se presenta al inicio del capítulo: “Yet I still hear myself cry as I fairly threw myself into her arms: “They *know* – it’s too monstrous: they know, they know!” (p. 55). Como he comentado, la institutriz se expresa con un dramatismo tal que lleva al lector a creer en sus palabras. La técnica del punto de vista opera bajo esta premisa, que hace que el enfoque de nuestra narradora prevalezca sobre otras circunstancias del relato. Por lo tanto, oraciones como la que he citado van a determinar la interpretación que lleve a cabo el lector. Por supuesto que la traducción se tiene que adherir a estas condiciones: sin el dramatismo, que acentúa las aflicciones de la institutriz, la técnica del punto de vista podría perder efectividad. Afortunadamente, estas expresiones altamente emotivas no representan complicaciones; tal es así que las propuestas de Pitol, de Bianco y la mía son muy similares. Reproduciré las tres traducciones de una parte del diálogo inicial para observar las semejanzas. Ésta es la traducción de Bianco:

–¡*Saben!* ¡Es demasiado monstruoso! ¡Saben, saben!

–¿Pero qué saben, bendito sea Dios?

Mientras me abrazaba, sentí su incredulidad.

–Y bien: lo que sabemos *nosotras*, ¡y Dios sabe qué otras cosas!

Después, cuando ella aflojó su abrazo, expliqué lo sucedido y sólo entonces, quizá, me lo expliqué a mí misma con absoluta coherencia.

–Hace dos horas, en el parque –apenas podía articular–, Flora ha *visto*. (p. 61).

Ésta corresponde a Pitol:

–¡*Lo saben!* ¡Oh, es demasiado monstruoso! ¡Ellos lo saben, lo saben!

–¿Qué es lo que saben...?

Advertí su incredulidad mientras me sostenía en sus brazos.

–Bueno, lo que nosotras sabemos... ¡Y sólo el cielo podría decirnos qué más!

Luego, soltándome de su abrazo y luchando por recobrar la coherencia, añadí:

–¡Hace un par de horas, en el jardín... –apenas podía articular las palabras–, Flora lo

*vio!* (p. 66).

Y ésta es mi propuesta:

–¡*Lo saben!* ¡Es demasiado monstruoso: lo saben, lo saben!

–¡Por Dios!, ¿qué es lo que saben?

Sentí su incredulidad mientras me abrazaba.

–¿Cómo qué?, ¡todo lo que *nosotras* sabemos... y sólo Dios sabe qué otras cosas!

Luego, cuando me soltó, se lo expliqué y, quizá hasta entonces, incluso me lo expliqué a mí también con plena coherencia.

–Hace dos horas, en el jardín –apenas podía articular–, ¡Flora *ha visto!*

Las diferencias son mínimas. Salvo algunas expresiones o palabras, la esencia del diálogo es la misma; las tres traducciones expresan la emotividad y el dramatismo de la escena. Sin embargo, no alcanzo a comprender por qué Pitol, en la última línea, traduce: “[...] Flora lo *vio!*” No sabemos si el escritor mexicano seguía pensando en Peter Quint o si resume alguna frase como “¡Flora lo *vio todo!*”, por poner algún ejemplo. Más allá de esto, insisto en que los tres diálogos rescatan las características de la escena.

En el estudio crítico afirmé que el silencio inquieta profundamente a la institutriz porque se vincula con el misterio que los fantasmas representan. Simple y sencillamente, no hay sonidos o palabras que logren descifrar el significado de Quint y Miss Jessel. Pero nuestra narradora no sólo teme el silencio de los fantasmas, sino también el de Bly y el de los niños. Así lo demuestra en su conversación con la señora Grose:

[...] – I could scarce articulate – “Flora *saw!*”

Mrs. Grose took it as she might have taken a blow in the stomach.

“She has told you?” she panted.

“Not a word – that’s the horror. She kept it to herself! The child of eight, *that* child!”

Unutterable still for me was the stupefaction of it. (pp. 55-6).

“Not a word”, “horror” y “unutterable” son palabras clave para comprender la paradoja con la que James trabaja: el silencio se convierte en un medio de expresión muy poderoso; las palabras que emplea la institutriz para explicar sus miedos apenas vislumbran la profundidad de un misterio indescriptible. Para ser congruente con esta idea, es indispensable rescatar dichos términos:

[...] –apenas podía articular–, ¡Flora *ha visto!*

La señora Grose recibió la noticia como si le hubieran propinado un golpe en el estómago.

–¿Se lo ha dicho? –gimió.

–Ni una palabra... Eso es lo aterrador ¡Se lo ha guardado! ¡Una niña de ocho años!

¡*Esa* niña!

La estupefacción que me causó era impronunciable.

Ante el silencio de Miss Jessel y Flora, de quien no sabemos si realmente ve al fantasma, la institutriz únicamente puede percibir la profundidad del misterio: “No, no – there

are depths, depths! The more I go over it the more I see in it, and the more I see in it the more I fear. I don't know what I *don't* see, what I *don't* fear!" (p. 57). Esta clase de expresiones nos dan la pauta para pensar que los fantasmas son el medio a través del cual la institutriz descubre, acaso sin saberlo, sus propias profundidades. Aunque mi propuesta no es una traducción fiel de este diálogo, estamos convencidos de que conserva el sentido del original: "—¡No, no... hay algo muy profundo, muy profundo! Entre más me hundo en eso, más veo y entre más veo, me da más temor. ¡No sé qué es lo que *no* veo, lo que *no* temo!"

El miedo de la institutriz a lo inexpresable, entonces, se manifiesta en sus diálogos con Mrs. Grose, en los que nuestra narradora se empeña en convencer a la señora de que los fantasmas quieren poseer a los niños. Ya en esta parte del texto, la narración en primera persona juega un papel preponderante: solamente el lector puede decidir si creer en sus palabras o no. El siguiente diálogo nos muestra la manera en que James utiliza el punto de vista de la institutriz:

[...] "Dear, dear – we must keep our heads! And after all, if she [Flora] doesn't mind it –!" She even tried a grim joke. "Perhaps she likes it!"

"Like *such* things – a scrap of an infant!"

"Isn't just a proof of her blest innocence?" my friend bravely enquired.

She brought me, for the instant, almost round. "Oh we must clutch at *that* – we must cling to it! If it isn't a proof of what you say, it's a proof of – God knows what! For the woman's a horror of horrors."

Mrs. Grose, at this, fixed her eyes a minute on the ground; then at last raising them, "Tell me how you know," she said.

"Then you admit it's what she was?" I cried.

"Tell me how you know," my friend simply repeated.

"Know? By seeing her! By the way she looked."

"At you, do you mean – so wickedly?"

"Dear me, no – I could have borne that. She gave me never a glance. She only fixed the child."

Mrs. Grose tried to see it. "Fixed her?"

"Ah with such awful eyes!"

She stared at mine as if they might really have resembled them. "Do you mean of dislike?"

"God help us, no. of something much worse."

"Worse than dislike?" – this left her at a loss.

"With a determination – indescribable. With a kind of fury of intention."

I made her turn pale. "Intention?"

“To get hold of her.” Mrs. Grose – her eyes just lingering on mine – gave a shudder and walked to the window; and while she stood there looking out I completed my statement. “*That’s* what Flora knows.” (p. 57).

Tal parece que la institutriz se aprovecha de la ingenuidad de Mrs. Grose para hacerla creer en su interpretación de los sucesos. Sin embargo, no lo podemos asegurar porque, unas líneas antes, la institutriz ofrece una descripción del fantasma en la que Mrs. Grose no tarda en reconocer a Miss Jessel. De esto me ocuparé más adelante. Lo importante es que la traducción reproduzca la percepción de la institutriz sobre la aparición de Miss Jessel. Nuestra narradora asegura que Miss Jessel observa de manera insistente a Flora, pero el lector no tiene ningún otro elemento para creer en esto. Lo que convence a Mrs. Grose sobre las supuestas intenciones de Miss Jessel es el modo tan siniestro con que la institutriz describe la escena. Lógicamente, esto es lo que debe permanecer en la traducción:

–¡Querida, querida, no podemos perder la razón! ¡Y si después de todo a ella no le importa...! –incluso trató de hacer una broma amarga–. ¡Quizás a ella le gusta!

–¡Gustarle *esas* cosas... a ese pedacito de niña!

–¿Acaso no es una prueba de su bendita inocencia? –inquirió mi amiga con valentía. Por un instante casi me convenció.

–¡Oh, debemos insistir en *eso*... debemos aferrarnos a eso! Si no es una prueba de lo que usted dice, es una prueba de... ¡sólo Dios sabe de qué! Porque esa mujer es el horror de los horrores!

Ante esto, la señora Grose fijó su mirada en el piso por un minuto; finalmente la levantó y me dijo:

–Dígame cómo es que lo sabe.

–¿Entonces admite que era ella? –grité.

–Dígame cómo es que lo sabe –mi amiga se concretó a repetir.

–¿Que cómo lo sé? ¡Basta verla! Por la manera en que miraba.

–¿Quiere decir por la manera en que la miraba a usted... con tanta maldad?

–¡No, querida, no...! Yo pude haber soportado eso. No me miró ni por un instante.

Ella sólo le clavó la mirada a la niña.

–¿Le clavó la mirada? –la señora Grose trató de visualizar la escena.

–¡Ah, con unos ojos terribles!

La señora Grose miró los míos como si realmente pudieran parecerse a los de esa mujer.

–¿Quiere decir de desagrado?

–¡No, por vida de Dios! De algo mucho peor.

–¿Peor que el desagrado? –preguntó completamente confundida.

–Con una determinación... indescriptible. Con una intención como de odio.



La hice palidecer.

–¿Con una intención?

–De apoderarse de ella.

La señora Grose –cuya mirada se suspendió contemplándome– se estremeció y caminó hacia la ventana; y mientras se detuvo ahí mirando hacia fuera, yo terminé mi afirmación:

–*Eso* es lo que Flora sabe.

Abundaré sobre la descripción en la que Mrs. Grose reconoce a Miss Jessel. Esta escena nos recuerda aquella en la que la institutriz describe a Quint detalladamente. En el análisis dejé bien claro que estas descripciones son pruebas contundentes de que nuestra narradora, efectivamente, ve a los fantasmas. De acuerdo con el texto, la institutriz nunca antes había visto a Peter Quint ni a Miss Jessel. Ahora bien, en sus descripciones podemos observar algunos paralelismos entre Quint y Miss Jessel: la institutriz no tiene duda en reconocer que ambos son atractivos; únicamente percibe en sus rostros una mirada malévola. Así, con la ayuda de Mrs. Grose, la institutriz concluye que gran parte de la maldad de Quint y Miss Jessel reside en su comportamiento licencioso. El desorden moral de estos personajes, según la institutriz, corrompe a Miles y Flora, y se extiende, aun después de la muerte, para ejercer una influencia terrible sobre los niños. Una vez más, asistimos a la interpretación de la institutriz; ya lo he apuntado: nuestra narradora recurre a sus valores morales y religiosos para explicarse la clase de maldad que Quint y Miss Jessel representan. Hacia el final del séptimo capítulo, la conversación entre Mrs. Grose y la institutriz revelan lo dicho:

[...] “The person was in black, you say?”

“In mourning – rather poor, almost shabby. But – yes – with extraordinary beauty.”

[...] “Oh handsome – very, very,” I insisted; “wonderfully handsome. But infamous.”

She slowly came back to me. “Miss Jessel – *was* infamous.” [...] “They were both infamous,” she finally said.

[...] “I appreciate,” I said, “the great decency of your not having hitherto spoken; but the time has certainly come to give me the whole thing.” She appeared to assent to this, but still only in silence; seeing which I went on: “I must have it now. Of what did she die? Come, there was something between them.”

“There was everything.”

“In spite of their rank, their condition” – she brought it woefully out.

“She was a lady.”

I turned it over; I again saw. “Yes – she was a lady.”

“And he so dreadfully below,” said Mrs. Grose.

[...] There was a way to deal with that, and I dealt; the more readily for my full vision – on the evidence – of our employer’s late clever good-looking “own” man; impudent, assured, spoiled, depraved. “The fellow was a hound.” (p. 58).

En este caso, hay que buscar los equivalentes más precisos de las palabras que aluden al desorden moral de Quint y Miss Jessel. Mi traducción de este pasaje queda así:

–¿Dice que la persona vestía de negro?

–De luto... más bien pobremente, con las ropas raídas. Pero, efectivamente, era extraordinariamente bella.

[...] –Oh, bella, muy, muy bella –insistí–, maravillosamente hermosa. Pero infame.

La señora Grose lentamente se volvió hacia mí.

–La señorita Jessel... *era* infame.

Una vez más tomó mi mano entre las suyas y la estrechó con tal fuerza que parecía fortalecerme para enfrentar la creciente aprensión que me podía provocar su revelación.

–Ambos eran infames. –al fin dijo.

[...] –Aprecio –dije– su intachable decencia al no haberme dicho nada hasta ahora, pero es hora de que me lo cuente todo.

Me pareció que ella asintió ante mis palabras, pero seguía guardando silencio; al ver esto, continué:

–¿De qué murió? Dígame, ¿había algo entre ellos?

–Había todo.

–¿A pesar de las diferencias...?

–Oh, sí, a pesar de sus rangos, de sus condiciones –dijo esto con tristeza–. Sí, ella era una dama.

Pensé en lo que decía; lo imaginé.

–Y él tan monstruosamente bajo –dijo la señora Grose.

[...] Había una forma de enfrentarse a eso y la llevé a cabo al instante para tener una visión completa –de acuerdo a las evidencias– del astuto y apuesto hombre de “confianza” de nuestro patrón: era impúdico, seguro de sí mismo, corrompido, depravado.

–El tipo era un perro.

Las palabras que he elegido responden a la degradación moral que la institutriz y Mrs. Grose observan en ambos personajes. De hecho, para referirse a Quint, la institutriz utiliza la palabra “hound”. A pesar de que Pitol traduce: “Aquel individuo era un sinvergüenza.” (p. 70); y de que Bianco lo hace de esta manera: “Ese individuo era una bestia” (p. 65), me incliné por una traducción casi literal, pues es indudable que la palabra “perro” tiene las mismas connotaciones que se expresan en el original.

Finalmente, para la traducción de este capítulo, es necesario modificar las marcas que introducen los diálogos según se utilizan en los textos en español. También hay que sustituir los guiones por los puntos suspensivos, que cumplen una función idéntica a los guiones que James utiliza con frecuencia. En cambio, decidí conservar las cursivas con las que el autor escribe varias palabras. Evidentemente, cuando James utiliza este recurso, quiere hacer énfasis en algún término o expresión. Los ejemplos abundan en la obra; éste es sólo uno de ellos:

Mrs. Grose considered as if it were a little case for a sense of shades. "I've never seen one like him [Quint]. He did what he wished."

"With *her*?"

"With them all."

[...] I seemed at any rate for an instant to trace their evocation of her as I had seen her by the pond; and I brought out with decision: "It must have been also what *she* wished!" (pp. 58-9).

Ésta es mi traducción:

La señora Grose consideró el caso como si, tal vez, se tratara de una cuestión de matices.

–Nunca he visto a alguien como él. Hacía lo que le venía en gana.

–¿Con *ella*?

–Con todos.

[...] De cualquier modo, me pareció que por un instante evocaba tan claramente su imagen como la había visto a la orilla del estanque, y dije con decisión:

–¡También debió haber sido lo que *ella* deseaba!

De manera general, hay que realizar ajustes en los signos y marcas que corresponden a las convenciones de los textos en lengua española, excepto en los pasajes donde es primordial respetar las señales del autor, tal y como sucede en el caso que he citado.

## XX

TAL Y COMO SUCEDIÓ EN EL CEMENTERIO con Miles, toda la situación se cernía sobre nosotros. A pesar de todo lo que había hecho para que ese nombre nunca fuera pronunciado entre nosotros, el súbito resplandor de acoso que en ese momento había en el rostro de la niña hizo que mi violación a la promesa de guardar silencio fuera muy semejante al sonido de un cristal que se hace añicos. A esto se sumó el grito que, en ese mismo instante, interpuso la señora Grose como para atenuar la impresión y oponerse a mi violencia... fue el chillido de una criatura asustada, o más bien herida, que luego, en cuestión de segundos, se completó con un jadeo de mi parte.

—¡Ahí está, ahí está!

La señorita Jessel estaba frente a nosotras, parada en la orilla opuesta del estanque, exactamente en el mismo lugar donde la había visto la vez anterior; y entonces, extrañamente, recuerdo que el primer sentimiento que tuve fue un estremecimiento de júbilo por haber demostrado la evidencia. Ella se encontraba ahí, así que yo estaba justificada; se encontraba ahí, por tanto yo no era cruel ni estaba loca. Ella estaba ahí ante la pobre y asustada señora Grose, pero, sobre todo, estaba ahí para que Flora la viera; y quizás ningún momento de esa monstruosa ocasión fue tan extraordinario como aquel en que conscientemente —con la idea de que ese pálido y voraz demonio escuchara y entendiera— le dirigí un inarticulado mensaje de gratitud. Ella se irguió en el sitio donde mi compañera y yo habíamos estado un momento antes, y no había en toda la extensión de su deseo un solo centímetro que redujera su maldad. La vivacidad de esa primera impresión duró unos cuantos segundos, durante los cuales el ofuscado parpadeo de la señora Grose, que miraba hacia el lugar que yo le señalaba, me demostraron que ella, finalmente, también había visto, al mismo tiempo que yo dirigía la mirada precipitadamente a la niña. Entonces, la revelación de la manera en que Flora se vio afectada me sobrecogió mucho más que si la hubiera encontrado simplemente agitada, pues, en definitiva, no era una franca consternación lo que yo había esperado. Nuestra búsqueda, ciertamente, la había preparado y puesto en guardia, con lo cual iba a reprimir cualquier gesto que la traicionara; yo, por lo tanto, me estremecí al instante cuando vislumbré una situación particular que yo no había contemplado. No advertí en su delicado y sonrosado rostro una sola convulsión, ni siquiera fingía mirar en dirección al prodigio que yo había señalado, sino que, en lugar de eso, volteó hacia *mí* con una dura expresión de tranquila gravedad, una expresión absolutamente nueva y sin precedentes que parecía leer en mí, acusarme y juzgarme... Esto fue un golpe que de algún modo convertía a la pequeña en una figura portentosa. Su tranquilidad me dejó boquiabierta, a pesar de tener la certeza de que ella lo veía todo y de que dicha certeza jamás fue tan grande como en ese instante; y, en la inmediata necesidad de defenderme, le exigí apasionadamente que atestiguará:

—¡Ahí está, desdichada niña... ahí, ahí, *ahí* y tú la ves igual que me ves a mí!

Un poco antes le había dicho a la señora Grose que en esos momentos Flora no era una niña, sino una mujer muy, muy vieja, y tal descripción se confirmó, extraordinariamente, con la manera en que, al escuchar esto, la niña simplemente me clavó de súbito la mirada, sin manifestar concesión o admisión alguna, para demostrar en su semblante una reprobación cada vez más profunda. Para ese momento —si es posible abordar toda la situación de una vez por todas— yo estaba más aterrada por lo que propiamente he llamado “su actitud”, pero, de manera

simultánea, me di cuenta de que, sorprendentemente, también tenía que prepararme para enfrentar a la señora Grose. Un momento después, mi compañera de algún modo logró dejar todo a un lado y, con el rostro encendido, exclamó una ruidosa y violenta protesta, que fue un estallido de desaprobación:

—¡Qué insistencia tan espantosa, en verdad, señorita! ¿Dónde diablos ve usted cosa alguna?

Sólo atiné a sujetarla rápidamente, pues incluso mientras ella hablaba, la horrible y repugnante presencia permanecía ahí, nítida e imperturbable. Ya había durado un minuto, y duró mientras, agarrada de mi colega, la empujaba y señalaba con la otra mano para seguir insistiendo en la presencia.

—¿No la ve exactamente como *nosotras* la vemos?... ¿Quiere decir que no la ve ahora... *ahora*? ¡Pero si es tan grande como una llamarada! ¡Sólo mírela, buena mujer, *mírela*...!

Ella miró, como yo lo hacía, y con un profundo gemido de negación, repulsión y compasión —una mezcla de piedad y alivio por estar exenta— me dio la impresión, lo cual me conmovió incluso entonces, de que ella me hubiera apoyado si hubiera podido. Tal apoyo me habría servido de mucho, pues ante el duro y desesperanzador golpe de saber que sus ojos estaban sellados ante la prueba, sentí que mi propia situación se derrumbaba horriblemente; sentí —*vi*— que mi lívida predecesora, desde el lugar donde estaba, confirmaba mi derrota, y, por encima de todo, medí las consecuencias de lo que a partir de ese momento tendría que enfrentar ante la pasmosa actitud de la pequeña Flora. La señora Grose adoptó esta actitud violenta e inmediatamente, mientras un prodigioso triunfo personal penetraba mi ruinoso sentido, prorrumpió en sofocantes palabras de consuelo.

—Ella no está ahí, pequeñita, no hay nadie ahí... y tú nunca has visto nada, corazón. ¿Cómo puede ser la señorita Jessel... si la pobre ya está muerta y enterrada? *Nosotras* lo sabemos, ¿o no, querida? —con palabras entrecortadas, suplicaba a la niña—. Todo ha sido producto de la preocupación; fue un error y una broma... ¡nos iremos a casa lo más pronto posible!

Al escuchar esto, la niña respondió con un extraño decoro de propiedad, y una vez más, toda vez que la señora Grose se había levantado, las dos estaban unidas como para mostrar una perturbada oposición hacia mí. Flora continuó mirándome fijamente con su pequeña máscara de aversión, e incluso en ese momento le rogué a Dios que me perdonara por parecerme que, mientras se asía del vestido de nuestra señora, su incomparable belleza infantil se había desvanecido súbitamente. Ya lo he dicho antes: ella, literalmente, se había endurecido horriblemente; se había vuelto una criatura vulgar, casi fea.

—No sé lo que usted quiere decir. No veo a nadie. No veo nada. ¡*Nunca* he visto nada! ¡Creo que usted es cruel! ¡Usted me disgusta!

Después de desahogarse con estas palabras, que pudieron haber sido dichas por una vulgar e insolente niña callejera, abrazó a la señora Grose con más fuerza y sepultó su horrible carita en las faldas de aquella. En esta posición, exclamó un lamento casi furioso:

—¡Lléveme lejos de aquí, lejos de aquí... oh, aléjeme de *ella*!

—¿De *mí*? —pregunté jadeante.

—¡Sí, de usted... de usted! —gritó.

La misma señora Grose me miró consternada; entre tanto, no tuve otra cosa que hacer sino comunicarme con la figura que seguía inmóvil en la orilla opuesta, tan rígidamente tranquila, como si hubiera

estado captando nuestras voces más allá del espacio que nos separaba; permanecía vívidamente allí no para ayudarme, sino para presenciar mi desastre. La miserable niña había hablado precisamente como si una fuerza exterior le hubiera dictado cada una de sus hirientes palabras. Por tanto, con toda mi desesperación, no me quedé sino aceptar la situación asintiendo tristemente con la cabeza y dirigiéndome a la niña:

–Si alguna vez dudé, ahora todas mis dudas se han disipado. He vivido con la triste realidad y hoy está mucho más cerca de mí. No hay duda de que te he perdido: he tratado de intervenir y tú, bajo *su* influencia, has hallado una manera muy fácil y perfecta de impedirlo.

En ese momento, me enfrenté una vez más, a través del estanque, con nuestro testigo infernal. A la señora Grose le dirigí un imperante y casi frenético “¡Váyanse, váyanse!”. Ante estas palabras, con infinita angustia, pero en posesión de la pequeña niña, silenciosa y claramente convencida, a pesar de su ceguera, de que algo terrible había ocurrido y de que algún colapso nos devoraba, regresó tan rápido como pudo por el camino en el que habíamos llegado.

No tengo memoria de lo primero que sucedió cuando me quedé sola. Sólo supe que al cabo de, supongo, un cuarto de hora, el olor de la humedad y la aspereza que helaba y penetraba mis penas, me hicieron comprender que me había arrojado con el rostro hacia la tierra y que me dejé llevar por el desenfreno del dolor. Debí haberme quedado allí por un largo rato, llorando y lamentándome, pues, cuando alcé la cabeza, ya casi era de noche. Me levanté y, a través del crepúsculo, miré un momento hacia el gris estanque y su orilla vacía hechizada; después tomé el lúgubre y difícil camino de regreso a casa. Cuando llegué a la puerta de la cerca, me sorprendí al ver que el bote ya no estaba, lo cual me llevó a reflexionar nuevamente sobre la manera en que Flora había solucionado la situación. Por un tático y –espero que la palabra no suene tan grotesca– feliz arreglo, Flora pasó la noche con la señora Grose. A mi regreso no vi a ninguna de las dos; por el contrario, como resultado de una ambigua compensación, vi mucho a Miles. Vi –no puedo emplear otra frase– tanto de él que resultó ser mucho más de lo que antes lo había visto. Ninguna de las noches que había pasado en Bly iba a tener la portentosa cualidad de ésta; a pesar de eso –y a pesar también de que las profundidades más insondables de mi consternación se abrían bajo mis pies– había literalmente, en la declinación del día, una tristeza extraordinariamente dulce. Al llegar a la casa, no me preocupé por buscar al niño; simplemente me dirigí a mi habitación para cambiarme de ropa y al entrar me encontré, de un vistazo, con un testimonio bastante concreto de mi ruptura con Flora. Sus pertenencias ya no estaban. Más tarde, sentada junto a la chimenea del salón de clases y mientras la doncella me servía el té, no me permití hacer ninguna pregunta con respecto al asunto de mi otro alumno. Ahora Miles tenía su libertad... ¡la pudo haber tenido hasta el final! Pues bien, él era libre; y su libertad consistía –en parte, al menos– en llegar alrededor de las ocho en punto y sentarse conmigo en silencio. Cuando recogieron el servicio de té, yo ya había apagado las velas y acerqué mi silla un poco más al fuego: estaba consciente de un frío mortal y tuve la sensación de que nunca más volvería a sentir el calor. De modo que cuando él apareció, yo estaba sentada en el resplandor a solas con mis pensamientos. Se detuvo por un momento en la puerta y me miró; luego –como para compartirlos– se sentó al otro lado de la hoguera y se hundió en uno de los sillones. Estuvimos ahí sentados en absoluta quietud, aunque yo sentí que él quería estar conmigo.

## COMENTARIO

EL VIGÉSIMO CAPÍTULO ES UN TERRENO FÉRTIL para comentar algunos aspectos sobre la traducción. Esta parte del texto es una de la más logradas en cuanto a horror se refiere, y ya sabemos que para James el horror reside en la incertidumbre. Ahora bien, hay que señalar que, a diferencia de los otros pasajes que he traducido, en este capítulo encontramos esa conjunción de elementos que, según el estudio crítico, conforman la ambigüedad de la obra. Con esto no quiero decir que tales elementos no se hayan presentado antes, sino que, en capítulos anteriores, alguno de ellos predominaba sobre otros. En los primeros pasajes, la ambigüedad depende, en gran medida, de la polisemia de las palabras. En el capítulo veinte, esta característica persiste, pero varios de los términos que James emplea se asoman cada vez más al abismo de lo sobrenatural. Por lo tanto, a estas alturas del relato, la polisemia de las palabras se une, en un equilibrio perfecto, al punto de vista, al simbolismo de las imágenes y a la presencia de ese inquietante vehículo que es el fantasma de Miss Jessel. Todo esto da como resultado un movimiento en el que cada uno de estos elementos se complementa con los otros para hacer de *The Turn of the Screw* esa obra de múltiples interpretaciones. En consecuencia, el objetivo es traducir la ambigüedad: hacer que la traducción también cuente con distintos niveles de lectura. Este capítulo ofrece una buena oportunidad para cumplir con esta premisa.

Comento la oración que abre este capítulo: “Just as in the churchyard with Miles, the whole thing was upon us.” (p. 101). En la segunda parte de esta oración, se expresa una sensación de acecho, de peligro inminente; aunque, como es recurrente en el discurso de la institutriz, en ningún momento lo menciona de manera explícita. He mencionado que las sugerencias, lo que queda implícito y lo que no se dice son rasgos característicos de la obra. Tal es el caso de la palabra “thing”, que se puede referir a diversas situaciones; es un término que James emplea para sugerir, en una misma acción, varias posibilidades. Al leer la oración, caemos en el desconcierto: no sabemos *qué* es lo que habremos de encontrar en el camino por el que nos conduce la institutriz. Luego entonces, hay que evitar que la traducción sea muy explícita, sin dejar de lado esa sensación de acecho que he señalado. Mi propuesta es la siguiente: “Tal y como sucedió en el cementerio con Miles, toda la situación se cernía sobre nosotros.” La palabra “situación”, a mi parecer, es un equivalente justo de “thing”, pues no anticipa nada de lo que la institutriz y Mrs. Grose encuentran a las orillas del estanque. Si tal

palabra se complementa con el término “cernía”, se consigue, dentro de una misma oración, dos aspectos fundamentales del relato: la sensación de incertidumbre y de peligro.

Vale la pena comentar la oración que aparece a continuación: “Much as I had made of the fact that his name had never once, between us, been sounded, the quick smitten glare with which the child’s face received it fairly likened my breach of the silence to the smash of a pane of glass.” (p. 101). Esta oración anuncia el momento en que nuestra narradora, finalmente, rompe el silencio y pronuncia el nombre de Miss Jessel. Esta decisión habrá de tener consecuencias irreparables, tal y como lo expresa la imagen del cristal que se rompe. Si en el análisis crítico subrayé la trascendencia que tienen las figuras retóricas, entonces es preciso rescatar el efecto de esta metáfora, que proyecta un sonido y una imagen que ilustra a la perfección el desastre que se avecina. De acuerdo con lo anterior, me resulta absolutamente incomprensible que en la traducción de Sergio Pitol no haya quedado ni un solo rastro de dicha metáfora: “En gran parte se debía al hecho de que ese nombre nunca había sido pronunciado entre nosotras, y la expresión del rostro de la niña al oírlo constituyó para mí una nueva revelación.” (2003: 136). No hay duda de que el escritor mexicano prefiere darle claridad a su texto antes que buscar el efecto que transmite el original. Sin embargo, al conseguir la claridad, se pierde el sentido total de la oración y las intenciones del autor. Contrario a esto, mi traducción se adhiere al argumento que he ofrecido: “A pesar de todo lo que había hecho para que ese nombre nunca fuera pronunciado entre nosotros, el súbito resplandor de acoso que en ese momento había en el rostro de la niña hizo que mi violación a la promesa de guardar silencio fuera muy semejante al sonido de un cristal que se hace añicos.” La traducción de José Bianco también obedece a las implicaciones de la metáfora en cuestión: “Aunque yo esperaba el efecto que habría de causar se nombre, nunca pronunciado entre nosotros, el súbito y feroz resplandor que al escucharlo iluminó el rostro de la niña confirió a mi brusca interrupción del silencio un estrépito como de vidrios rotos.” (1960: 133). Salvo algunas diferencias de interpretación, es evidente que mi propuesta concuerda con la del escritor argentino.

En el siguiente párrafo, la institutriz nos cuenta que

Miss Jessel stood before us on the opposite bank exactly as she had stood the other time, and I remember, strangely, as the first feeling now produced in me, my thrill of joy at having brought on a proof. She was there, so I was justified; she was there, so I was neither cruel nor mad. She was there for poor scared Mrs. Grose, but she was there most for Flora; and no moment of my monstrous time was perhaps so extraordinary as that in which I



consciously threw out to her – with the sense that, pale and ravenous demon as she was, she would catch and understand it – an inarticulate message of gratitude. (p. 101).

Tal y como sucede con las descripciones de Peter Quint, lo único que podemos ver es a una mujer parada sobre una de las orillas del lago. La institutriz menciona que el momento es monstruoso; la hermética presencia de Miss Jessel provoca una sensación de acecho y misterio que aterra a nuestra narradora. Sin embargo, sospechamos que la monstruosidad no procede de la apariencia del fantasma, sino del ambiguo comportamiento de la institutriz. Para nuestra narradora, la aparición de Miss Jessel es la prueba contundente del mal que acecha Bly; extrañamente –como ella misma lo menciona–, a través de la aparición, la institutriz revela una inquietante mezcla de ansiedad, horror y júbilo que nos desconcierta. Miss Jessel mortifica a la institutriz, pero también la llena de gratitud por brindarle la posibilidad de demostrar a Mrs. Grose que lo que ve es real. Ahora bien, este es uno de los pasajes en que la técnica del punto de vista adquiere vastas implicaciones. La institutriz está convencida de que Miss Jessel está ahí para que Flora la vea, pero, fuera de sus palabras, el lector no cuenta con otros elementos para asegurar que tal aseveración es cierta. En ese instante, la narración en primera persona se conjuga con las ambiguos sentimientos de la misma institutriz para crear una atmósfera de incertidumbre. Una traducción efectiva debe recrear todo esto para conducir al lector a un estado de titubeo similar al del original. Mi propuesta se avoca a rescatar tales aspectos:

La señorita Jessel estaba frente a nosotras, parada en la orilla opuesta del estanque, exactamente en el mismo lugar donde la había visto la vez anterior; y entonces, extrañamente, recuerdo que el primer sentimiento que tuve fue un estremecimiento de júbilo por haber demostrado la evidencia. Ella se encontraba ahí, así que yo estaba justificada; se encontraba ahí, por tanto yo no era cruel ni estaba loca. Ella estaba ahí ante la pobre y asustada señora Grose, pero, sobre todo, estaba ahí para que Flora la viera; y quizás ningún momento de esa monstruosa ocasión fue tan extraordinario como aquel en que conscientemente –con la idea de que ese pálido y voraz demonio escuchara y entendiera– le dirigí un inarticulado mensaje de gratitud.

Este extracto no presenta dificultades particulares para su traducción. No obstante, es necesario reproducir en español frases como “my thrill of joy”, cuya efectividad reside en la divergencia de las palabras que la componen. También vale la pena rescatar términos como “monstrous”, “ravenous” o “demon”, que, como lo había mencionado, se acercan más al ámbito de lo sobrenatural y nos revelan el enfoque que la institutriz tiene sobre los acontecimientos.

En el resto del capítulo, habrá una clara oposición entre la perspectiva de Mrs. Grose y Flora y la de la institutriz, quien esta convencida del carácter sobrenatural de su visión. A pesar de que el fantasma de Miss Jessel permanece en la escena, Mrs. Grose y Flora se niegan a aceptar que pueden verlo o simplemente no lo ven. La institutriz, en cambio, está convencida de que Flora ve el fantasma, pero no lo acepta, y que los ojos de Mrs. Grose están “sellados” ante la aparición. El lector también puede pensar que Mrs. Grose sí ve a Miss Jessel, pero lo niega para proteger a Flora. Estas y otras opciones son viables; todo depende del lector. Lo cierto es que tal diversidad de posibilidades eleva la ambigüedad y la tensión dramática a uno de sus puntos más altos. En una de las escenas más inquietantes de este capítulo queda de manifiesto lo anterior:

“What a dreadful turn, to be sure, Miss! Where on earth do you see anything?”

I could only grasp her more quickly yet, for even while she spoke the hideous plain presence stood undimmed and undaunted. It had already lasted a minute, and it lasted while I continued, seizing my colleague, quite thrusting her at it and presenting her to it, to insist with my pointing hand. “You don’t see her exactly as *we* see? – you mean to say you don’t now – *non*? She’s as big as a blazing fire! Only look dearest woman, *look* – !” She looked, just as I did, and gave me, with her deep groan of negation, repulsion, compassion – the mixture with her pity of her relief at her exemption – ... (p. 102).

Para efectos de traducción, es fundamental reproducir la incertidumbre y la simultaneidad de emociones que se encuentran en esta escena. Por ejemplo, hay que buscar una expresión que se ajuste a la fuerza y desesperación con las que Mrs. Grose increpa a la institutriz. Bianco traduce de esta manera: “–¡Qué propensión horrible, señorita! ¿Dónde ve usted la menor cosa?” (p. 135). Esta solución disminuye la fuerza de la expresión; resulta un tanto afectada y, en consecuencia, poco propicia para la situación que se narra. Por su parte, Pitol ofrece esta traducción: “–¡Todo esto es espantoso, señorita! ¿Dónde ha podido usted ver algo?” (p. 137). Aunque esta opción va más acorde con la escena, también carece de intensidad. En mi traducción, aproveché el contexto sobrenatural del relato y recurrí a una frase que bien puede sustituir la expresión inglesa “What on earth...!": “–¡Qué insistencia tan espantosa, en verdad, señorita! ¿Dónde diablos ve usted cosa alguna?” Aunque esta frase se aleja de la literalidad, a mi entender, está mucho más cerca de las características de la escena y se adapta muy bien al uso de la lengua española.

En el mismo pasaje, es notable el contraste entre la impasibilidad de Miss Jessel y la perturbación que sufren la institutriz y Mrs. Grose. En la traducción, es necesario acentuar

dicho contraste, ya que esto nos indica que, a diferencia de Miss Jessel, lo que está en constante movimiento es el interior de nuestra narradora. “Grasp”, “thrusting”, “pointing”, “undimmed” y “undaunted” son palabras clave para captar el efecto de la escena. Aunque Pitol confiere intensidad a su traducción, omite algunas palabras que le restan equilibrio a la imagen:

Sólo pude agarrarle de nuevo del brazo, ya que, mientras hablaba, la espantosa presencia continuó mostrándose impasible. La aparición había durado ya algo así como un minuto, y permaneció mientras yo seguía sujetando a mi colega e insistiendo al tiempo que se la señalaba con mi mano libre.

—¿No la ve usted como la vemos *nosotras*? ¿Quiere decir que no la ve ahora, ahora, *ahora*? ¡Es tan grande como una llamarada! ¡Mire ahora, buena mujer, mire...! (pp. 137-8).

Al mencionar que la traducción de Pitol pierde equilibrio es porque, en su versión, la impasibilidad de Miss Jessel se impone a la agitación de la institutriz. Para evitar el mismo error y rescatar las cualidades del original, he conservado los términos que Pitol deshecha:

Sólo atiné a sujetarla rápidamente, pues incluso mientras ella hablaba, la horrible y repugnante presencia permanecía ahí, nítida e imperturbable. Ya había durado un minuto, y duró mientras, agarrada de mi colega, la empujaba y señalaba con la otra mano para seguir insistiendo en la presencia.

—¿No la ve exactamente como *nosotras* la vemos?... ¿Quiere decir que no la ve ahora... *ahora*? ¡Pero si es tan grande como una llamarada! ¡Sólo mírela, buena mujer, *mírela*...!

La traducción de Bianco también responde a esta lógica:

Sólo pude asirla rápidamente, porque, mientras hablaba, la odiosa y vil presencia continuaba nítida e impávida. La aparición había durado un minuto y duraba aún mientras yo persistía – presionando a mi colega, empujándola hacia ella, presentándola a ella – en señalarla con el dedo:

—¿No la ve usted como *nosotras* la vemos? ¿Quiere usted decir que no la ve... *ahora*? ¡Pero si refulge como una llamarada! ¡Pero mire usted, buena mujer, *mire!* (p. 135).

Por otro lado, como es recurrente en los pasajes donde aparecen los fantasmas, la institutriz suele advertir una anomalía en el transcurso del tiempo. Los minutos que dura la aparición pasan con lentitud; tal parece que la inmovilidad de Miss Jessel es una metáfora que representa la suspensión del tiempo. En todo caso, como lo apunté en el análisis, Peter Quint y Miss Jessel provienen de una dimensión donde el tiempo no obedece las reglas de la realidad, sino las de la conciencia. En la traducción, esta situación podría pasar inadvertida, e incluso la percepción que la institutriz tiene del tiempo podría parecer irrelevante. Sin embargo, sucede lo mismo en el original: tenemos que leer cuidadosamente para notar la trascendencia de este aspecto. Por lo tanto, sin temor a equivocarme, afirmo que la propia traducción del relato

concuera con uno de mis principales argumentos: el efecto que Quint y Miss Jessel generan en la institutriz se da en su conciencia.

El franco rechazo de Flora hacia la institutriz nos demuestra que la niña logra advertir lo que subyace en el fondo de nuestra narradora. Es algo que se manifiesta en los sentimientos encontrados de ésta hacia la niña; esa intención de protegerla se vuelve una obsesión casi enfermiza hasta desembocar en un sentimiento de odio cuando Flora afirma que no ha visto nada. En el estudio crítico, insistí que no es casualidad que Miss Jessel se aparezca en el lago, el cual opera como símbolo de las profundidades de nuestra narradora. La manera en que la institutriz describe el lago, después de la aparición de Miss Jessel, nos obliga a observar esta analogía: “I must have lain there long and cried and wailed, for when I raised my head the day was almost done. I got up and looked a moment; through the twilight, at the grey pool and its blank haunted edge, and then I took, back to the house, my dreary and difficult course.” (p. 104). El paralelismo entre el estado anímico de la institutriz y el gris estanque es más que elocuente, sobre todo si pensamos que el término “haunted” se puede aplicar a ambos. La traducción no puede pasar por alto este paralelismo; ofrezco la siguiente versión: “Debí haberme quedado allí por un largo rato, llorando y lamentándome, pues, cuando alcé la cabeza, ya casi era de noche. Me levanté y, a través del crepúsculo, miré un momento hacia el gris estanque y su orilla vacía y hechizada; después tomé el lúgubre y difícil camino de regreso a casa.” La traducción del término “blank” ha sido particularmente complicada. Cito la frase en que Bianco traduce esta palabra: “[...] el estanque gris y sus confusas orillas hechizadas...” (pp. 137-8). Definitivamente, la palabra “confusas” no es la traducción adecuada para dicho término. Si bien es cierto que Miss Jessel hace que la situación se torne incierta, para el momento en que la institutriz nos entrega esta descripción ya no hay confusión alguna. Indudablemente, al mencionar la palabra “blank”, la institutriz indica que el lago ha sido abandonado. Por lo tanto, he recurrido al término “vacía”, que nos brinda la imagen de un lago completamente desolado, tal y como se queda la institutriz después de que Miss Jessel, Flora y Mrs. Grose se han marchado. Por supuesto que esta opción conserva el paralelismo que he referido y, al mismo tiempo, ilustra el vacío literal y metafórico en el que cae la institutriz.

De hecho, lo anterior queda de manifiesto cuando la institutriz narra que: “[...] and then I took, back to the house, my dreary and difficult course.” Estas palabras establecen otra analogía entre las inciertas circunstancias de la institutriz y lo que habrá de enfrentar después: ambos rumbos se vislumbran igualmente tristes y complicados. Por lo tanto, he traducido la

oración de esta manera: “[...] después tomé el lúgubre y difícil camino de regreso a casa.” Quiero hacer énfasis en la palabra “dreary”, que Pitol traduce como “penoso” (p. 140) y Bianco como “triste” (p. 138). Ciertamente, éstas son las opciones más inmediatas para traducir dicho término, pero no hay que olvidar que esta palabra tiene una connotación que rebasa la tristeza y se acerca más al tono melancólico y sombrío de la obra. Por tal motivo, me incliné por la palabra “lúgubre”, que impregna de ese matiz a la traducción.

Hacia el final del capítulo, la institutriz narra lo siguiente: “No evening I had passed at Bly was to have had the portentous quality of this one; in spite of which – and in spite also of the deeper depths of consternation that had opened beneath my feet – there was literally in the ebbing actual, an extraordinary sweet sadness.” (p. 104). Pocas oraciones sintetizan tan perfectamente varios de los puntos más significativos de la obra: el carácter sobrenatural y ominoso del relato se expresa con la palabra “portentous”; con la frase “deeper depths of consternation” la institutriz parece reconocer el abismo de su propia conciencia. Esto se confirma cuando menciona la palabra “ebbing”, que alude al caer de la tarde y, sobre todo, al incesante flujo del agua, reminiscencia del lago, símbolo del movimiento de la conciencia. La oración termina con la frase “extraordinary sweet sadness”, un sentimiento que resulta desconcertante por su implícita contrariedad. En mi traducción, opté por conservar tanto las imágenes como la ambivalencia que se derivan de estas palabras: “Ninguna de las noches que había pasado en Bly iba a tener la portentosa cualidad de ésta; a pesar de eso –y a pesar también de que las profundidades más insondables de mi consternación se abrían bajo mis pies– había literalmente, en el reflujo de la hora, una extraordinaria y dulce tristeza.” La palabra “portentous” no presenta dificultad alguna; su equivalente en español posee características idénticas. La frase “las profundidades más insondables de mi consternación” no es una traducción literal del original; utilicé el término “insondables” para evitar una ingrata cacofonía. El problema fundamental es traducir el término “ebbing”. Consulté a Bianco: “[...] hubo en la tarde menguante...” (p. 138). Según la hora del día que se describe, esta solución es aceptable, pero desecha la otra acepción de la palabra, ésa que alude al movimiento del agua. Pitol también deduce que la institutriz se refiere a la hora del día y traduce: “[...] fue una noche...” (p. 140); las consecuencias son las mismas. Para traducir el término en cuestión, decidí ser congruente con mi propio argumento y elegí la frase “[...] el reflujo de la hora...”; la imagen, aunque extraña, puede sugerir el movimiento del agua y la caída del día a un mismo tiempo.

Insisto: cuando James emplea la palabra “ebbing”, tiene la intención de sugerir al lector algo que va más allá de la simple descripción de la noche. El autor quiere que el lector piense detenidamente en el significado y en las implicaciones de tal o cual palabra. Todos y cada uno de los recursos estilísticos que aparecen en la obra responden a esta lógica. En el capítulo que he traducido, James concentra todos estos recursos de una manera tal que en ocasiones resultan inextricables, casi indefinibles para el lector. Es por eso que, en el análisis crítico, me he avocado a analizar, identificar y separar los procedimientos del autor para hacer que la traducción opere bajo las mismas premisas con las que James trabaja. Si toda traducción aspira a conservar el sentido de una obra, entonces es fundamental descubrir los recursos literarios de su creador. Ciertamente: nunca vamos a conocer lo que el escritor tiene en mente al concebir su obra, pero si podemos descifrar los secretos que nos plantea su entramado, las probabilidades de captar sus significados son altísimas. Y esto, obviamente, lo podemos poner al servicio de la traducción.

## XXIV

AL COMPRENDER CÓMO MILES RECIBIÓ aquellas palabras, sufrí por un instante algo que sólo puedo describir como un furioso quebranto de mi atención... fue un golpe que al inicio, cuando me incorporé de un salto, apenas me redujo a un ciego movimiento para abrazarlo, para acercarlo hacia mí, y mientras me dejaba caer para apoyarme en uno de los muebles más cercanos, instintivamente lo mantuve de espaldas a la ventana. La aparición con la que ya me había enfrentado nos acechaba por completo: Peter Quint había irrumpido como un centinela en una prisión. En seguida, advertí que se había acercado desde la parte de afuera hasta la ventana y, mirando con furia a través de ésta, una vez más ofrecía al interior su pálido rostro de condenación. Decir que en ese mismo instante yo ya había tomado una decisión expresa muy burdamente lo que sucedió dentro de mí ante tal visión; sin embargo, no creo que ninguna mujer tan abrumada pueda recuperar con tal brevedad el control de sus *actos*. Ante el gran horror de esa presencia tan cercana, comprendí que, al ver y enfrentar lo que veía y enfrentaba, debía evitar que el niño se diera cuenta de tal presencia. La inspiración –no puedo llamarla de otra manera– me llegó al sentir que *podía* hacerlo con gran voluntad, con gran trascendencia. Era como luchar contra un demonio por la salvación de un alma humana, y cuando así lo hube valorado, observé que el alma humana –a la que sujetaba de los brazos extendidos con el temblor de mis manos– tenía un perfecto rocío de candor sobre su hermosa frente infantil. El rostro que estaba cerca del mío era tan pálido como el que estaba junto a la ventana, y en ese momento se escuchó de aquél un sonido, no bajo ni débil, sino muy lejano, que yo tomé como un soplo de fragancia.

–Sí... yo la tomé.

Al escuchar esto, con un gemido de alegría, lo acerqué hacia mí y lo abracé; y, mientras lo asía a mi pecho, donde podía sentir, en la súbita fiebre de su pequeño cuerpo, los tremendos latidos de su corazón, fijé mi mirada en el ser que estaba en la ventana; lo vi moverse y cambiar de posición. Lo he comparado con un centinela, pero, por un momento, su lento andar lo hizo parecer una bestia desconcertada. La llama de mi valor se había avivado de tal manera que tuve que cubrirla para que no se extinguiera. Mientras tanto, el resplandor de aquel rostro estaba otra vez junto a la ventana; el malvado se aferraba a observar y esperar. Pero en ese momento podía desafiarlo porque me sentía segura y porque tenía la certeza de la inconsciencia del niño; así que proseguí:

–¿Para qué la tomaste?

–Para ver lo que usted decía de mí.

–¿Abriste la carta?

–La abrí.

Volví a soltar a Miles y fijé mi mirada en su rostro, cuya expresión de burla se había colapsado, lo cual me demostró que su estrago de inquietud era absoluto. A final de cuentas, lo prodigioso era que mi triunfo había sellado sus sentidos y había interrumpido toda comunicación: él sabía que estaba en presencia de algo, pero no sabía de qué; y sabía aun menos que yo también estaba en presencia de algo que yo sí conocía. Pero ¿qué importaba este pequeño problema cuando volví la mirada a la ventana sólo para advertir que el aire otra vez era claro y que –gracias a mi triunfo– la influencia se había desvanecido? No había nada ahí. Sentí que la causa era mía y que seguramente lo sabría *todo*.

–¡Y no encontraste nada! –le di rienda suelta a mi júbilo.

Movió la cabeza de manera muy triste y taciturna.

–Nada.

–¡Nada, nada! –casi grité de alegría.

–Nada, nada –repitió tristemente.

Besé su frente; estaba empapada de sudor.

–¿Entonces qué hiciste con ella?

–La quemé.

–¿La quemaste? –tenía que ser ahora o nunca–. ¿Eso fue lo que hiciste en la escuela?

¡Oh, lo que estas palabras provocaron!

–¿En la escuela?

–¿Tomaste cartas... u otras cosas?

–¿Otras cosas?

En ese momento, parecía estar pensando en algo muy lejano que lo había alcanzado a través de la presión de su ansiedad. Efectivamente, lo había alcanzado.

–¿Quiere decir que *robé*?

Me sentí enrojecer hasta la raíz del cabello, al mismo tiempo que me preguntaba si era más extraño hacerle una pregunta así a un caballero u observar que la tomaba con un consentimiento tal que mostraba cuán distante era su caída en el mundo.

–¿Fue por eso que no pudiste volver a la escuela?

Lo único que sintió fue un breve y melancólico asombro.

–¿Usted sabía que yo no podía regresar?

–Lo sé todo.

Entonces me dirigió la más larga y extraña mirada.

–¿Todo?

–Todo. Entonces *tú*... –pero no pude decirlo de nuevo.

Miles pudo hacerlo, de manera muy simple:

–No. No robé.

Mi rostro debió haberle demostrado que le creía por completo; pero mis manos –aunque sólo fue por ternura– lo sacudieron como para preguntarle por qué, sino había hecho nada, me había condenado a meses de tortura.

–Entonces, ¿qué fue lo que hiciste?

Con un dolor vago miró en torno al techo de la habitación y respiró dos o tres veces con dificultad. Parecía como si estuviera en el fondo del mar y alzara la mirada para ver un tenue y verdoso crepúsculo.

–Pues bien... dije cosas.

–¿Fue sólo eso?

–¡Para ellos fue suficiente!

–¿Como para expulsarte?



¡Nunca, en verdad, una persona expulsada explicó tan poco como ese pequeño niño! Parecía sopesar mi pregunta, pero de un modo desinteresado y casi irremediable.

–Bueno, supongo que no debí decirlas.

–Pero ¿a quién se las dijiste?

Evidentemente, trató de recordar, pero no pudo... lo había olvidado.

–¡No lo sé!

Casi me sonrió entre la desolación de su derrota, la cual, para ese momento, estaba prácticamente tan consumada que debí haberme detenido. Pero estaba orgullosa... estaba cegada por mi victoria, aunque el efecto que ésta produjo no fue el de acercarlo más a mí, sino que acentuó la separación.

–¿Se las dijiste a todos? –pregunté.

–No, sólo a... –pero sacudió la cabeza, mortificado—. No recuerdo sus nombres.

–¿Eran muchos?

–No... sólo unos cuantos. Aquellos que me gustaban.

¿Aquellos que le gustaban? Me sentí flotar no en la claridad, sino en una oscuridad más lúgubre, y en cuestión de un minuto mi propia piedad me hizo pensar con espantosa alarma que tal vez el niño era inocente. Y ese instante fue confuso e insondable, pues si él *era* inocente, ¿entonces qué era yo? Mientras el instante duró, me quedé paralizada por el simple roce de esa pregunta y lo solté un poco, de manera que, con un profundo suspiro, se alejó de mí una vez más; con esto, mientras se dirigía hacia la ventana despejada, sufrí al sentir que ahora no había nada de lo que pudiera protegerlo.

–¿Y ellos repitieron lo que tú dijiste? –proseguí después de un rato.

Pronto se situó a cierta distancia de mí, seguía respirando con dificultad y otra vez mostró un aire, aunque esta vez no era de ira, sino de estar preso en contra de su voluntad. Como lo había hecho antes, volvió a mirar la opacidad del día, como si hasta ese momento ya no quedara nada de lo que lo sostenía sino una inenarrable ansiedad. No obstante, replicó:

–Oh, sí; debieron haberlas repetido. A aquellos que les gustaban –añadió.

De algún modo, había algo en eso que era menos de lo que yo esperaba, pero insistí.

–¿Y estas cosas llegaron a oídos...?

–¿De los profesores? ¡Oh, sí! –respondió de manera simple—. Pero no sabía que ellos lo dirían.

–¿Los maestros? Ellos no lo hicieron... nunca lo han dicho. Es por eso que te pregunto.

Volvió otra vez hacia mí su hermosa carita enfebrecida.

–Sí, fue demasiado malo.

–¿Demasiado malo?

–Lo que supongo que algunas veces decía. Como para escribirlo a casa.

No puedo nombrar el exquisito *pathos* de la contradicción que había en tal discurso dicho por tal orador; sólo sé que al instante me escuché exclamar con violencia familiar:

–¡Tonterías sin sentido!

Pero después de que debí haberme escuchado bastante estricta, pregunté:

–¿Qué *eran* esas cosas?

Toda mi rigidez se dirigía a su juez, a su ejecutor; pero eso lo apartó una vez más, y ese movimiento hizo que me arrojara hacia él con un grito irreprimible. Porque ahí estaba, una vez más contra al cristal, como para nublar su confesión y posponer su respuesta, el horrible autor de nuestra desgracia... el pálido rostro de la condenación. Sentí un terrible vértigo ante el derrumbe de mi victoria y el inminente retorno a la batalla, de modo que el desenfreno de mi impulso sólo sirvió para traicionarme por completo. En medio de mis actos, advertí que lo presentía, y al percibir que aun entonces él sólo trataba de adivinar y que la ventana aún se mostraba libre ante sus ojos, dejé que ardiera la llama de mi impulso para convertir el clímax de su consternación en la auténtica prueba de su liberación.

—¡Nunca más, nunca más, nunca más! —grité al visitante mientras trataba de mantenerlo cerca de mí.

—¿Ella está *aquí*? —jadeó Miles mientras seguía con sus ojos sellados la dirección de mis palabras. Entonces, su extraño “ella” me estremeció y, con un jadeo, lo repetí:

—¡La señorita Jessel, la señorita Jessel!

Y me dio la espalda con súbita furia.

Estupefacta, comprendí su suposición: era una secuela de lo que le habíamos hecho a Flora, pero esto sólo hizo que me empeñara en demostrarle que era mejor así que cualquier otra cosa.

—¡No es la señorita Jessel! ¡Es lo que esta junto a la ventana... justo frente a nosotros! ¡*Abí* está... el cobarde horror, ahí está, por última vez!

Ante esto, después de un segundo en el que movió su cabeza como un perro desconcertado por su olfato y de sacudirse frenéticamente para buscar un poco de aire y luz, se mostró ante mí con un arrebato lívido, aturdido, sus ojos llenos de furia miraban vanamente en torno a la habitación, a pesar de que en ese momento yo tenía la sensación de que la abrumadora presencia se dilataba e invadía el lugar como un aroma venenoso.

—¿Es *él*?

Estaba tan determinada a conseguir toda la evidencia que me hice de sangre fría para desafiarlo.

—¿A quién te refieres con “él”?

—¡Peter Quint... tú demonio!

Su rostro, una vez más, se movió en torno a la habitación mostrando sus súplicas convulsionadas.

—¿*Dónde*?

Aún puedo escuchar las palabras que expresaron ese nombre, prueba de su suprema rendición y de su tributo a mi devoción.

—¿Qué importa él ahora, vida mía...? ¡Ya *nunca* más importará! ¡Ahora eres mío —y me dirigí a la bestia— y él te ha perdido para siempre!

Luego, para completar la demostración de mi obra, le dije a Miles:

—¡*Abí, abí!*

Pero Miles caminó alrededor de la habitación entre convulsiones; buscaba, miraba frenéticamente, pero sólo vio la quietud del día. Ante el golpe de la pérdida que tanto me enorgullecía, él emitió el grito de una criatura lanzada hacia el abismo, y la forma en que lo sujeté para recuperarlo pudo haber sido como la salvación de su caída. Sí, lo tomé, lo abracé... ¡ya se puede imaginar con cuánta pasión!; pero al cabo de un minuto comencé a

sentir lo que realmente estaba abrazando. Estábamos solos en la quietud del día y su pequeño corazón, desposeído, se había detenido.

## COMENTARIO

CONFORME AVANZAMOS EN LA LECTURA de *The Turn of the Screw*, la única certeza que tenemos es que los sucesos del relato se acercan irremediamente a la fatalidad. En este capítulo somos testigos de un acontecimiento que ya se venía anunciando a lo largo de la historia. La obra finaliza con la muerte de Miles: ya no hay vuelta de página, ni vuelta de tuerca. Si antes la institutriz había mencionado que Bly parecía herido de muerte es porque el relato no es más que el recuento de la agonía. La muerte de Miles no es otra vuelta de tuerca: es la última, la culminación de una fatídica progresión de sucesos que tienen como desenlace ineludible el fin de la existencia. La muerte es el eje en torno al cual giran los acontecimientos del relato. Ante esto, se revela la inconsistencia de la humanidad ante lo incomprensible: de entre toda la incertidumbre, lo único cierto es la muerte. Peter Quint y Miss Jessel se erigen como símbolo de esa certeza única; las incertidumbres de la institutriz giran en torno a ella misma. En el capítulo veintidós, nuestra narradora comenta: “No attempt, none the less, could well require more tact than just this attempt to supply, one’s self, *all* the nature.” (p. 111). En su intento por proporcionar a su ser toda la naturaleza de las cosas, la institutriz es quien le da interminables vueltas a la tuerca. Todo el relato es una metáfora de la incansable búsqueda de significado; la imposibilidad humana por entender lo inexplicable se vuelca hacia la inquietud, a la obsesión, al horror, al odio, pero también al amor. No hay vueltas de tuerca más prodigiosas que estas contradicciones eminentemente humanas.

*The Turn of the Screw* es el relato de una agonía, pero de aquí se deriva la otra vuelta de tuerca, es decir, la otra agonía. La institutriz se afana en explicarse los misterios de Bly; a consecuencia de un misterio ininteligible para el lector y para ella misma, le es concedida la oportunidad de ver a los fantasmas. Y éstos le revelan abismos insondables: el misterio del silencio, del tiempo, de la naturaleza y de su propia conciencia. La institutriz percibe esa realidad en la que convive con Miles, Flora y Mrs. Grose y, al mismo tiempo, tiene la facultad de percibir esa dimensión a la que pertenecen Peter Quint y Miss Jessel. “Double consciousness that moves one out of linear time”, según Strother B. Purdy, “is an agony of the

soul; it is that aspect that Henry James explores.” (1977: 47). La agonía de Miles corresponde a la narración lineal, es decir, al tiempo en el que transcurren los sucesos que nos narra la institutriz; la otra agonía se da dentro de su propia alma; es la lucha interna por descifrar el misterio de los fantasmas. La institutriz es partícipe del drama en estas dos dimensiones.

Llevaré todo esto al terreno de la traducción. En los pasajes traducidos, he discutido los elementos narrativos que confieren ambigüedad al texto. Por supuesto que en este capítulo también están presentes, pero ahora me interesa comentar otro recurso de la ambigüedad, que se desprende precisamente de lo que Purdy llama “doble consciousness”. Nuestra narradora está plenamente consciente de lo real y lo sobrenatural, y esto la lleva a expresar esta inquietud: “[...] I seemed to float not into clearness, but into darker obscure, and within a minute there had come to me out of my very pity the appalling alarm of his being perhaps innocent. It was for the instant confounding and bottomless, for if he *were* innocent what on earth was I?” (p. 119). La institutriz duda de su propia identidad; presiente que si Miles no puede ver a Quint, entonces es ella quien estaría perdida en una dimensión donde no hay una división clara entre la realidad y lo sobrenatural.

Esta sensación, más estremecedora que cualquier otra cosa, es la agonía a la que Purdy se refiere: es un estado de la conciencia en el que la institutriz no sabe a qué lugar pertenece. En el análisis escribí que esta clase de sensaciones, que exploran los rincones del alma humana, sólo se pueden expresar por medio de las metáforas: con las imágenes, los colores y los matices que las palabras nos ofrecen. La mención del término “float” sugiere que, durante ese minuto, la institutriz se vuelve a sumergir en las profundidades de su conciencia, donde sólo percibe una oscuridad impenetrable. Por tal motivo no puedo aprobar la solución de José Bianco, quien traduce: “Me parecía entrar, no en la luz, sino en una oscuridad todavía más intensa.” (1960: 161). “Entrar” no es una traducción adecuada, pues no corresponde con esa analogía, tan recurrente en la historia, entre el agua y la conciencia. Sergio Pitol también desecha el término: “La cosa, en vez de aclararse, se volvía más oscura...” (2003: 163). Esta traducción resulta aun más desconcertante. No es posible excluir una palabra cuyas implicaciones son de una trascendencia absoluta para la profundidad del texto. Ciertamente, la traducción de Pitol le resta bastante significado a las palabras de la institutriz. Las consecuencias de omitir dicho término se notan a continuación; Pitol traduce: “Aquella idea me confundió y turbó un instante, ya que si él era inocente, ¿qué era yo?” (*ídem*). El escritor mexicano sustituye el término “bottomless” por el verbo “turbó”, con lo cual descarta todas las posibilidades que se

derivan de la relación entre las palabras “float” y “bottomless”. José Bianco, por su parte, traduce dicho adjetivo, pero cambia la idea del autor: “Al cabo de un minuto, de la compasión misma surgió la espantosa inquietud que tal vez fuera inocente. Enigma confuso e insondable, porque si *era* inocente ¿qué era yo?” (p. 161). Es cierto que la palabra “insondable” se puede aplicar al contexto en el que Bianco la sitúa, pero insisto que la imagen de dicha metáfora es imprescindible. Propongo lo siguiente: “Me sentí flotar no en la claridad, sino en una oscuridad más sombría, y en cuestión de un minuto mi propia piedad me hizo pensar con espantosa alarma que tal vez el niño era inocente. Y ese instante fue confuso e insondable, pues si él *era* inocente, ¿entonces qué era yo?”

Hacia el final del capítulo –y de la *novella*–, James nos ofrece una clave para entender la “doble conciencia” de la institutriz:

[...] “No more, no more, no more!” I shrieked to my visitant [Peter Quint] as I tried to press him [Miles] against me.

“Is she *here*?” Miles panted as he caught with his sealed eyes the direction of my words. Then as his strange “she” staggered me and, with a gasp, I echoed it, “Miss Jessel, Miss Jessel!” he with sudden fury gave me back.

I seized, stupefied, his supposition – some sequel to what we had done to Flora, but this made me only want to show him that it was better still than that. “It’s not Miss Jessel! But it’s at the window – straight before us. It’s *there* – the coward horror, there for the last time!” (p. 120).

En esta escena, se confirman las sospechas sobre la idea de que la institutriz es la única que puede ver a los fantasmas. Ella misma menciona que los ojos de Miles, a diferencia de los suyos, están “sellados”. De manera que hay una discordancia entre la percepción de Miles y la de la institutriz: Miles no puede ver a Quint y, al mencionar la palabra “she”, hace que la institutriz recuerde lo que sucede en el lago con Flora. Por su parte, ella sí puede observar a Peter Quint y, al recordar la aparición del lago, está consciente, al mismo tiempo, de la temporalidad lineal de los acontecimientos y de aquella en la que se mueven los fantasmas. Esto es lo que hace que la escena se suspenda en la ambigüedad, pues, aunque leamos cuidadosamente, no sabemos con certeza quién de los dos es el que pronuncia el nombre de Miss Jessel. Ante tal ambigüedad, Bianco decide que es Miles:

[...] “¡Nunca más, nunca más, nunca más!” grité al visitante, mientras intentaba retener al niño entre los brazos.

—¿Está ella *aquí*? —preguntó Miles, ansioso. A pesar de sus ojos vendados, había comprendido el significado de mis palabras. Después, como su extraño “ella” me trastornó hasta el punto de que, fuera de mí, lo repetí como un eco, él contestó con súbita furia:

—¡La señorita Jessel, la señorita Jessel! (p. 163).

Pitol cree que es la institutriz:

—¡Basta! ¡Basta! ¡Basta! Todo lo que intentes será inútil —grité al visitante.

—¿Está ella aquí? —jadeó Miles, mientras seguía con ojos ciegos la dirección de mis palabras.

Luego, como su extraño *ella* me llamó la atención, comencé a mofarme.

—¿La señorita Jessel? ¿La señorita Jessel?

Y él, con repentina furia, me dio la espalda. (p. 164).

La traducción de Pitol resulta totalmente inadecuada porque, además de que la palabra “mofarme” es absolutamente incongruente con la situación, desecha toda la complejidad que nos presenta el original. Es más lógico traducir a la manera en que lo hace Bianco, pues cuando la institutriz dice “I echoed it”, podemos pensar que repite la palabra “she” aludiendo a Miss Jessel. No obstante, esto es precisamente lo que no queda claro en el original, de modo que elegir una u otra opción produce una traducción inexacta. En mi versión, empleé la palabra “lo” para equipararla a “it”, que es el término que genera la ambigüedad:

—¡Nunca más, nunca más, nunca más! —grité al visitante mientras lo abrazaba para acercarlo hacia mí.

—¿Ella está *aquí*? —jadeó Miles mientras seguía con sus ojos sellados la dirección de mis palabras. Entonces, su extraño “ella” me estremeció y, con un jadeo, lo repetí:

—¡La señorita Jessel, la señorita Jessel!

Y me dio la espalda con súbita furia.

Estupefacta, comprendí su suposición: era una secuela de lo que le habíamos hecho a Flora, pero esto sólo hizo que me empeñara en demostrarle que era mejor así que cualquier otra cosa.

—¡No es la señorita Jessel! ¡Es lo que esta junto a la ventana... justo frente a nosotros! ¡*Abí* está... el cobarde horror, ahí está, por última vez!

Esta opción nos permite mantener la ambigüedad y mostrar la “doble conciencia” de la institutriz, que, a un mismo tiempo, recuerda el suceso del lago y advierte la presencia de Peter Quint.

Después de esta escena, viene uno de los pasajes de *The Turn of the Screw* que más se han discutido a lo largo de su historia:

At this, after a second in which his head made the movement of a baffled dog's on a scent and then gave a frantic little shake for air and light, he was at me in a white rage,

bewildered, glaring vainly over the place and missing wholly, though it now, to my sense, filled the room like the taste of poison, the wide overwhelming presence. “It’s *he*?”

I was so determined to have all my proof that I flashed into ice to challenge him. “Whom do you mean by ‘he’?”

“Peter Quint – you devil!” His face gave again, round the room, its convulsed supplication. “*Where?*” (p. 120).

En esta parte del texto, la ambigüedad llega a su punto más alto y la tensión dramática se estira a todo lo que da. Aquí hay una situación muy similar al del pasaje anterior, sólo que en este caso no sabemos si Miles, al pronunciar las palabras “you devil”, se dirige a Peter Quint o a la institutriz. En este espacio, no me corresponde hacer una interpretación al respecto; lo que me interesa es transmitir la misma ambigüedad del original. Y por supuesto que las palabras de Miles son la clave para lograr tal efecto. Sergio Pitol traduce el pasaje de esta manera:

Ante eso, después de un segundo en que su cabeza hizo los movimientos de un sabueso que olfateara una pista y dando luego un frenético salto como en busca de aire y luz, se situó ante mí, lívido de rabia, atónito, mirando vanamente en torno a la habitación, sin poder ver la aparición, que yo sentía llenar el cuarto como el aroma de un veneno.

–¿Es *él*?

Estaba tan decidida a reunir todas las pruebas, que me volví de hielo para desafiarlo.

–¿A quién te refieres?

–¡A Peter Quint... malvada! –miró a su alrededor con su hermoso rostro contraído en una muda súplica–. ¿*Dónde?*

Evidentemente, el escritor mexicano impone su interpretación del relato a las intenciones del autor. A mi juicio, Pitol incurre en un gravísimo error al decidir que Miles dirige sus palabras a la institutriz, pues, más allá de que la oración adquiriera un solo sentido, esta versión destruye la sutilísima elaboración del relato, disminuye la complejidad y la profundidad del mismo y derrumba todas las implicaciones que se pueden desprender del efecto de ambigüedad. Contrario a las intenciones de James, Pitol no le deja otra opción al lector más que contemplar únicamente la interpretación que él mismo ha hecho de la obra. Definitivamente, es imposible estar de acuerdo con esta traducción; ya lo hemos dicho, la traducción literaria no consiste en traducir el significado de cada una de las palabras, sino el significado total de la obra, que se forma a partir del uso, de la organización y de la interacción de las palabras. Y gran parte del significado de *The Turn of the Screw* reside en la incertidumbre y en la ambigüedad, que abren las puertas para que el lector interprete el texto de acuerdo a su propia experiencia. Es posible que la dificultad para traducir este pasaje lleve al traductor a interpretarlo más que a traducirlo. Sin

embargo, debemos aventurar una traducción que intente rescatar las virtudes del texto original. No hay duda de que Bianco intenta llevar a cabo tal empresa:

Al cabo de un segundo en que movió la cabeza, con el gesto de un perro anheloso que ha perdido la pista, y la hecho hacia atrás como en busca de aire y de luz, volvióse hacia mí, pálido de cólera, perplejo, mirando vanamente en todas direcciones y no enciñtrando nada, aunque yo sentía el aposento envenenado por la dominante y abrumadora presencia.

—¿Es él?

Estaba tan decidida a obtener una prueba absoluta, que fingí una glacial tranquilidad para desafiarlo:

—¿A quién te refieres?

—¡Peter Quint! ¡Ah, demonio!

Su rostro dirigió nuevamente, alrededor del aposento, una convulsa súplica.

—¿Dónde está? (p. 164).

Resulta claro que Bianco trata de conservar la ambigüedad de la escena, pero parece que comete un ligero error al separar la palabra “demonio” de Peter Quint, con lo cual nos da la impresión de que Miles, después de pronunciar el nombre del fantasma, simplemente maldice. Aunque podemos pensar que tal maldición se dirige a Quint o a la institutriz. En nuestra traducción, recurrimos a una solución similar a la de Bianco:

Ante esto, después de un segundo en el que movió su cabeza como un perro desconcertado por su olfato y de sacudirse frenéticamente para buscar un poco de aire y luz, se mostró ante mí con un arrebato lívido, aturcido, sus ojos llenos de furia miraban vanamente en torno a la habitación, a pesar de que en ese momento yo tenía la sensación de que la abrumadora presencia se dilataba e invadía el lugar como un aroma venenoso.

—¿Es él?

Estaba tan determinada a conseguir toda la evidencia que me hice de sangre fría para desafiarlo.

—¿A quién te refieres con “él”?

—¡Peter Quint... demonio!

Su rostro, una vez más, se movió en torno a la habitación mostrando súplicas convulsionadas.

—¿Dónde?

A diferencia del escritor argentino, utilicé los puntos suspensivos para separar dicha frase. Al aislar de tal manera la palabra “demonio”, es posible dejar en la indefinición el personaje al que Miles dirige sus palabras o las intenciones que tiene al pronunciarlas. Obviamente, la ambigüedad del original es más precisa porque sólo contempla la primera de estas dos



posibilidades. No obstante, si tomamos en cuenta que la incertidumbre es una constante en el relato, quizá mi propuesta no esté exenta de efectividad.

En el último párrafo del relato, la institutriz narra el fin de la agonía. Peter Quint desaparece de la escena y el entorno recobra su quietud. Paralelamente, la institutriz vuelve a la tranquilidad porque cree haber salvado el alma de Miles. No sabemos si la muerte sea el último recurso de la salvación o, simplemente, el final de una tortura que parecía interminable. La quietud del día indica que la oscuridad, literal y metafóricamente, se ha marchado. Pero, extrañamente, también es el escenario donde se produce la caída de Miles. Lo dicho: James logra mantener la ambigüedad hasta el punto final de su relato:

But he [Miles] had already jerked straight round, stared, glared again, and seen but the quiet day. With the stroke of the loss I was so proud of he uttered the cry of a creature hurled over an abyss, and the grasp with which I recovered him might have been that of catching him in his fall. I caught him, yes, I held him – it may be imagined with what a passion; but at the end of a minute I began to feel what it truly was that I held. We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped. (p. 120).

Este último párrafo nos permite ensayar diversas interpretaciones sobre el final del relato. De hecho, el término “fall” puede aludir a la muerte del niño o a su caída al abismo de lo sobrenatural, es decir, al triunfo de Quint. En todo caso, si creemos ciegamente en lo que nos cuenta la institutriz, ella misma evita que Quint posea a Miles. Pero, si no es así, ¿habremos de creer que la muerte de Miles es el punto donde culmina la posesión de la institutriz? Si esto es cierto, entonces es un hecho que las apariciones de Quint y Miss Jessel sólo desencadenan los fantasmas que se esconden en el interior de nuestra narradora. La moneda aún sigue en el aire; la interpretación queda en manos del lector. Lo más importante es que estas posibilidades queden implícitas en la traducción. Ésta es mi propuesta:

Pero Miles caminó alrededor de la habitación entre convulsiones; buscaba, miraba frenéticamente, pero sólo vio la quietud del día. Ante el golpe de la pérdida que tanto me enorgullecía, él emitió el grito de una criatura lanzada hacia el abismo, y la forma en que lo sujeté para recuperarlo pudo haber sido como para impedir su caída. Sí, lo tomé, lo abracé... ¡ya se puede imaginar con cuánta pasión!; pero al cabo de un minuto comencé a sentir lo que realmente estaba abrazando. Estábamos solos en la quietud del día y su pequeño corazón, desposeído, se había detenido.

Quiero comentar dos aspectos de mi traducción. El primero es el de la oración “With the stroke of the loss I was so proud of he uttered the cry of a creature hurled over an abyss, and the grasp with which I recovered him might have been that of catching him in his fall.” En

esta oración, James nos advierte que la caída de Miles es inminente. Por lo tanto, a pesar de los intentos de la institutriz, ya no es posible evitar la muerte del niño. La palabra “abyss” se puede entender de dos maneras: como metáfora de la muerte o de lo sobrenatural. Por lo tanto, ¿podemos decir que la muerte representa el triunfo de la institutriz? Si nos atenemos a las creencias religiosas de nuestra narradora, podríamos decir que sí, pero ya he mencionado que *The Turn of the Screw* explora aspectos que van más allá de los esquemas a los que el hombre recurre para explicarse lo incomprensible. En el relato, lo inexplicable está representado por Peter Quint, símbolo de lo sobrenatural y del misterio de la muerte. La institutriz, al igual que el día, recobra la calma porque cree que ha salvado a Miles. Su muerte termina brevemente con la agonía de la institutriz; produce un extraño sosiego en su conciencia porque se sabe protectora del niño. El entorno vuelve a la calma: ante los ojos de la institutriz, el tiempo recupera su curso “normal” y el silencio pierde todo su misterio: “They are in my ears still, his supreme surrender of the name and his tribute to my devotion.”, dice la institutriz en el párrafo anterior. La muerte de Miles puede ser un triunfo para la institutriz, pero tal vez el lector duda de esta lectura porque los misterios persisten: ¿qué o quién es el responsable de la caída de Miles?; ¿qué pretenden Peter Quint y Miss Jessel?; ¿qué pretende la institutriz; de qué o de quién quiere salvar a los niños? ¿Quién es el verdadero fantasma? o, mejor dicho, ¿de quién es el mal que ocasiona la caída de la casa de Bly: de Peter Quint y Miss Jessel o de la institutriz?

De esta última pregunta se desprende el segundo aspecto a comentar: “We were alone with the quiet day, and his heart, dispossessed, had stopped.” De esta oración nos referimos a la palabra “dispossessed”. El término no presenta dificultades particulares para su traducción, lo cual nos permite mantener las implicaciones de su significado. Desposeído, el corazón de Miles se detiene: la muerte como último recurso para librarse del mal. Después de que se consuma su supuesta victoria, la institutriz dice: “What does he matter now, my own? – what will he *ever* matter? I have you [...] but he has lost you for ever!” (p. 120). Parece que la institutriz logra salvar a Miles de la posesión de Peter Quint, pero las palabras “my own” and “have” nos hacen sospechar de nuestra narradora: el significado de estas palabras es muy cercano al de “possess”. Por lo tanto, el término “dispossessed” da otra vuelta de tuerca; tenemos que esperar un instante más para que se consume la vuelta final, la definitiva: “had stopped”. Aunque la traducción lógica del final de la oración es “había dejado de latir” (como lo hacen Sergio Pitol y José Bianco) me decidí por la oración “se había detenido” porque, al

igual que en el original, esta opción enfatiza el final de la existencia. Después de la palabra “stopped” –o bien, “detenido”–, ya no hay vuelta de página, ya no queda nada; todo rastro de vida se detiene en el instante en que leemos la última palabra; después de ésta caemos en el abismo del silencio: no hay más palabras que nos puedan esclarecer el significado de la obra. El misterio del relato se suspende en nuestras conciencias; nos afanamos en descifrar el significado de los fantasmas. El enigma de la muerte perdura como certeza única de la vida. Recordamos que, en el prólogo, Douglas menciona que la institutriz escribe el relato veinte años después de los sucesos; las implicaciones son muy claras: durante todo ese tiempo, la institutriz ha librado una batalla interna por descifrar el significado de su experiencia. La muerte da fin a la agonía de Miles; la agonía de la institutriz continúa dando vueltas en torno a las figuras de Peter Quint y Miss Jessel. El triunfo de nuestra narradora –si alguna vez existió– ha sido efímero, como muchas de las circunstancias de la vida; como la vida misma. Lo único que permanece es la muerte, que convive con el tiempo, que expresa todo su misterio con un silencio absoluto. La vida como una agonía que gira en torno a la búsqueda de significado; la muerte como el único medio para liberarnos de la posesión de la incertidumbre. Mi traducción del título responde a este argumento. A diferencia de varias de las traducciones clásicas de *The Turn of the Screw*, que traducen el título como *Otra vuelta de tuerca*, he decidido traducirlo como *La vuelta de tuerca* para aludir al último suceso del relato: a la caída de Miles, a la muerte. Después de todo, es un título fiel al original. Las otras vueltas de tuerca se suceden en la conciencia del lector.

## CONCLUSIONES

He [the critic] has to make them [the authors] as vivid and as free as the novelist makes *his* puppets, and yet he has, as the phrase is, to take them as they come. We must be easy with him if the picture, even when the aim has really been to penetrate, is sometimes confused, for there are baffling and there are thankless subjects; and we make everything up to him by the peculiar purity of our esteem when the portrait is really, like the happy portraits of the other art, a text preserved by translation.

HENRY JAMES, "Criticism".

EN ESTE TEXTO, HE RECORRIDO brevemente la historia de la *ghost-story* (particularmente en Inglaterra y Estados Unidos) para contextualizar *The Turn of the Screw*. El propósito es observar lo que Henry James aporta a esta clase de relatos. Como hemos visto, James confiere al género una profundidad que rebasa la mera anécdota fantasmal. El autor aprovecha la ambigüedad y la incertidumbre que se hallan implícitas en el cuento de fantasmas para elaborar una obra de extensos alcances y de vastas implicaciones. Ciertamente, *The Turn of the Screw* no es un relato que genere un sobresalto efímero o un titubeo que se detiene en cuanto terminamos de leer el texto. Por el contrario, es una obra impenetrable y compleja que, según las intenciones del propio James, se suspende en nuestra conciencia para hacernos reflexionar sobre los sucesos que nos narra. Por encima de todo, es una obra en donde el misterio de los fantasmas nos revelan los misterios de la condición humana. Si me he referido a *The Turn of the Screw* como un texto complejo y profundo es porque, a través de Peter Quint y Miss Jessel, James explora el estado de una conciencia expuesta a experiencias incomprensibles que se separan de los esquemas morales, religiosos y racionales. *The Turn of the Screw* es, ante todo, una metáfora: un cuento de fantasmas a través del cual James reflexiona sobre la búsqueda de significado, sobre el origen del mal y sobre el misterio de la muerte.

Acaso esta definición no alcanza a expresar la magnitud del relato. Simplemente he tratado de ubicar los puntos cardinales de la obra. Porque, indudablemente, este relato tiene rincones, corredores o pasadizos que, por diferentes motivos, no he podido transitar. Gran parte de la fascinación de esta obra reside en que su estudio es una tarea que puede llegar a ser interminable. De hecho, puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que, de acuerdo con la crítica que he consultado, muy poco se ha dicho sobre los temas del silencio y del tiempo. Ambos son aspectos fundamentales para comprender la obra. Son muy pocos los autores que logran

expresar o sugerir tantas cosas con lo que aquí hemos llamado la ausencia de las palabras. Por otro lado, es muy probable que James se haya adelantado a escritores como Virginia Woolf, Marcel Proust o James Joyce al representar, a través de los fantasmas, esa extraña manera en que la institutriz percibe el tiempo. Éste es un tema que se puede abordar ampliamente en otro espacio; aquí sólo lo he analizado a la luz de los sucesos que nos narra la institutriz. Pero, más allá de esto, no cabe duda de que *The Turn of the Screw* tiene enormes repercusiones no sólo para el género fantástico, sino también para la literatura en general e incluso para otros aspectos de la cultura como el cine. Asignarle géneros a la literatura es un hábito que cae en imprecisiones; sólo hay buena y mala literatura, lo importante son las formas.

Y Henry James es un escritor muy cuidadoso de la forma. Si en la primera parte del estudio crítico demostré *qué* es lo que James aporta a la *ghost-story* y *cuáles* son los temas de la obra, en la segunda parte analicé *cómo* ejecuta sus ideas. A lo largo del texto, insistí en lo importante que es para James crear un efecto de incertidumbre en el lector, y la efectividad de la obra se fundamenta en la ambigüedad de lo que nos cuenta. Para crear tal efecto, James aprovecha las virtudes que, desde sus orígenes góticos hasta finales del siglo XIX, caracterizan al cuento de fantasmas, y las combina con las innovaciones que trajeron consigo las ideas románticas y simbolistas. A su vez, el autor estadounidense emplea recursos narrativos que son constantes en toda su obra. Quiero subrayar este punto, pues, más allá del cúmulo de interpretaciones que se han hecho sobre el relato, mi interés principal ha sido descubrir los secretos que guarda la inextricable prosa del escritor estadounidense. *The Turn of the Screw*, como tantas otras obras de James, se distingue por una prosa cuya densidad, en primera instancia, parece una afectación estilística. Sin embargo, conforme avanzamos en la lectura, nos damos cuenta de que esa densidad crea una atmósfera que cubre un sinnúmero de significados. Al leer detenidamente, observamos una minuciosa elaboración del relato, que se forma a partir del conjunto de elementos que he analizado: la narración en primera persona, la polisemia de las palabras y las atmósferas e imágenes que se derivan de las figuras retóricas, particularmente, la metáfora y el símbolo. A su vez, estos elementos descubren otros aspectos no menos importantes; ya los he mencionado: la ausencia de las palabras (o el silencio como medio de expresión literaria) y el tiempo como dimensión donde coinciden lo sobrenatural y la conciencia de la institutriz.

El estudio de estos recursos narrativos es la base sobre la que he cimentado mis objetivos. Por un lado, el análisis crítico me ha permitido comprender el método que utiliza

Henry James para escribir *The Turn of the Screw*. A su vez, el método me ha revelado los secretos que se esconden tras la elección de, por ejemplo, una narradora en primera persona, del uso recurrente de términos como “possession” o “haunted”, y de la analogía entre el lago y la conciencia de la institutriz. Por otro lado, con este análisis crítico no sólo me he propuesto mostrar las formas que subyacen a la obra, sino que también he planteado una interpretación que corresponda en su totalidad con las intenciones del autor. De manera tal que he demostrado que las intenciones de James están estrechamente ligadas con la manera en que elabora el relato. En *The Turn of the Screw*, hay todo un proceso de retroalimentación entre las ideas que James quiere expresar, los efectos que quiere transmitir y los métodos que emplea para escribir el relato. Es decir, como en toda gran obra literaria, en *The Turn of the Screw* hay una relación orgánica entre la forma y el contenido. La técnica del punto de vista, las figuras retóricas y la polisemia de las palabras nos presentan, a un mismo tiempo, una historia de fantasmas y un estudio sobre la condición humana. Se puede advertir que lo fantasmal y lo humano, lo etéreo y lo tangible, lo sobrenatural y lo real conviven en un mismo espacio. La ambigüedad, por lo tanto, es parte inherente de *The Turn of the Screw*; el efecto es una sensación de incertidumbre y de titubeo permanente. Nada es absoluto en esta obra.

Mi interpretación se avoca a rescatar esta esencia; mi lectura toma en cuenta, como medida única, las intenciones del autor. Es por eso que me he abstenido de consultar o refutar interpretaciones críticas que únicamente aplican alguna teoría literaria a la obra. Mi interés nunca ha sido observar cómo funciona la obra a la luz de alguna corriente crítica, sino observar cómo funciona la obra a la luz de lo que ha planeado, designado y ejecutado su creador. Este argumento adquiere gran relevancia cuando se lo lleva al terreno de la traducción. Por medio de las traducciones que Sergio Pitol y José Bianco han hecho de la obra, he dejado muy claro que mi traducción no sólo pretende, sino que se adhiere a las intenciones de James. He demostrado que, al traducir una obra literaria, es más que posible conseguir una mayor fidelidad, precisión y similitud con el texto original siempre y cuando se contemplen las formas y las intenciones con las que su autor lo ha concebido. Acaso, con el proceso de traducción que propongo, he imitado la manera en que James trabaja, pero no hay que olvidar que los instrumentos, es decir los recursos de la lengua española, son muy distintos. El traductor tiene que encontrar las palabras que mejor reemplacen a aquellas del original para reproducir los matices, los sonidos, las imágenes, las atmósferas y los efectos que el creador le imprime a su obra. Y esta tarea no está exenta de creatividad. En todo caso, el trabajo del traductor es, como

lo he llamado, una recreación que tiene como objetivo único transmitir el sentido del texto original (que no es lo mismo que una transcripción de la interpretación de un traductor). Es cierto, la obra literaria es producto de una imaginación, una inteligencia y una sensibilidad individual, particular e inimitable, pero en la medida en que la traducción logre acercarse a esa individualidad habrá ganado una gran parte de creatividad.

De acuerdo con el estudio crítico, la interpretación y la traducción que ofrezco, creo haber alcanzado una cercanía notable con el original. La intención de mi recreación ha sido observar los procesos de interacción entre la lectura, el análisis, la interpretación y la traducción de una obra. Y, ciertamente, mediante una lectura minuciosa del texto, he logrado llevar a cabo un análisis que me ha permitido entender el proceso de escritura de Henry James. Al comprender la forma en que trabaja el escritor estadounidense, he podido realizar una interpretación que, a mi juicio, se encuentra muy cercana a las ideas que James tiene sobre la creación literaria. Estas ideas son el material que he empleado para mi traducción. Al mismo tiempo, la traducción me ha permitido entender aun mejor el original y, como se puede advertir en mis comentarios, ha confirmado los argumentos de mi análisis y mi interpretación. En la medida en que la traducción coincida con un análisis y una interpretación que aborden las formas y las ideas del autor será posible ofrecerle al lector un trabajo más fiel del original. Aunque el espacio me ha limitado a traducir sólo algunos extractos de la obra, en mi traducción se halla todo ese proceso de recreación que he descrito. De hecho, no dudo al mencionar que, considerando las obvias distancias entre las lenguas, al proceso de mi traducción únicamente lo separa el prefijo *re-* del proceso creativo del original. Adviértase que hablo del proceso; el resultado lo juzgará el lector. Por lo tanto, espero que *La vuelta de tuerca* sea una digna recreación de *The Turn of the Screw*.

México, Distrito Federal, agosto de 2007.

## BIBLIOGRAFÍA

- The Oxford Book of English Ghost Stories*. Chosen by Michael Cox & R. A. Gilbert. Oxford/ New York: Oxford University Press, 1986.
- AUCHINCLOSS, Louis. "The Ghost Stories" en *Reading Henry James*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.
- BEIDLER, Peter G. "A Critical History of *The Turn of the Screw*" en *The Turn of the Screw* by Henry James. *Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Perspectives*. Edited by Peter G. Beidler. Boston & New York: Bedford/ St. Martin's, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia" en *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Edición, introducción, prólogos y notas de Emir Rodríguez Monegal. México, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BIOY CÁSARES, Adolfo, *et al.* "Prólogo" a *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- BOOTH, Wayne C. "He began to read to our hushed little circle': Are We Blessed or Cursed by Our Life with *The Turn of the Screw*?" en *The Turn of the Screw* by Henry James. *Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Perspectives*. Edited by Peter G. Beidler. Boston & New York: Bedford/ St. Martin's, 2004.
- BOTTING, Fred. "Homely Gothic" en *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- BRIGGS, Julia. "The Ghost Story" en *A Companion to the Gothic*. Edited by David Punter. Oxford: Blackwell Publishers, Ltd, 2000.
- CHASE, Richard. "Appendix II: *Sanctuary* vs. *The Turn of the Screw*" en *The American Novel and Its Tradition*. New York: Gordian Press, 1978.
- CONRAD, Joseph. "An Appreciation" en *Henry James. A Collection of Critical Essays*. Edited by Leon Edel. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1963.
- CROOK, Dorothea. "*The Turn of the Screw*" en *The Ordeal of Consciousness in Henry James*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- DE QUINCEY, Thomas. "On the Knocking at the Gate in *Macbeth*" en *The Oxford Anthology of English Literature, Volume II*. Edited by Frank Kermode *et al.* New York & London: Oxford University Press, 1999.



- EDEL, Leon. "The Tales [by Henry James]" en *Henry James. A Collection of Critical Essays*. Edited by Leon Edel. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1963.
- EVANS, Oliver. "James's Air of Evil: *The Turn of the Screw*" en *A Casebook on Henry James' The Turn of the Screw*. Edited by Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.
- FAGIN, Nathan Bryllion. "Another Reading of *The Turn of the Screw*" en *A Casebook on Henry James' The Turn of the Screw*. Edited by Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.
- GODDARD, Harold C. "A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*" en *A Casebook on Henry James' The Turn of the Screw*. Edited by Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.
- HEILMAN, Robert. "*The Turn of the Screw* as Poem" en *A Casebook on Henry James' The Turn of the Screw*. Edited by Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.
- HOFFMANN, Charles G. *The Short Novels of Henry James*. New York: Bookman Associates, 1957.
- JAMES, Henry. *The Turn of the Screw*. Middlesex: Penguin Books, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Turn of the Screw. Complete, Authoritative Text with Biographical, Historical, and Cultural Contexts, Critical History, and Essays from Contemporary Perspectives*. Edited by Peter G. Beidler. Boston & New York: Bedford/ St. Martin's, 2004.
- \_\_\_\_\_. *The Complete Tales of Henry James, volumes 8, 9, 10, and 12*. Edited with an introduction by Leon Edel. Philadelphia and New York: J. B. Lippincot Company, 1964.
- \_\_\_\_\_. "Prefaces to *The Ambassadors*, *The Aspern Papers* and *The Altar of the Dead*" en *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York/ London: Charles Scribner's Sons, 1934.
- \_\_\_\_\_. *Otra vuelta de tuerca*. Traducción de José Bianco. Buenos Aires: Los libros del mirasol, 1960.
- \_\_\_\_\_. *La vuelta de tuerca*. Traducción de Sergio Pitol. México, Distrito Federal: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.
- \_\_\_\_\_. "A Notebook Entry [Note Here the Ghost Story]" en *The Turn of the Screw. A Norton Critical Edition*. Edited by Rombert Kimbrough. New York/ London: W. W. Norton & Company, 1966.

- \_\_\_\_\_. "The Art of Fiction" and "Criticism" en *Selected Literary Criticism*. Edited by Morris Shapira. Introductory Essay by F. R. Leavis. New York/ Toronto: McGraw-Hill Company, 1965.
- KEATS, John. "Letter to John Hamilton Reynolds" en *The Oxford Anthology of English Literature, Volume II*. Edited by Frank Kermode *et al.* New York & London: Oxford University Press, 1999.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge, 1995.
- LODGE, David. "Strether by the River" en *Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. New York: Columbia University Press, 1967.
- LYNDENBERG, John. "The Governess Turns the Screws" en *A Casebook on Henry James' The Turn of the Screw*. Edited by Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.
- PHELPS, Gilbert. "Varieties of English Gothic" en *The New Pelican Guide to English Literature. From Blake to Byron*. Edited by Boris Ford. Middlesex: Penguin Books, 1982.
- PITOL, Sergio. "Primer acercamiento a un ars poética" en *La Jornada Semanal*. México, D. F.: Núm. 232, noviembre de 1993.
- PORTEL, Joel. "James – 3. The 'Darkest Abyss of Romance'" en *The Romance in America. Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1969.
- PORTER, Katherine Anne, Allen Tate, and Mark Van Doren. "James: 'The Turn of the Screw' A Radio Symposium" en *A Casebook on Henry James's The Turn of the Screw*. Edited by Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.
- PURDY, Strother B. *The Hole in the Fabric – Science, Contemporary Literature, and Henry James*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1977.
- PUTT, S. Gorley. "Tales of the Uncanny" en *The Fiction of Henry James. A Reader's Guide*. Middlesex: Penguin Books, 1968.
- PYKETT, Lyn. "Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel" en *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Edited by Deirdre David. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- REED, Glenn A. "Another Turn on James's 'The Turn of the Screw'" en *A Casebook on Henry James' The Turn of the Screw*. Edited by Gerald Willen. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1964.

- SCHORER, Mark. "Introductory Comment [on *The Turn of the Screw*]" en *The Story. A Critical Anthology*. Edited by Mark Schorer. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1957.
- TAMBLING, Jeremy. "Allegorical Autobiography: *The Turn of the Screw*" en *Critical Issues. Henry James*. London: Macmillan Press Ltd, 2000.
- TATE, Allen. "The Symbolic Imagination" en *Essays of Four Decades*. Chicago: The Swallow Press Inc., 1968.
- WOOLF, Virginia. "The Ghost Stories" en *Henry James. A Collection of Critical Essays*. Edited by Leon Edel. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1963.