



El abrazo de la protoenlutada:
Utopías de omnisciencia, disolución y
degradados
en *The Turn of the Screw*, de Henry James

Julio Ángel Olivares Merino
Universidad de Jaen

Abstract

Nuestra aproximación a “The Turn of the Screw”, de James, toma como base las lecturas críticas que hasta ahora han intentado clausurar el cetro de ambigüedad remanente en el texto, como si sus líneas hubieran de anclarse necesariamente a una lectura monológica. Adoptando la exégesis postmoderna de la obra, para la que, lejos de una clausura unívoca, prima la lectura ambivalente, la que afirma la existencia de los fantasmas, ya como entes reales, ya como espejismos -por lo que la institutriz aparece como protectora del hogar o feminidad demonizada-, es nuestra pretensión desplazar el foco de atención a la propia institutriz, como pergeñadora falaz de un recuento omnisciente falaz, siendo ella, más que una mera allegada a Bly, un espectro replicante querente de su redención, la auténtica antagonista que, independientemente de la influencia fantasmal de Quint of Jessel, en un proceso de fantasmático asedio y metafórico luto, drena de vida tanto a los actantes como al texto en sí.

Our approach to Henry James’s “The Turn of the Screw” capitalizes on the major critical trends which, so far, have attempted to resolve such a core of indissoluble ambiguity, as if its lines should be restored to a monologic reading. Adopting a postmodern position, that equivocal projection benefiting from encouraging a dual interpretation of the novella, the preservation of its ambivalence with respect to the evidence or delusive existence of ghosts in the text -and therefore the governess’ role either as the angel in the house or demonized woman-, we mean to shift our focus on to the nerve-wrecked governess herself as the unreliable deviser of a fractual omniscient rendering of events, she being more than a mere visitor to Bly, but a replicant standing for her other, a ghost from the past, in search of self redemption, the antagonist who, Quint’s and Jessel’s influence apart, deprives actants and text from life in a process of haunting machinations and metaphoric mourning,.

1. Henry James: de la vida y sus dialécticas; de la ficción y sus introspecciones

La sensación de un exilio permanente, la vida como un emplazamiento iniciático constante, en sucesión de umbrales de descubrimiento, la tensión de un suspiro que se abisma a lo incomprensible, la distensión del ego que cautiva el instante, lo percibe en su esencia y pernocta en él concienzudamente para darle un sentido, para meditarlo, aproximarle y distanciarlo después, desfamiliarizarlo, todo esto tanto como el hilvanado estratégico de argumentaciones de adaptación y supervivencia de un cuerpo extraño -como no podía ser de otra forma en la vida de un autor que vivió entre el nuevo y el viejo mundo-, además de la gracia y espontaneidad del extranjero en comunidades ya constituidas, coloran la vida y obra de Henry James. Este estilista que dejó fluir su técnica captadora de reverberaciones

creativas, no sin preguntarse por el método de su obsesiva mediación entre el modo de ser de las cosas y la existencia que cobraban en sus obras, no sin cuestionarse y teorizar sobre las constantes y técnicas narrativas tanto como por los patrones y movimientos emotivos en el quehacer rítmico de su pluma, los espejos centrífugos y centrípetos de los diversos niveles de ficcionalidad en los que se articulan sus escritos rompecabezas (especialmente los compuestos en la última década del XIX), este crítico que delineó prospectivamente los cambios de la novela finisecular decimonónica y preconizó la emulsión de modalizaciones psicológicas y la interiorización recreada tan en boga en la corriente modernista, la dramatización o sustanciación inmediata, la perspectivización en su grado cero (como proclamaron Lubbock y Beach) basada en la escena, frente a la intrusión mediática, casi dictatorial, del narrador de la corriente realista precedente - por medio del resumen narrativo-, este James, incidimos, trazó siempre un camino más allá de la última posta de sus ofrendas narrativas, contagiando la magia y el vigor de sus líneas para que los estilemas que viven en sus escritos como correlato e impronta expresa y directa de la propia vida (James, 1984: 46) y la experiencia, en su caso cosmopolita -definida por el autor como “an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads, suspended in the chamber of consciousness, and catching every airborne particle in its tissue” (1984: 52)-, con cierto aderezo de la imaginación, formularon preguntas y planteasen retos de meditación al lector, pasando a formar parte de sus esquemas cognitivos, su galería de prototipos y recuerdos o censo de vivencias. De hecho, hay en lo más recóndito de las improntas literarias de James, denotadas como ejercicios empíricos y costumbristas flaubertianos de la realidad -dípticos de problemática cotidiana, las turbulencias feministas o los modos sociales-, mucho de connotación metafísica, profundización psicológica, conjeturas filosóficas y trascendencias teológicas, una espiritualidad de los caracteres, un dramatismo paladeado, que hereda de su admirado Turguenev. No podemos obviar, en este sentido, que James se opuso al materialismo a ultranza del naturalismo y promulgó enraizar sus plasmaciones literarias con los ámbitos de lo social y lo etéreo, ese romance del alma humana, buscando un equilibrio entre la materia y el espíritu, como el que, en opinión del escritor neoyorquino, logró sabiamente Conrad, constituyendo ambos aspectos en unión un reflejo sinérgico, categórico y reafirmador de la totalidad de la experiencia humana.

Bien es cierto, que según la obra y el período creativo, las flamas de James desprenden un fulgor u otro, queman intensa y arrebatadoramente, con embates de inaudito hechizo y vampirizador escorzo de originalidad, o endulzan un frío sopor de tedio hasta hacerse una insoportable sucesión de clichés. Así, en la década de 1870 -con *The American* (1877), *The Portrait of a Lady* (1881) o *Daisy Miller* (1879)-, se nos presenta como un autor que comienza a barajar las constantes temáticas de su corpus literario y, consciente del camino que le queda por recorrer hasta pulir una voz propia, desarrolla su técnica, aprende de sus propios errores, siempre con un referente idealista denotado. Su literatura se hace más comprometida, más social, temáticamente más compleja en obras como *The Princess*

Cassamassima (1885), *The Bostonians* (1886) o *The Tragic Muse* (1887), hitos literarios a los que siguen cuatro períodos de muy diferente signo:

a) Los últimos años de la década de los ochenta, caracterizados por su fracaso como dramaturgo.

b) Los noventa, en los que James filtra la luz y crea los claroscuros, sus disquisiciones metafísicas, de textura intrincada y sofisticación narrativa en aras del cetro artístico, alegorías y parábolas sobre la maldad insinuada, la implacable, la inocencia vitalista aun torturada, el genio cautivo, la candidez llagada por la corrupción, por la villanía, obscena e indecente hasta extremos inimaginables. Ilustran la turbulencia de estos autos sacramentales opúsculos como “*The Pupil*” (1891), *What Maisie Knew* (1897) o “*The Turn of the Screw*” (1898).

c) Otra etapa es la que Matthiessen denomina “*The Major Phase*”, la génesis del siglo XX, en la que su arte se vigoriza, se epitomiza diríamos, para plasmar la divergencia entre las dotes impulsivas de lo americano y una Europa que, desde su convencionalismo a ultranza, se torna idealista. Destacan *The Wings of the Dove* (1902), *The Ambassadors* (1903) o *The Golden Bowl* (1904).

d) Finalmente, sus dos fugas postreras, ambas inconclusas: *The Sense of the Past* y *The Ivory Tower*, del mismo año, 1917.

Nos ocupa en el presente artículo el que para muchos es el relato de fantasmas más fascinante y más sabiamente concebido y ejecutado de toda la historia de la literatura, “*The Turn of the Screw*”, escrito en el suspiro finisecular decimonónico, en 1898 concretamente, y publicado junto a “*Covering End*” bajo el título *The Two Magics*, cuando, según Philip Van Doren Stern (“*Introduction*”, *Great Ghost Stories*, 1942), los autores, inmersos en una edad de cambios tecnológicos y una oleada de frustración y escepticismo a ultranza, entonaban el canto de cisne de una época agónica, ya pasada. También, y es ésta una matización prima y focalizadora de rigor para comprender las disquisiciones que siguen, sería preciso matizar que “*The Turn of the Screw*” es una de esas obras de plenitud embebecida en el carisma de lo inclausurable¹, añadiendo que el relato de fantasmas es un mar de tonos indecisos en el que James se sintió como llama de candelabro en la oscuridad, tal y como demostró en tantos y tantos cuentos sobre encantamientos de antepasados entre los que destacan “*The Romance of Certain Old Clothes*” (1875), *Sir Edmund Orme* (1892), “*The Third Person*” (1900), o “*De Grey*” (1919). “*The Turn of the Screw*”, en concreto, como afirma el autor en el prefacio a la edición de Nueva York, es un estudio, casi una abducción, experimental:

[O]f a conceived “tone”, the tone of suspected and felt trouble, of an inordinate and incalculable sore -the tone of tragic, yet exquisite, mystification.²

2. *“The Turn of the Screw”*: *Aquellos Maravillosos Fantasma...*

Enmarcado por una nebulosa proteica, el susurro narrativo de “The Turn of the Screw”, el esquema de su acción o inacción, la telaraña de su estructura o facciones, las ondas de su caligrafía, sus trazas pictóricas, sus puntos de fuga, así como las resonancias de su discurso, este ejercicio de estilización de histeria y estados de fantasmagoría, se nos ha mostrado durante décadas, aún hasta hoy, trascendente, indomable, resucitado en cada lectura, en cada interpretación, en cada dilucidación crítica, en cada incisión metacrítica, por cuanto, se regenera precisamente en su ambigüedad y evanescencia. Y es que, a pesar de constituir un todo orgánico, vivo, de autosuficiencia explícita -“a piece of ingenuity (...) of cold artistic calculation, an amusette”³-, una obra de arte de exquisita coherencia y cohesión -un mecanismo de relojería con simetrías y efectos paralelísticos conscientes, jeroglíficos numéricos-, no es menos cierto que la obra posee una cara oculta, una densa marea connotativa cuyos sargazos de inferencia e hipótesis demudadoras la hacen tender hacia lo sublime. Los destellos del escrito, más allá de su delicado juego de claroscuros reveladores de un maniqueísmo aparentemente convencional y expreso, trepanan nuestros iris, desbordan nuestra mirada y problematizan nuestra lectura, pues, no en vano, subyace en los iconos y representaciones bordadas de su inocencia y belleza, una terrible mascarada de corrupción y horror; en la heroicidad, una pulsión vindicativa de onanismos encubiertos; en la resuelta proclamación moral contra el Mal, una insanidad en proyección de lo reprimido; en lo victimado, el germen silente de una horrible locuacidad victimaria y, finalmente, en la perversidad, una insoportable cadencia compungida, casi exhimidora. Quiere esto decir que cada traza en la obra provoca, al menos, una doble lectura condenada a desementizar la clausura más inmediata, la que según aconsejó el propio autor en su prefacio a la edición revisitada, había de regir la interpretación de su “fairy tale, pure and simple”⁴, como la denominase él mismo, entendiendo por simpleza un rasgo esencial de la belleza en el arte, siempre en proclividad de ser adornada por la recreación y especulación receptora. Teorizó James sobre la textura y plasmación de lo sobrenatural en el arte literario:

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.⁵

Indudablemente, “The Turn of the Screw”, tras más de un siglo de crítica avezada, en casos distorsionadora, tras sucesivas vueltas de tuerca, cuestionamientos sobre verdades relativas preexistentes, un cúmulo de lecturas intersubjetivas, referencias cruzadas de corroboración o polemizadora desconstrucción, se ha convertido en un monumento al capricho plurisignificativo, intencionalidad de exploración de la elusividad más absoluta, la opacidad, la sombra, de la que nace el escrito y al amparo de la cual viene a morir, no sin retar ya para siempre al lector, sobre todo al crítico, que se ve atrapado en una vigilia meditativa sempiterna, en las catacumbas de lo no explícito, en la espiral de tortuosas recreaciones.

Curiosamente, a la luz de todos, la obra, influida por el relato “The Old Nurse’s Story” (1852), de Elizabeth Gaskell, no fue en un principio, tal y como constata James en sus derivas metaficticias, sino un mero “bogey-tale”⁶. Era intención del autor, al parecer, contar la pavorosa historia de una institutriz inmersa en un contexto de maldad y entregada a sus deberes en aras de preservar la inocencia angelical de dos niños a su cargo, Miles y Flora -hay mucho de Dickens en el tratamiento de la orfandad y la tiránica explotación de los inocentes en esta obra-, sometidos a la victimización corruptora de Peter Quint y Miss Jessel, los antagonistas espectrales - “goblins, elves, imps, demons (...) constructed as those of the old trials for witchcraft, if not, more pleasingly, fairies of the legendary order”⁷, según sostiene James- que moran cual estigmas de lo inmundo y resonancias de sevicias y transgresiones morales en Bly, una mansión en Essex, y con los que, según manifiesta también el autor en correspondencia con F.W.H. Myers, uno de los fundadores de la *Society of Psychical Research*, los infantes mantienen una complicidad alienadora. Es ésta la interpretación que corroboran las críticas de la época, coincidentes en tachar el escrito como un suspiro de mágica infamia. Entre tales aproximaciones destaca la incluida en “The Outlook”, en su número LX, del 29 de octubre de 1898:

It is a ghost story, psychologically conceived (...). The possession of the children by two evil spirits (...) distinctly repulsive.⁸

Sería Edna Kenton, sin embargo, allá por el año 1924 en su artículo “Henry James to the Ruminant Reader: the Turn of the Screw”, la que, tras revisar la opinión de la que dejó constancia Henry Beers en 1919 y el profesor Goddard en 1920, trascendería la lectura impresionista, casi pedestre que de la trama había hecho la crítica y el receptor medio edwardianos. Kenton vislumbraría en el texto ciertos residuos oblicuos no denotados y cuestionaría la existencia no ya sólo de los fantasmas, sino de todos los caracteres de la historia, aduciendo que éstos no son sino “exquisite dramatizations of her [the governess’] little personal mystery, figures of the ebb and flow of troubled thought within her mind”⁹, espejismos de la focalizadora y único punto de vista en la historia, una narradora de la que el lector ha de desconfiar, por su conocimiento restringido acerca de los acontecimientos. La súbita dilucidación de Kenton, aun constituyendo una propuesta ciertamente subversiva, abriría la veda para la confirmación y profusión de lecturas freudianas que ahondarían en esa perspectivización deformada de los acontecimientos por parte de la “central consciousness” o prisma reflector concentrado, la no existencia real de los fantasmas sino como proyecciones de la fabuladora voz narrativa. De hecho, en 1934, Edmund Wilson, con su “The Ambiguity of Henry James”, se distanciaría aún más de la primera y común lectura del opúsculo como simple relato de fantasmas, cayendo en la trampa de la “novella”, sumergiéndose en sus entresijos para buscar lo unívoco -lo que la verdad esconde, la mentira de cada verdad. Él se refiere a la institutriz como una neurótica, reprimida -correlato de casos de histéricas que cita Freud junto a Breuer en *Studies on Hysteria* (1895) y, posteriormente, el primero de estos psicoanalistas en su *Selected Papers on Hysteria and Other Psychoneurosis* (1909)-, la típica “frustrated anglo-saxon spinster” desequilibrada, común en las obras de James y que en “The Turn of the

Screw” es presa de un estado de alucinación intermitente, cada vez más agravado, más enajenador.

La visión de la institutriz como torturadora de los inocentes -que para Wilson sí tienen una existencia objetiva- es, de hecho, la interpretación que ha cristalizado en la mayoría de las adaptaciones fílmicas del relato. Esta lectura halla constatación en todo un censo alegórico que es fácilmente aislable en la obra, convirtiendo a Bly, y al texto en general, en un cuerpo sexuado en el que se estigmatizan y representan los estados vesánicos, las derivas y ensoñaciones licuadas de la institutriz -ella misma desvela lo inestable de su experiencia, su recuerdo, como “a succession of flights and drops, a little see-saw of the right throbs and the wrong” (2001: 11)¹⁰. Sólo por citar algunas de las trazas revisitadas constantemente por la lectura psicoanalítica, nos referimos, en especial, a esas torres fálicas que flanquean Bly, en una de las cuales se da la primera aparición de Peter Quint -trasunto de la masculinidad idealizada, el “gentleman” de Harley Street, que conquista el corazón de la institutriz y la inicia en el deseo, ahora reencarnado en un motivo mitad pavoroso, mitad irresistible, que mimetiza, con su cabello rizado, rojizo y sus ojos de mirada incisiva, el prototipo del hombre lascivamente depredador de la época. Esta visitación fantasmática, esta “primal scene”, como la llamaría Freud, en la que la institutriz proyecta fuera de sí todo el anhelo y la fantasía que se ha ido generando en un crescendo de desasosegante avidez -tras la complicidad con el apuesto tío de los huérfanos de Bly, las excursiones feéricas por los espacios del edénico hábitat y la condescendiente equiparación de su experiencia con los viajes iniciáticos de Jane Eyre, además de la espera de la aparición de un misterio Radcliffeano que canalice sus arrebatos febriles y estertores de volición-, genera todo el aluvión de espejismos que delinean los “innuendos” virtuales de la obra. Otras emersiones simbólicas en el texto son el juego de Flora a orillas del lago o Mar de Azof, esa tenaz incisión en una tabla de madera a modo de penetración experimental o voyeurística, además de la aparición de Miss Jessel, no por coincidencia, junto a ese lago seminal, menstrual o amniótico.

A las lecturas psicoanalíticas, que podrían muy bien fundamentarse además con la proclamación de James de un tipo de horror doméstico, esa intensidad hórrida de la irracionalidad de lo racional (fantasmagorías como las que serpentean en las obras de Wilkie Collins, Conrad, Joseph Sheridan Le Fanu, Hardy o Forster), la elección de fantasmas esencialmente humanos y mundanos, circunspectos, silenciosos, reflejo de nosotros mismos, de nuestras epifanías, como los que, Virginia Woolf afirma, embrujan las páginas de “The Turn of the Screw”¹¹, se le unieron otras que gozaron de menor predicamento, por lo general inauditas, cuando menos curiosas, y, en algunos casos, disparatadas, siempre en afán de desconstruir y desvirtuar la intención prima y manifiesta de James, quien, más que probablemente, no guareció anhelo alguno de hilvanar esa galería de submundos de interpretación oblicua, si bien es cierto que tampoco hemos de confiar en demasía en esas dilucidaciones que plasmó en su prólogo a la edición de Nueva York toda vez que él mismo, en una carta escrita a F.W.Myers, admite las limitaciones de clausura semántica que sobre su obra le acuciaban.

Testimonia James: “I am afraid (...) that I somehow can’t pretend to give any coherent account of my own inventions”.¹²

Así, entre las más singulares e innovadoras lecturas, destaca la de Eric Solomon -“The Return of the Screw”-, quien ha querido ver en el personaje del ama de llaves, la señora Grose, la bondadosa y cándida confidente de la institutriz, una villana encubierta, una antagonista en la sombra a la que se deben atribuir los decesos, en este caso asesinatos, que engrosan la leyenda negra de Bly, muertes en absoluto accidentales sino resultado de la transividad consciente propia de una trama de “serie negra” cuyos términos operativos son tanto la contrafigura como sujeto agente, la fechoría como acción de demuda desequilibrante, como las víctimas u objetos pacientes o sufridores de dicha intervención malévola. Recelando de aquella que ha suplantado su posición de poder y “status” materno en Bly, la señora Grose habría alimentado así la vesania de su superiora, aliándose con los niños para sugerir el horror que la contamina y desmembra la unidad familiar, ya de por sí sin referente patriarcal. Ha habido otros que, como R.B. Heilman en su “The Freudian Reading of ‘The Turn of The Screw’” (1947), en diatriba contra la interpretación de Wilson, apostaron por una vuelta a la lectura de la obra como una historia tradicional de fantasmas, esos “uncomfortable characters” que se aparecen a la institutriz y que, curiosamente, focalizados, muestran una materialidad y definición excelsas en el texto: no en vano, mientras los espectros son lumínicos, Quint por ejemplo es descrito durante su aparición en el interior de Bly, en las escaleras, como “a living, detestable, dangerous presence”(2001: 61), la institutriz es etérea, apenas si se corporeiza -ocupa abismos negros en el relato- salvo en cristalizaciones de palabra. Precisamente, y a la inversa, tras esta fantasmagórica anunciación de Quint, en éxtasis casi místico, ella reconoce que lo único inmaterial de ese fantasma es su silencio, su privación de voz, y llega a sentirse en un estado catatónico que la inviste de fantasmática esencia, aspecto éste crucial para una de las disquisiciones que trataremos dentro del último epígrafe de este trabajo (cursiva nuestra):

[A]nd during the minute, accordingly, the thing 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. (...) The moment was so prolonged that it would have taken but little more *to make me doubt if even I were in life.* (2001: 61)

Ella es un privilegiado depositario psíquico, medium y canal de transmisión de las almas en pena de Bly, palabra de revelación de aquellos que se encuentran entre dos mundos, alguien que advierte ese peligro que comportan los revinientes para los niños, siendo los preceptores espectrales instancias reales, visibles, sólo para ella, como fantasmas personales, intransferibles, elemento éste que obedecería al interés de James por presentar la individualidad única e irrepetible del ser humano. Los fantasmas son el magma de la ambigüedad, lo inaprehensible, un estilema más de la

dicción acusadamente indirecta y alejada de lo explícito que propugnó el autor americano, si bien no por ello menos tangibles. Así, James tuvo siempre claro que entre las virtudes de todo novelista habría de contar también la capacidad de relatar, explotando unas vivencias personales y a través de un filtro subjetivo, sin mostrarse, sin exponerse, en demasía, sin claudicar de la privacidad necesaria, esa coraza de idiosincrasia más allá de la cual el ser humano se descompone y torna desesemantización errática. Es por ello que la evanescencia y lo sugerido se elevan al carácter de arte en el escrito. Como se apuntó en *The New York Times Review of Books and Art*: “It [the work] is nevertheless free from the slightest hint of grossness. Of any precise form of evil Mr. James says very little”¹³. Entroncadamente, Heilman se refiere a la estrategia evasiva del autor, un celibato del arte, esa opacidad en la que se refugió, como “a by-product (...), his refusal, in his fear of anticlimax to define the evil”¹⁴. A.J.A. Waldock, de hecho -en “Mr. Edmund and The Turn of the Screw” (1947)-, cuestiona el estado histérico y neurótico de la focalizadora, tal y como había vindicado Wilson, la invención de los fantasmas, toda vez que la institutriz “ve” y describe a ambos espectros de manera precisa, de tal modo que la señora Grose los identifica como Peter Quint y Miss Jessel:

“What is he like?”

“I've been dying to tell you. But he's like nobody.”

“Nobody?” she echoed.

“He has no hat.” (...) He gives me a sort of sense of looking like an actor.”

“An actor!” It was impossible to resemble one less, at least, than Mrs. Grose at that moment.

“I've never seen one, but so I suppose them. He's tall, active, erect,” I continued, “but never--no, never!--a gentleman.”

My companion's face had blanched as I went on; her round eyes started and her mild mouth gaped. “A gentleman?” she gasped, confounded, stupefied: “a gentleman HE?”

“You know him then?”

She visibly tried to hold herself. “But he IS handsome?”

I saw the way to help her. “Remarkably!”

“And dressed--?”

“In somebody's clothes. “They're smart, but they're not his own.”

She broke into a breathless affirmative groan: “They're the master's!”

I caught it up. “You DO know him?”

She faltered but a second. “Quint!” she cried. (2001: 35-36)

John Silver, empero, en “A Note on the Freudian Reading of ‘The Turn of the Screw’” (1957), afirma que la institutriz pudo haber sabido acerca de la apariencia física de Peter Quint por sus conversaciones con los habitantes del pueblo cercano o simplemente, como ya se ha apuntado, porque proyecta inconscientemente la imagen prototípica de la masculinidad libidinosa de la época, “the sexual bogeyman” decimonónico.

Adoptaremos nosotros aquí, sea como fuere, una postura ecléctica, como la que ha caracterizado a la crítica postmodernista que ha querido ver en el opúsculo de James, sin exclusión de los términos encontrados de la polémica aludida, tanto una lectura sobrenatural o metafísica como una interpretación freudiana, haciendo coexistir ambas -prisma realista y fantástico-, con la intención de describir las diferentes implicaciones conceptuales y agenciales de cada una de las exégesis, aunque para James cualquier explicación sobre las anomalías y trazas oscuras de su obra estaba realmente de más. Nuestra aproximación al relato, pues, no es sino una “metafantasmagoría”, una “metaambigüedad”. Ciertamente, para nosotros son factibles tanto la existencia de espectros como la disfunción psíquica y devaneo de libido en la institutriz, como afirmaría Leon Edel en su introducción a “A Pre-Freudian Reading of ‘The Turn of the Screw’”, de Goddard.¹⁵

Preservaremos, por tanto, tal indecisión, la que no se pronuncia sobre la existencia o simple espejismo de los fantasmas en la obra y la convierte, pues, en ejemplo cimero de lo que Barthes denominaría “writerly text”. Nuestra justificación es simple: no pretendemos objetivar o subjetivar los antagonistas de James por no vulgarizar, como él diría en su correspondencia con Wells¹⁶, su texto y, por ende, abdicaremos de una posición que nos abisme a privilegiar una u otra interpretación, por un lado, la exhumación de los espectros y la bravía defensa por parte de la institutriz -en la línea de otras heroínas decimonónicas- de esa infancia contaminada, pero no perdida, y, por otro, la inhumación y el confinamiento de los aparecidos a los enveses de la mente de la loca del desván. Estimamos que es precisamente el difícil equilibrio de lo indefinible, lo innombrable, la brillante supresión de la univocidad, la basculación entre su enfermiza atmósfera de presencia y vacuidad, de decoro e insalubridad, entre brotes de musicalidad exquisita de nana o el fragmentado despuntar astillado de un corazón en desasosiego, violentado por el cerco de pesadilla, lo que constituye, a nuestro entender, la esencia de la obra, la bella eclosión de lo sugerente, la erótica de lo insinuado, la coexistencia de lo immaculado y lo grotesco, el claroscuro que proyectan los resplandores de trances oníricos de asertividad, acaparación ilimitada y las sombras de lo inmundo, lo apocalíptico. Será el nuestro otro cometido y otros los fantasmas que identificaremos.

3. La Obra Fantasma: Sobreactuación, Luto y Condena de la Institutriz

De lo apuntado se colige que la opacidad, con índices operativos como la vela, el velo, el desvelo y el luto son, sin lugar a dudas, aspectos que fluyen cual savia sanguínea en el texto de James. Y no podría ser de otra forma en una obra que, a pesar de la imbricación de sus estados y témpanos estructurales, está plagada, ya lo reconoce el propio autor, de intersticios de incógnita, que la hieren de muerte y la hacen desembocar en un postrero suspiro de ansiedad que se nos antoja eterno.

En primer lugar, la opacidad del texto es la que hemos heredado de la necesaria tergiversación crítica de la apuesta prima de James, su pretensión de hacer desaparecer la voz autorial en aras de que coincida la figura del narrador, quien habla, con la del focalizador, quien ve, a la hora de referir esta historia de fantasmas. Y subrayamos lo de necesaria, pues la técnica narrativa que escoge el autor plantea serias dudas acerca de la credibilidad del recuento que ofrece la narradora. Sea como fuere, a pesar de la manipulación perspectivista de los hechos por parte de la única instancia focalizadora, la obra es esencialmente polifónica, sobre todo por la multiplicación de los niveles narrativos y los mundos ficticios posibles, la consecuente subordinación de unos narradores a otros, el desembrague citacional y el dialogismo que esto genera, comprometido con esa ambigüedad constante en torno a la que pivota el escrito y que supone tanto su elixir de vida, invitación al crítico -“those not easily caught (...), the jaded, the disillusioned, the fastidious”¹⁷- a un laberinto de especulaciones, enredos hipnóticos que someten, envenenan y seducen, como su nicho de muerte, por la inefabilidad de la que están transidos sus contenidos, comunicables como significantes caleidoscópicos, de mil y una resonancias significadas, un acorde de sentidos del que constituiría casi una profanación o elección desafinada, reincidimos en ello, el impostar como cierta y tónica una única nota dominante.

La obra es una caja de Pandora abierta de par en par, un lecho funéreo que ofrece un éxtasis al receptor, un féretro textual que se cierra en el instante en que nuestros ojos transitan sus hologramas argumentales y tientan hipótesis. Nos asfixiamos durante la lectura, obsesionados por hallar una entre innúmeras combinaciones, todas posibles, para salir al exterior de nuevo, desembocar en ese final abierto que facilita la multivocidad constante de la obra. Finalmente, empero, no logramos dejar atrás la enramada, porque del mar de sargazos de James no se puede escapar si no es con toda esa gama de posibilidades cognoscitivas en potencia, con esa piedra de la heterogeneidad y la duda encadenada a nuestros tobillos, peso que conduce de nuevo, irremediablemente, a lo más profundo del abismo. Es éste el epítome de deceso interpretativo de cada crítico, el que da pie y contagiará al siguiente intrépido exégeta, quien resucitará la obra en una nueva ceremonia de fijación heurística, imposible a la postre, represiva y malhadada.

Precisamente en esta última idea, el patetismo epicéntrico de “The Turn of the Screw”, queremos incidir, pues nos parece que todo en la obra de James, todo en este vórtice de vueltas de tuerca, despliega un sudario de referencias prospectivas a una consunción segura, índices icónicos de lo fúnebre -como si sus líneas presentasen taimadamente el lastre y “tic-tac” de un dispositivo

de autodestrucción-, convirtiendo el constructo de ritmo dominado, intenso a la vez que evanescente que es el texto, de sintaxis transida de subordinación críptica aun refinada, tanto como a los propios enunciadores de esta historia de fantasmas, en los verdaderos espectros que remanecen finalmente, tras el *momentum* apocalíptico.

Así, estamos ante un escrito que comienza planteando una velada navideña en la que, análogamente a la ínclita reunión en Villa Diodati de cuyas invocaciones en reverberación de “Fantasmagoriana” nacieron el monstruo de Victor Frankenstein o el vampiro Lord Ruthven, de Polidori, el narrador “I” -en el que muchos han querido ver al propio James-, extradiegético con respecto a la narración de la institutriz, se ha reunido en torno al fuego con varios personajes más, entre los que destaca Douglas. Esta sección de “The Turn of the Screw”, a modo de prólogo o apoyatura meta y paratextual, nace en el suspiro contenido de la comitiva, el momentáneo silencio de los asistentes, una vez se ha referido previamente una historia de fantasmas de la que conocemos ciertos detalles, gracias a una serie de alusiones retrospectivas que sirven como catapulta o reto para que Douglas -narrador en segundo grado- presente el que será el relato principal de “The Turn of the Screw”, las extrañas vivencias de la institutriz en Bly. El escrito de James, por ende, nace con la muerte de una historia recién contada -la de Griffin-, que se desvanece en el recuerdo de los narratarios una vez se prepararan para el envite cimero que propone Douglas, la lectura de un manuscrito que le legó años atrás la citada institutriz, ahora muerta -por lo que el proemio se convierte en una vaharada “post-mortem”. Sobre ella y generalidades de la historia, en especial el trato que cierra con el patriarca ausente de Bly, el propio Douglas nos da ciertas pistas mientras el citado manuscrito, guardado bajo llave en su casa, enterrado en el silencio, les llega desde Londres. Se producirá una revelación que anidará en los narratarios y en el lector como un ejercicio de invocación del horror en su deleite más exacerbado, toda vez que supone la multiplicación de los artificios o parafernalia sobrenatural y escalofriante que se barajan en este tipo de narraciones. No en vano, en el texto nuclear de “The Turn of The Screw” se da, con respecto a la historia de Griffin, que abre anafóricamente la obra, la multiplicación de los fantasmas y los testigos víctima de sus apariciones, una potenciación de los instrumentales del desasosiego:

“If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to TWO children?”

“We say, of course”, somebody exclaimed, “that they give two turns”
(2001: 3)

Podemos afirmar que la lectura de Douglas, querente del calor del fuego de hogar, supone un homenaje o velatorio a la institutriz - sería una “cuddle fiction”, en palabras de Frye (1957: 202), como relato narrado en una reunión intimista y rememorativa-, si bien, a pesar de lo que la crítica ha venido a sostener, no creemos que ese nivel hipodiegético o inserto que se presenta en la obra -superpuesto, por no pertenecer al mundo narrado correspondiente al nivel primario (García Landa, 1998: 385)-, sea en concreto la lectura llevada

a cabo por este narrador y presentada en exacta linealidad e inmediatez secuencial con la situación del prólogo -a pesar de la matizada transición de niveles narrativos, sin transgresión o ruptura de marco-, sino más bien una adaptación del narrador extradiegético del manuscrito del que Douglas, a su vez, le hace entrega antes de morir. Advertirá el lector que también el narrador compilador, como el resto de personajes narratarios que asisten a la velada, desaparecen de la obra, “mueren” a la postre, como si el manuscrito fuera objeto de una maldición. De hecho, James abre con el proemio una oración principal y deja que las líneas de la institutriz fluyan en hipotaxis embrionaria en el seno de tal nivel diegético, al que, una vez concluye el recuento de ésta, no se vuelve más, por lo que la obra, como el alma que abandona el cuerpo en pleno sueño, no regresa del trance onírico, queda suspendida sin posibilidad de entroncar de nuevo con la situación de enmarque, el período sintáctico principal, sin constituir un epílogo o *coda* y, por tanto, siendo enterrada viva en el nicho hipodiegético, huérfano a la postre toda vez que el escrito conforma una narración concéntrica incompleta.

Opacidad, pues... Velatorio y velas también. La vela es una constante en la obra, símbolo de la feble luz amenazada por la sombra que se presiente en cada jirón textual, el terror en su máxima intensificación, el horror en su más inminente expresión, esa sensación de maldad que lo consume todo y despunta como el único y más sublime efecto en “The Turn of The Screw”, tal y como James confesó a H.G. Wells¹⁸. Es, por tanto, depositaria de una insinuación de claridad, la llama validadora de conocimiento en la oscuridad, resorte que se va haciendo más y más necesario a medida que se entenebrece la trama. Las velas flanquean el texto como cuerpo presente y se van extinguiendo con el soplo del espanto, como la que se consume poco antes de que la institutriz encare la tercera aparición de Peter Quint en las escaleras de la casa o la que sopla Miles en plena conversación con su protectora en su dormitorio, ávido de traer la oscuridad natural y alejarse de la que insufla la mujer delirante.

El velo, no como opacidad, sino todo lo contrario, como revestimiento de hilaridad ritual y compromiso de nupcias en el escenario utópico de Bly, atavía a la institutriz, la desposada imaginada, en los primeros compases de la obra. Tras dar la mano al caballero -en maridaje metafórico- y prometer fidelidad (o prometerse, según quiera leerse), la joven se hace cargo de los huérfanos, los adopta, mientras va integrándose en el espacio de Bly junto a su dama de compañía, la señora Grose, como si el lugar fuera la morada familiar con la que siempre ha soñado. Su estado de excitación, esa recompensa inesperada que la vida ofrece a la inexperta, tal medra y asertividad que la entronizan como figura maternal, empero, no es sino antesala de una privación absoluta -habríamos de cuestionarnos si más doliente aún que aquella en la que se encuentra inmersa antes de aceptar tomar el mando en Bly- que se genera justo cuando, en el culmen de su estado idílico, ella pasea por el exterior tratando de cortejar recuerdos de ese desposado ausente, el emblema de masculinidad que daría forma al núcleo familiar utópico -sin hallar parangón a ese Mr. Rochester de Jane Eyre. Es a partir de entonces cuando el desvelo de jovialidad y fantasía que no la ha

dejado dormir durante noches -una sensación de libérrima fastuosidad que la dota de identidades literarias variadas, difuminando su personalidad- se convierte en horror, en pesadilla de corrupción, con una concatenación de cuadros de espanto, la aparición de Peter Quint, la revelación previa de la carta que plantea la posible esencia maligna de Miles, y, para más inri, la corporeización de la enlutada Miss Jessel, un suspiro retrospectivo de negritud que pincela un retrato de disolución y oscuridad, precisamente - como otro argumento que nos ocupa-, el que la aguarda.

La institutriz, que acaba de vestir las galas del matrimonio y espera con desvelo la llegada del amado, trata de imponer su propia semanticidad e impronta de ilusiones en un lugar que no le pertenece. Sin embargo, su velo de novia, su modelado utópico de la realidad, se va desgarrando poco a poco a medida que los indicios fúnebres, los fantasmas del pasado, la verdadera esencia de Bly, van cercando a Miles y Flora, desvelando la feble y falaz ligazón familiar de la pretendida madre con esos huérfanos, al principio abrumadoramente angelicales y sublimes, después de fealdad insondable, una vez poseídos -nos asegura ella- por las dos presencias corruptoras. Es así como, paulatinamente, se va tejiendo el atuendo protoenlutado de la institutriz, a medida que cobran vida actualizaciones semióticas de lo compungido, anunciaciones del desmoronamiento postrero tales como la intensificación del enclaustramiento insane, el silencio de los fantasmas, que sólo contemplan, no actúan, el secretismo casi abúlico de Miles y Flora -cuyo punto de vista sobre la historia jamás se nos revela explícito y a quienes la institutriz, que al principio se muestra interlocutiva, desposee de la palabra o la inventa para ponerla en boca de ciertos personajes en un intento de imponer su propia visión y explicación de lo que ocurre-, o la revelación del secreto de Bly y los horrores de transgresión por parte del villano Peter Quint, de cuyas sevicias y sugeridas extorsiones sexuales fueron víctimas los niños, la señorita Jessel y puede que incluso la señora Grose. El hilvanado de tal atavío de plañidera, además de ahondar en el enclaustramiento cuyas únicas vías de escape son las miradas al exterior a través de la ventana y el vuelo de la carta que nunca se llega a enviar al caballero de Harley Street¹⁹, reviste también la anatomía de la obra, plagada de esas suturas tensionales y articuladoras del suspense que son las certeras apariciones ectoplasmáticas de Quint y Jessel, transidas de un estatismo diferencial, enmarcadas gracias a su peculiaridad cabalística, con respecto al resto del flujo narrativo.

Y ahondando en el significado del luto, existe precisamente, ya lo hemos sugerido con anterioridad, una complicidad y reflejo simétrico, una simbiosis o retroalimentación denotada, entre la institutriz y Miss Jessel, su predecesora en el cargo, fruto, tal vez, de esa proclividad cíclica que eslabona la obra, el presente, permeable y retrospectivo, como una repetición del ayer, Bly como una enseñada que se resiste a ser monopolizada por la recién llegada, aquella que pretende saber acerca de los horrores acontecidos para actuar en consecuencia, no ser simplemente una más dentro de la galería de institutrices que sucumbieron y no llegaron a cumplir con sus designios, si bien a medida que la obra avanza, la no nombrada, la focalizadora, va sintiéndose cómoda y bella -beldad patética, la única posible, según James, en este cuento de insalubridad-, con su vestido de novia desaliñado, su luto a

medio coser. Miss Jessel no es sólo el horror espectral, compensado por cierto atractivo físico en el caso del extorsionador Quint; ella es “a horror of horrors” (2001: 48), la fantasma que agazapa su rostro y lo hunde en sus palmas, como la Llorona o “The Weeping Woman” mexicana, o la infanticida “Die Weisse Frau”, la Dama de Blanco; vaga en pena, atribulada por su más que probable suicidio tras haber sido mancillada por el déspota Quint en clara transgresión de clases (Bruce Robbins, “Recognition: Servant in the Ending”, 1986), y viste luto -“dark as midnight (...) her haggard beauty” (2001: 87)- a buen seguro en señal de duelo por la pérdida del vástago al que ella, embarazada según sugiere la señora Grose, llevó a la muerte, condenó en su seno, como también hará la institutriz con Miles al asfixiarlo en su regazo. En la aparecida, la institutriz no puede evitar ver un reflejo de sí misma, un anclaje con la historia y el destino de Bly, especialmente en la última de las revelaciones en la habitación de estudio, cuando se le presenta e imagina -mente ulteriormente a la señora Grose al referírsele- que la fantasma, rodeada de sus pertenencias, le habla del calvario que está sufriendo en el infierno, pagando sus culpas y deseando compartir tal hiel de condenación con su reflejo en vida, la niña, Flora, también predestinada:

Seated at my own table in clear noonday light I saw a person whom, without my previous experience, I should have taken at the first blush for some housemaid who might have stayed at home to look after the place and who, availing herself of rare relief from observation and of the schoolroom table and my pens, ink, and paper, had applied herself to the considerable effort of a letter to her sweetheart. There was an effort in the way that, while her arms rested on the table, her hands with evident weariness supported her head; but at the moment I took this in I had already become aware that, in spite of my entrance, her attitude strangely persisted. Then it was--with the very act of its announcing itself-- that her identity flared up in a change of posture. She rose, not as if she had heard me, but with an indescribable grand melancholy of indifference and detachment, and, within a dozen feet of me, stood there as my vile predecessor. Dishonored and tragic, she was all before me; but even as I fixed and, for memory, secured it, the awful image passed away. (2001: 87)

Nos inclinaríamos incluso a sugerir, si bien es ésta una teoría que aún hemos de elaborar concienzudamente, que la institutriz y la fantasma son una misma persona. La procuradora podría haber retornado a Bly para, en aras de librarse de las torturas incandescentes del infierno y purgarse, cumplir con su obligación de salvaguarda y contraventana, proteger a los niños contra el influjo perverso de Peter Quint -la serpiente en el paraíso de Bly, según Heilman-, no caer en las redes de su seducción, no subyugarse de nuevo a la palabra oficial del patriarca, además de anular la influencia de la incompetente y frágil Jessel de otrora, siendo los fantasmas, de este modo, proyecciones de su culpa, de su ayer. Pretende con su regreso a Bly conseguir la asertividad y catarsis, recuperar ese nombre del que aparece privada durante toda la obra, una vez límpido, y olvidado su ego malogrado, el de la frustrada señorita Jessel que fuera ella en vida, esa falla recóndita o

imagen de sí misma de la que recela cuando grita a la fantasma, a su retrospectiva -“You terrible, miserable woman!” (2001: 87)-, tratando de expulsarla de su purgatorio en el que convive con sus ángeles modelo para consumir su expiación. John Lyndenberg -“The Governess Turns the Screw” (1958)- la ve así, como dechado de virtudes victorianas, la institutriz puritana que, en cumplimiento metódico de su código de honor, pretende erigir la morada en santuario de pureza aislado de la nociva influencia del exterior²⁰, en aras de perpetuar la inocencia de la infancia aún en su edad adulta -“They gave me so little trouble-- they were of a gentleness so extraordinary. I used to speculate-- but even this with a dim disconnectedness--as to how the rough future (for all futures are rough!) would handle them and might bruise them” (2001: 23)-, por lo que James se nos presenta también en la obra como un acendrado puritano que evita tratar explícitamente la temática sexual, censura obsesiva que abandonaría en sus últimas narraciones.

El solapamiento y cambio de papeles, el fantasma como el vivo, el vivo como el fantasma del que ya habíamos sido testigos durante la aparición de Quint en las escaleras de Bly la noche en que la institutriz interrumpe la lectura de *Amelia*, de Fielding, se vuelve a dar nítidamente, por tanto, en esta escena, cuando la institutriz descubre a Miss Jessel sentada en su mesa de estudio. Se desbrozan muestras de la simbiosis o equidad de identidad entre ambas:

[S]he had looked at me long enough to appear to say that her right to sit at my table was as good as mine to sit at hers. While these instants lasted, indeed, I had the extraordinary chill of feeling that it was I who was the intruder. (2001: 87)

Abocado a una oscuridad cada vez más denotada, el texto de James, como Bly, se nos figuran como cuerpos en descomposición, depositarios del vacío, de la ausencia. El hábitat, que en principio era paraíso ejemplar, desglosado en parajes o ámbitos de exterior, la iglesia, los jardines, el lago, además de geometrías de dédalo interior -las habitaciones y corredores de ensueño-, sin obviar la peculiar profusión de ventanales, lugares comunes de epifanías fantasmáticas en las obras de James, quedan restringidos finalmente a una sola estancia (aquella en la que tiene lugar el momento cumbre de la obra, el supuesto exorcismo de Miles por parte de la protoenlutada institutriz), además de una sola ventana, la de tal estancia, y un solo fantasma, Peter Quint. Para entonces, también la soledad se ha apoderado de la morada, pues, allende la existencia fantasmagórica de los criados -de prominencia textual mínima- entre los que sólo Luke es nombrado, y tras la marcha de la señora Grose -madre competidora- y Flora, sólo quedan la preceptora y Miles, abocados a una cita íntima que es “innuendo” de abuso condenable. Resulta evidente que la institutriz se ha convertido en usurpadora del poder en Bly (como Peter Quint en sus tiempos) mientras que el niño se nos antoja una proyección sincrética de esos tres sujetos masculinos que, de una u otra forma, ella adora, siendo todos ellos alter-egos de un mismo objeto de devoción. La tríada está constituida por: el caballero de Harley Street, al que, como desposado ideal, ofrece su sacrificio y el exorcismo de Miles; Peter Quint, como pasión desenfadada, infidelidad y perfidia de la que huye; y,

por último, el hijo anhelado, al que pretende acaparar, todos ellos bajo un denominador común que no es sino esa impronta de “gentleman”, sólo inherente al hombre de Harley Street, artificial tanto en el caso de Quint, por engañoso atuendo y metamorfosis que constituyó su estrategia dominadora en el pasado, como en Miles, “the little gentleman”, que madura de repente, tal vez por una fabulación erótica de la narradora.

Ese último abrazo que, más que posiblemente, mata a sus tres amores en un enfermizo afán de sobreprotección y posesión -momento íntimo con la masculinidad que parece una repetición del encuentro con el encantador amo y el primer careo con el fantasma Quint-, no es sino plasmación física de otra suerte de abrazo que ha perpetuado la institutriz durante toda la obra, esa acaparación cognoscitiva rayana en lo obsesivo, su actitud inquisitiva, que la ha llevado a aspirar a ejercer un control y una imposición de taxonomía exhaustiva en Bly, como si la morada fuera una casa de muñecas ofrecida en juego virtual que le plantea la discursividad narrativa autodiegética de lo que ella pretende sea un texto cerrado²¹, el que referirá al idealizado caballero de Harley Street. Ella no sólo aspira a dominar el presente de la casa y sus inquilinos, sino también el pasado -lo ya conocido por la señora Grose, el tema- y, como Providencia divina²², cada contingencia futurible -el rema de lo que será su propio Bly-, que no es sino el ayer retornado, reviniente. La estrategia validadora de la institutriz, sin embargo, es falaz y contraproducente, como lo es su propia asertividad como madre, amante y epicentro matriarcal en Bly, una influencia sobre lo perfectivo -ese pasado al que hemos aludido- para la consagración de un presente habitual o gnómico que significaría su estabilidad y su permanencia recompensada en el lugar. Ella, que monopoliza el punto de vista en la obra -“I was, strangely, at the helm!” (2001: 15)-, pretende, narcisismo narrativo mediante, presentarse como narradora omnisciente -a diferencia de la señora Grose, quien admite no saber leer y en su ignorancia vive gozosa sin ser contaminada- cuando ni siquiera la distancia del momento en el que relata con respecto al instante en el que ocurrieron los hechos, esa retrospectividad autodiegética entre el “yo-narrador” y el “yo-narrado”, la habilitan para dar luz a cada entresijo de los acontecimientos, toda vez que ella participó en la acción y, por ende, su posicionamiento extradiegético está condicionado por la homodiegesis prima, la que limita su conocimiento y la convierte en narradora no fiable, en la onda del ínclito enunciador de “The Tell-Tale-Heart” (1843), de Edgar Allan Poe²³. Su deficiencia cognoscitiva no hace fehaciente, por tanto, una intrusión en los pensamientos de los personajes y el significado de los acontecimientos, como la que pretende a toda costa para tornar la suposición sobre todo lo evanescente que la rodea sentido común y la idea, hecho. A todas luces, su discurso, basado en arrebatos y clausuras de intuición, es ideológico, subjetivo y no factual. Así, el disfrutal período de vacilación entre la explicación racional y sobrenatural, el trance fantástico al que se refiere Todorov, queda absolutamente minimizado en la obra, pero no fuera de ella, en nuestros emplazamientos críticos. La institutriz, guiada en su esbozo por la habilitación crucial de la luz como un pintor impresionista (además de la dilatación de la percepción, la forma de ver, que prima sobre los hechos y la llevan a distorsionar, a embebecerse de su epifánica recreación, casi metanarrativa), naturaliza hasta el más mínimo detalle y de

forma inmediata -exacerbada, diríamos- los hechos, construyendo un mundo a la carta, rodeándose de instancias virtuales a la medida de sus temores y sus anhelos, focalizando y amando con un celo patológico, tornándolas marionetas de sus enjuiciamientos. Su precocidad heurística y de discernimiento prospectivo, sus exploraciones proyectivas concluyentes sobre estados, emociones y anhelos velados se nos antojan prepotentes en el capítulo VI, cuando afirma la institutriz, aprovechando la distancia narrativa con respecto a los hechos y superando la equiscencia:

It seems to me indeed, in retrospect, that by the time the morrow's sun was high I had restlessly read into the fact before us almost all the meaning they were to receive from subsequent and more cruel occurrences. (2001: 41)

La contaminación y posesión narrativa del lector por parte de la focalizadora -que transgrede los principios o máximas de cooperación- derivan precisamente del hecho de que a través de su voz y recuento, su enmarque, el lector se instala en el texto confiadamente -al menos en un principio- para compartir su centro de orientación, cuando, en verdad, habría de discernirse claramente entre lo que la historia cuenta y lo que se ha de inferir de ella. Nótese la interpretación dictatorial de la institutriz, fruto de una falaz inspiración de omnisciencia desbordante, en dos instantes reveladores ante la confidente señora Grose: por una parte, cuando asegura que el fantasma de Peter Quint ha regresado para apoderarse del alma de Miles:

“He was looking for someone else, you say--someone who was not you?”

“He was looking for little Miles.” A portentous clearness now possessed me. “THAT'S whom he was looking for”

“But how do you know?”

“I know, I know, I know!” My exaltation grew. “And YOU know, my dear!” (2001: 39)

Y, por otra, cuando trata de convencer a su interlocutora, aparentemente subyugada y mimética, de que los niños ven a los fantasmas, aunque niegan la existencia de éstos o simplemente callan como argucia de encubrimiento sibilino:

“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.

Mrs. Grose, of course, could only gape the wider. “Then how do you know?”

“I was there—I saw with my eyes: saw that she was perfectly aware.”
(2001: 46)

Su clarividencia está lastrada de fatales augurios provocados por esas apariciones fantasmáticas -desfamiliarizadas en un principio, si bien previsibles a posteriori- que van invistiendo la impalpabilidad de James de cierta sustancialidad como la que entroniza las sensaciones del espanto en las galernas textuales de Poe. El relato, el atuendo textual, que vive de ese terror someramente locuaz que expande el alma, halla en la reiteración de las manifestaciones espectrales sus parpadeos de exposición de horror silente, puntos de inflexión o vueltas de tuerca, una de las cuales resulta la ilustración del espejo más pérfido a ojos de la señora Grose “What a dreadful turn, to be sure, miss! Where on earth do you see anything?” (2001: 105). A pesar de ello, la institutriz entrelaza el movimiento de la trama como tejedora proairética de cada secuencia narrativa, eslabonada a su debido tiempo, en una alternancia de consciencia e inconsciencia, de vigilia y sueño, de razón y pasión, ficción y realidad, todo en pos de la última vuelta, la que provoca el hermetismo del texto, cuando éste ya no da más de sí, ese clímax de deceso o “pure suffering” (2001: 59) -según lo denomina la narradora-, funeral previamente escenificado en las sucesivas visitas con los niños a la iglesia. Aún en su histerismo y demencial delirio de omnisciencia, la institutriz logra, mediante un recuento detallado y científico de los hechos -“the more I go over it the more I see it, and the more I see in it the more I fear” (2001: 47)-, un empirismo que parece “the record of a clinic”²⁴, parafrasear, mediante un estilo que deviene introspección, lo inefable y lo subliminal.

El abrazo de la protoenlutada, que sólo en un principio, cuando aún no ha operado la desvirtualización enfermiza, disfruta de un cariño correspondido, es el de Judas, el de la antiutopía, la que representa ella junto a los dos fantasmas, la señora Grose y el “gentleman” de Harley Street, un elenco de padrastros y madrastras que no logran llenar el vacío dejado por los verdaderos padres de Miles y Flora, desaparecidos en la India -en especial Quint y Jessel, partícipes hipotéticos de una comunión carnal lasciva y depravada, diferente de la pasión y el amor platónico que desata idealizadamente el amor en la institutriz. Detrás de la obcecación e hipersensibilidad de la preceptora, su falta de relativización -consciente, nos atrevemos a sugerir-, palpita la traición a cada instancia en la obra, una avidez de racionalización que no es sino desconfiguración histérica, probablemente sublimación escalofriante del significado de ciertos devaneos, como los de Miles, que lejos de cristalizar síntomas de posesión o corrupción perversa podrían ser sólo travesuras. En el discurso de la institutriz se verbaliza el advenimiento del caos, la devastación de cada instancia, la muerte del texto en sí. El seno de la procuradora, lejos de suponer refugio y alivio, ensueño lenitivo, conciliador y reintegrador, implica, extravagancia mediante, la dispersión, la descentralización del texto -una historia sin

centro, o epicentro en zozobra-, la desintegración y la transfiguración de la divinidad de Miles, del carácter angelical de Flora y de lo idílico del *setting*.

Tal entenebrecimiento del texto, la progresión en pos del eclipse provocado por las hebras de hilo negro, cada vez más densas y sofocantes, va acorde con el paso de las estaciones, desde el esplendoroso junio que abre la obra - sin perder de vista la yerta incubación navideña del proemio- pasando por la hilaridad de primavera, hasta el efectismo gótico de la solemne melancolía otoñal -la atmósfera y sus dolientes brumas de aislamiento y reverberación de escalofríos como pilares estilísticos cruciales, según apuntó Lovecraft (1973: 82)-, con su ventisca y lluvia, enmudecedores resortes románticos epitomizados en la noche del noviembre tormentoso en la que sobreviene el “denouement”, el final, podríamos decir, de dos ciclos existenciales: el del presente y el del pasado, convergiendo ambos en un misma hojarasca de némesis.²⁵

Este movimiento de decadencia cromática reverbera ya desde la desintegración latente del enmarque inicial de Bly -“a castle of romance inhabited by a rosy sprite, such a place as would somehow, for diversion of the young idea, take all color out of storybooks and fairytales” (2001: 15)-, *locus* pastoral de cielos dorados, jardines frondosos, que no es sino “a big, ugly, antique, but convenient house (...) in which I had the fancy of our being almost as lost as a handful of passengers in a great drifting ship” (2001: 15). Símil es la degeneración de los querubines serenos del lugar, esas instancias beatificadas, la princesa florida y frágil en danza cautivadora -“the most beautiful child I had ever seen (...) with her hair of gold and her frock of blue” (2001: 12, 15)- y el príncipe soldadesco -“incredibly beautiful, (...) everything but a sort of passion of tenderness for him was swept away by his presence (...) divine (...) [with] his indescribable little air of knowing nothing in the world but love” (2001: 21)-, además de la pérdida de la inocencia y demonización “sofisticada” de esos niños artistas -su vejez prematura que no es sino un estadio más allá de su precocidad ya denotada-, capaces de tocar el piano y recitar líneas de Dante, niños cuya esencia divina se contamina y se descascarilla. La armonía se convierte, así, en “agitato dolorosa”, el nocturno engañoso, fraudulento, de la dualidad, la de una pesadilla teromórfica, que presenta “in ultimas res” una pureza infinitamente degradada por la sublimación que la había revestido -ya hemos subrayado el peso de lo malhadado- en su génesis reveladora:

We lived in a cloud of music and love and success and private theatricals. The musical sense in each of the children was of the quickest, but the elder in especial had a marvelous knack of catching and repeating. The schoolroom piano broke into all gruesome fancies; and when that failed there were confabulations in corners, with a sequel of one of them going out in the highest spirits in order to “come in” as something new. (2001: 59)

Todo declina hacia la revelación de ese sustrato de depravación y malicia, lo telúrico y atávico, que subyace en la obra -coexistencia simbiótica del Bien y el Mal, en opinión de Charles G. Hoffman (“Innocence and Evil in

James's 'The Turn of the Screw'), como ya se apuntase tempranamente en la reseña que sobre la obra apareció en "The Bookman" el 15 de noviembre de 1898:

The circumstances, the conditions, in 'The Turn of the Screw', all make for purity, beauty and joy; and on the surface these are resplendent. But underneath is a sink of corruption, never uncovered, but darkly, potently hinted.²⁶

Mientras la institutriz presiente el tacto del luto cubrir sus miembros, mientras se sume a voluntad -narcisismo y heroísmo martirial fruto de esa desesperación de una afección anuladora como la que enajenó a Alice James, hermana del autor, durante su insufrible enfermedad, según sugiere Oscar Cargill en "The Turn of the Screw and Alice James"- en la inevitabilidad de ese sino apocalíptico que ha preludiado en fugas aisladas de su trance meditativo, esa nada que llena la carta supuestamente dirigida al epicéntrico "gentleman" de Harley Street, mientras acepta contagiarse del mal endémico de Miles -"horrible as it was, his lies made up my truth" (2001: 122)-, abocándose a una desposesión y viudedad que ella parece perseguir a conciencia incluso aun mostrándose increíblemente entregada a los niños para defenderlos del Mal que a todas sombras plaga Bly, mientras el terciopelo yerto de la mortaja se estiliza sobre las líneas de la obra, la acinesia de los pálpitos va generándose, primero entrecortadamente, cuando, bajo la negritud de la congoja y el vértigo de la tensión, la sangre ya no riega los límites del encuadre textual y quedan sólo las expresiones macilentas -la de los albinos en la negritud-, la de Peter Quint, esa "white face of damnation" (2001: 123), resplandeciente sobre el ventanal, hasta desaparecer en nosotros otra vez, en nuestros posos de oscuridad, y la de Miles -"little beautiful fevered face" (2001: 126)-, absorto, víctima de un acto de contrición en el que la institutriz inventa el pecado y el arrepentimiento para él, así como la "recompensa" y el propósito de enmienda en ese abrazo, salvación de su caída al abismo del pecado que lo atrae a una lánguida quietud de gloria vespertina, lo que no es sino la muerte, que ella dulcifica - como estado de paz gratificante- y oculta perifrásticamente:

But he 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. (2001: 128)

4. Conclusión: Actantes en Pena y el Luto Colectivo

Cuando el corazón de Miles deja de latir, en el culmen del silencio, termina de hilarse el vestido de luto de la institutriz, el que hereda de Miss Jessel, el

de la sensibilidad a flor de piel. Es entonces cuando toda la obra se ensombrece. Contagiado del aura de tal tejido de aspereza cromática malograda, el texto expira -“narrative dies from sustained ignorance and indecisión” (Prince, 1982: 149) tras una convulsión que anida retardadamente en la mente del lector, ávido de una reintegración no procurada por aquella narradora que, aún innominada, plañirá en solipsismo ya eternamente. Así, la preceptora se autoinmola, como Edipo, se entroniza matando, a la postre, cegándose, subyugándose al despoder de su falta renovada, reincidente -convirtiéndose de nuevo en la señorita Jessel-, e instalándose en su morada textual, su sempiterno Purgatorio. Tras el destilado de introspección que supone la obra, la moralizante y catártica experiencia artística o regurgitación de *lux occulta* por parte de la enunciadora, esa revisitación de mudas iniciáticas y nupcias con todo lo que representa Bly, esa concienciación -el narrador como sujeto y objeto de la narración- que la hace recelar de todo lo externo, todo lo que exorciza -autopurga también- hasta devastar y difuminar lo que, llegados a ese instante, había invocado con su palabra, el texto queda cercenado y embriagado de acritud, de vacío, tornado, décadas después, mera anécdota -*praxis* y *mythos*- por contar a modo de historia de fantasmas en el nivel primario de la narración, manuscrito momificado por legar de mano en mano, a generaciones venideras -por lo que la narrativa concéntrica, a pesar de su unidireccionalidad, habilitados una serie de narratarios, puede verse también como una sucesión epistolar de logos interactivo. En sus acordes de palabra, en su texto (en esa suerte de “neverneverland”), la institutriz, enlutada y anclada al locus de su aparición como un fantasma más -el luto tornado sudario, pues-, queda emparedada, sin deseos de volver a su génesis de vida sórdida, la exofórica, aquélla bajo la rígida moral victoriana, el inconsciente colectivo.

En el alma del relato inserto, en ese trasmundo, pervive, pues, ella como sujeto enunciador de autoridad utópica que resucita, en validadora psicofonía, cada vez que nuestra lectura la impele a hablar, a repetir su hazaña heroica. Su abrazo, sus vueltas de tuerca en pos de la comprensión y posesión hermética, hizo finalmente más abierto el texto en su titilación de fantástico puro. No sólo ella sobrevive en el cuerpo muerto, agonizante si se despierta, que es la obra; también esos apéndices que la rodean y que le sirven para modelarse a sí misma, los demás espectros del relato -ese cenáculo de presencias- que, como los personajes de ficción, quedan ya para siempre atrapados, cual genios de la botella o la lámpara maravillosa, ellos como el significado, ambiguo, plural ya de por vida, todo en ese nicho que es la obra en su totalidad, evanescente y melodiada vívidamente en el momento de recepción y recreación de lectura: tal mascarada cíclica es la única coexistencia armónica entre aparentes vivos y muertos, finados en esencia quede esto claro, a la que se puede aspirar-, mientras, olvidándose de lo gestado, esa obra acotada e infinita de eternos cuestionamientos que ya jamás habrían de disfrutar de luz transparente, James había mojado ya la pluma de nuevo en su mar de tinta para comenzar a escribir otro cementerio de trama con título, otra obra para la posteridad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Breuer, J. & Freud, S. 1936 (1895), *Studies on Hysteria*. New York, Nervous and Mental Disease Pub. Co.

Bryllon Fagin, N. 1941. "Another Reading of the Turn of the Screw", *Modern Language Notes*, March, 196-202.

Cargill, O. 1963. "The Turn of the Screw and Alice James", *PMLA*, June, 238-249.

Cook, D y T.K. Corrigan 1980. "Narrative Structure in *The Turn of the Screw*: A New Approach To Meaning". *Studies in Short Fiction 17*, 55-65.

Edel, L., ed. 1948. *Ghostly Tales of Henry James*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Esch, D. & Warren, J. eds. 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton.

Freud, S. 1909. *Selected Papers on Hysteria and Other Psychoneurosis*. New York: Moffat.

Frye, N. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

García Landa, J. A. 1998. *Acción, Relato, Discurso. Estructura de la Ficción Narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Goddard, H. C. 1957. "A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*", *Nineteenth Century Fiction* June, 1-36.

Hoffman, G. 1953. "Innocence and Evil in James's 'The Turn of the Screw'", *The University of Kansas City Review* 20, 97-105.

Irigaray, L. 1985. *This Sex Which is One*. Porter, C. (trad.). Ithaca: Cornell University Press.

James, H. 1984 (1884). "The Art of Fiction", *Literary Criticism*, vol. I (The Library Of America, 22). New York: Literary Classics of the United States.

_____. 2001 (1898). *The Turn of the Screw*. McRae, J. (ed.): Harmondsworth: Penguin.

Lovecraft, H.P. 1973 (1927). *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover Publications.

- Lydenberg, J. 1958. "The Governess Turns the Screw", *Nineteenth Century Fiction*, June, 37-58.
- McCarthy, Harold T. 1958. *Henry James: The Creative Process*. New York: Thomas Yoseloff.
- Miller, J.H. 1982. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pattee, F.L. 1923. *The Development of the American Short Story*. New York: Harper and Brothers.
- Pearson, J.H. 1992. "Repetition and Subversion in Henry James's *The Turn of the Screw*", *Henry James Review*, 3, 276-291.
- Prince, G. 1982. *Narratology*. Berlin: Mouton.
- Robbins, B. 1986. "Recognition: Servant in the Ending", en Robbins, B., *From the Servant's Hand: English Fiction from Below*. New York: Columbia University Press, pp. 200-203; 238.
- Silver, J. 1957. "A Note on the Freudian Reading of 'The Turn of the Screw.'", en *American Literature* May, 207-11.
- Solomon, E. 1964. "The Return of the Screw", en *The University of Kansas City Review* 30, 237-245.
- Stern, Philip V.D., ed. 1947 (1942). *Great Ghost Stories*. New York: Washington Square Press.
- Waldock, A.J.A. 1947. "Mr. Edmund and The Turn of the Screw", en *Modern Language Notes* May, 331-34.
- William, G. 1986. *Henry James and the Darkest Abyss of Romance*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Wilson, E. 1934. "The Ambiguity of Henry James", *Hound and Horn*, 385-406.

Notas:

- [1] La problematización de su lectura, lejos de constituir una razón para su obliteración, se erige en una de las trazas de su valor literario casi vitalicio, gracias a la reconfiguración y activación de perspectivaciones de clausura, diversas concretizaciones de la obra, por parte del lector medio y la crítica. Según García Landa:

“Es de resaltar que la vida de una obra no depende de la vigencia de sus valores, sino de que haya estimulado en sus lectores nuevos modos de lectura y nuevos sentidos culturalmente significativos” (1998: 413)

- [2] Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 125.
- [3] *Íbidem*, p. 125.
- [4] *Íbidem*, p. 124.
- [5] Tomado de su *Preface to the Altar of the Dead and other Tales*, Volume XVII, *The Novels and Tales of Henry James*. The New York Edition. New York: Charles Scribner's Sons, 1909, xv-xxi, citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 106.
- [6] Carta al Dr. Waldstein, un año antes de su publicación. Citado en *Letters of Henry James*, Leon Edel (ed.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974. Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 115.
- [7] *Preface to the Aspern Papers; The Turn of the Screw; The Liar; the Two Faces*, Volume XII, *The Novels and Tales of Henry James*, The New York Edition, pp. xiv-xxii. Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 127.
- [8] Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 151.
- [9] *Íbidem*, p. 170.
- [10] Las citas que de “The Turn of the Screw” aparecen en el texto pertenecen a la edición de Penguin, del año 2001, a cargo de John McRae.
- [11] Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 159-160. Son seres de elegancia inopinada que se aparecen a la luz del día, harto diferentes a los cruentos y violentos entes de alteridad que protagonizan leyendas arcanas con su sempiterno arrastrar de cadenas, disímiles también a los ancestrales mitos de Cthulhu, esas “sagas” cósmicas de Lovecraft, o a los experimentos del maquinismo deshumanizador de Wells.
- [12] De *Letters of Henry James*, Leon Edel (ed.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974. Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.)

1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 118.

- [13] En su edición del 15 de octubre de 1898, páginas 81-82. Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 149.
- [14] En “The Freudian Reading of *The Turn of the Screw*”. Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 182.
- [15] Análoga reza la consideración del mismo crítico en su introducción a *Ghostly Tales of Henry James* (1948: viii) en torno a la agencialidad canalizadora y represiva de los actantes inmersos en una situación límite de pavor:
- This was James’s great discovery -that certain people who see ghosts -or witches, goblins, elves- become as it were contagious. They are not only haunted. They haunt.
- [16] De *Letters of Henry James*, vol. IV, Leon Edel (ed.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974. Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 116.
- [17] *Preface to the Aspern Papers; The Turn of the Screw; The Liar; the Two Faces*, Volume XII, *The Novels and Tales of Henry James*, The New York Edition, pp. xiv-xxii. Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 125.
- [18] De *Letters of Henry James*, vol. IV, Leon Edel (ed.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974. Citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 116.
- [19] Ambos modos de hipotética subversión interna en el texto logocéntrico son finalmente reprimidos por la institutriz.
- [20] Su actitud en Bly es, en realidad, una polarización consciente entre una repetición y una enajenación de regímenes patriarcales previos (Pearson, 1992 y Miller, 1982). Por una parte, actualiza en espejeo la incidencia de la figura patriarcal de Harley Street (“Platonic repetition”, Pearson, 1992: 277); por otra, así lo cree ella, se distancia de la irresponsable guía de los eternos enlutados, Quint y Jessel (“Nietzschean repetition”, Pearson, 1992: 277). Irigaray va más allá, sugiriendo que incluso la repetición analógica, supone una diferenciación velada, “a form of subordination into an affirmation” (1985, 76), una asimilación previa a la suplantación.

- [21] La institutriz es catalizadora de un discurso rígidamente monológico (“a self-contained fiction”, lo llaman Cook y Corrigan, 1980: 63), a pesar de las incisiones dialogadas con los actantes de Bly. Las escenas dramatizadas, aquellas en las que intercambia palabras con la señora Grose y los niños, lejos de ser actos de habla querentes de interacción o negociado de significado, no son sino otros modos de afirmación de su nomenclatura significativa ya preconcebida.
- [22] Para una lectura de la obra como alegoría sobre la lucha entre el Bien y el Mal., véase “Another Reading of the Turn of the Screw”, de N. Bryllion Fagin.
- [23] Harold McCarthy (*Henry James: The Creative Process*, 1958) y Goetz William (*Henry James and the Darkest Abyss of Romance*, 1986) destacan, precisamente, que en las obras de James, la fuente de conocimiento no coincide por lo general con el sujeto focalizador, no reside en tal instancia anclada a un estado de ignorancia, sino en otro sujeto de la narración, como en este caso podrían ser los dos huérfanos. Precisamente el desconocimiento y la duda acuciante sobre la velada falta -“the cruel charge” (2001: 21)- cometida por Miles en el colegio y el misterio que rodea la muerte de Peter Quint y Miss Jessel, además del significado del cortejo de éstos a los niños, delimitan el rol de la institutriz en la obra.
- [24] F.L. Pattee, *The Development of the American Short Story*, p. 207.
- [25] Sea como fuere, y tal y como ya se ha signado, nunca la belleza está exenta de imperfección toda vez que moran en ella índices de desasosiego que despuntan reveladores de la postrera celebración de exequias. Así, en la génesis de la obra, colmada de radiante espíritu estival, la institutriz ya se ve inmersa en una prospección de penumbra y gimiente luto, la lastimera anunciación de esa infancia sufriente que será epicentro del drama en Bly:
- [I]n the fading dusk, the first birds began to twitter, for the possible recurrence of a sound or two, less natural and not without, but within, that I had fancied I heard. There had been a moment when I believed I recognized, faint and far, the cry of a child; there had been another when I found myself just consciously starting as at the passage, before my door, of a light footstep. (2001: 12-13)
- [26] Página 54, citado en Esch, D. & Warren, J. (eds.) 1999 (1966) *The Turn of The Screw*. A Norton Critical Edition. New York: Norton, p. 153.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

