

Henry James

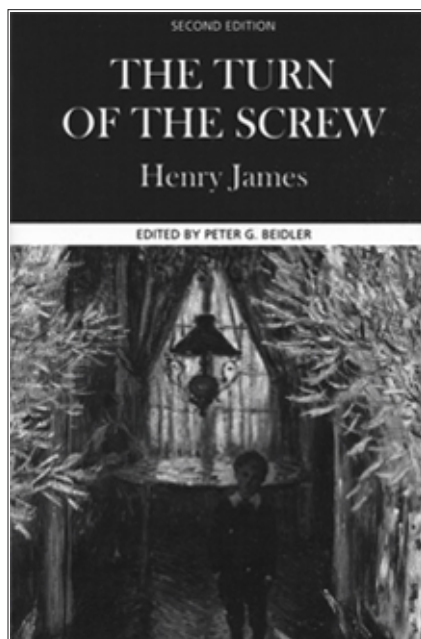
Más vueltas de tuerca

Guillermo Vega Zaragoza

Considerado “el menos norteamericano” de los escritores norteamericanos, Henry James (15 de abril de 1843-28 de febrero de 1916) ocupa un lugar privilegiado entre los autores de lengua inglesa y de la literatura universal, con obras como *Retrato de una dama*, *Daisy Miller*, *Las alas de la paloma*, *Los papeles de Aspern* y *La vuelta de tuerca*. Fue esta última la que le hizo decir a Graham Greene: “Si existió un hombre cuya imaginación estuviera ensombrecida por la idea del infierno, ese fue Henry James”.

Debido a su cualidad enigmática, *The Turn of the Screw*, publicada originalmente en 1898, ha recibido múltiples críticas e interpretaciones. Tanto así que se puede acudir a cualquier librería y se encontrarán en español por lo menos cinco ediciones diferentes de esta novela, cada una peleando por ser considerada la “traducción definitiva”. Lo cierto es que una de las más notables es la realizada por el escritor mexicano Sergio Pitol y editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a precio muy accesible, precisamente porque, entre otras cosas, recobra uno de los sentidos originales del título de la obra. Mientras la mayoría (por no decir todas) de las traducciones provenientes de España o Colombia la titulan *Otra vuelta de tuerca*, Pitol prefiere encabezarla simple y llanamente como *La vuelta de tuerca*, lo cual es de agradecerse.

¿De dónde habrán sacado los demás traductores lo de “otra”? No es posible saberlo. Probablemente se deba a la naturaleza propia de la expresión que escogió James para nombrar su obra. Se sabe que, en términos narrativos, “una vuelta de tuerca” se denomina al giro, rumbo a otra dirección, que toma una narración por algún



Henry James en una pintura de John Singer Sargent, 1913

acontecimiento imprevisto o inesperado por el lector. Pero la frase también tiene resonancias de otra índole. El más inocente es el que se refiere a la metáfora misma de la tuerca, pero en el sentido psicológico: dar “una vuelta de tuerca” suena como a “perder un tornillo”; es decir, estar loco o a punto de estarlo. Por otra parte, en el *slang* inglés “screw” también significa “fornicar”, “coger”. De tal forma, que el sentido del título tendría también escondidas (o no tanto) implicaciones sexuales no necesariamente ortodoxas.

La utilización de la llamada vuelta de tuerca en la actualidad parece haber sido acaparada por los escritores de *thrillers*, novelas de suspenso o policíacas, principalmente, quienes acostumbra utilizarla para sorprender y mantener el interés del lector. El manejo adecuado de esta técnica ha dado lugar a obras notables, pero su utilización inadecuada o excesiva puede provocar reacciones violentas en el lector

que no duda en tirarla a la basura antes de terminar una novela, por sentirse escamoteado o engañado.

La literatura es, además de un arte, un acto lúdico, donde el autor y el lector juegan juntos a crear mundos imaginarios. El autor propone, a través de la escritura, las coordenadas básicas de esos nuevos mundos y corresponde al lector completarlas y explorarlas con su propio ingenio, inteligencia e imaginación. El mecanismo es más o menos el siguiente: el autor propone: “Créeme”; el lector repone: “Convénceme”. Lo fundamental en la literatura no es, entonces, el reflejo automático de la realidad sino la creación de una realidad “verosímil”, que no es lo mismo que “verdadera”. Una historia puede ser “verdadera”, en el sentido de que todos los acontecimientos puedan ser verificables objetiva e históricamente, pero puede ser inverosímil para un lector, debido a la forma en que fue contada. En literatura, lo

importante no es que lo contado sea “verdadero”, sino que lo parezca, que sea un “símil de la verdad”.

La utilización eficaz del recurso de la vuelta de tuerca en una narración implica que el giro en la historia sea verosímil y que la sensación de “sorpresa” en el lector por dicho giro también lo sea. Los grandes autores utilizan la vuelta de tuerca con maestría y como lectores siempre nos queda la sensación de que ya veíamos venir el giro, pero no sabemos en qué punto de la lectura lo empezamos a entrever. Eso nos hace experimentar ese otro placer que se llama relectura, tratando de desentrañar la forma en que el autor urdió la trama para dar el cambio inesperado, que en realidad no lo es tanto, pues conforme releemos nos damos cuenta de que el autor siempre nos lo avisó, nos dio elementos, pistas, indicios para que lo supiéramos desde antes. Lo que sucede es que están tan bien sembrados e integrados a la historia y al texto que tendemos a pasarlos por alto. Los malos escritores no saben utilizar este recurso y lo aplican cuando sus historias y tramas están mal urdidas y estructuradas y se encuentran ante un callejón sin salida en el que se metieron por facilismo o falta de talento, o ambos. Como el viejo truco de las malas novelas policíacas, donde el asesino es el mayordomo, o como en las malas películas de acción hollywoodenses, donde el héroe encuentra providencialmente un arma para salvarse. *Deux ex machina*, pues.

Un buen escritor juega limpio, utiliza sus recursos para sorprender y convencer al lector, pero nunca esconde o engaña deliberadamente, pues corre el riesgo de ser tachado de “artificial” e “inverosímil”, y poco a poco los lectores se alejan de él como de la peste. En el caso de Henry James y *La vuelta de tuerca* no sucede así, pues pasan los años y los lectores y escritores siguen recurriendo a esta obra para tratar de desentrañar el misterio de su perennidad.

Varias cosas extrañan en relación con esta obra. Primero, que los especialistas la sigan considerando fundamentalmente como una historia de fantasmas o, peor, de terror. (Es más: una edición de esta obra apareció hace ya varios años en una colección española que se llamaba, precisa-

mente, “Biblioteca del Terror”), cuando el propio Henry James señaló que “no se trata sino de un cuento de hadas, puro y sencillo”, cuyo origen reside en una credulidad “consciente y cultivada”. Sin embargo, a James parece haberle salido el tiro por la culata, ya que quiso hacer un simple cuento de hadas y le salió una obra magistral. Exactamente como a Miguel de Cervantes con *El Quijote*, que quiso burlarse de las novelas de caballería y le salió un monumento al lenguaje.

En el prólogo al tomo XII de la famosa “Edición de Nueva York” de sus obras en 1907, James señala: “Las buenas historias de fantasmas (por darles una denominación genérica) realmente eficaces y estremecedoras, parecían haberse agotado; no había nueva cosecha o nueva especie, con qué deleitarnos. La nueva especie, el mero caso ‘psíquico’ moderno, depurado de todo elemento capaz de asombrarnos gracias a su exposición a un baño de laboratorio, y provista de credenciales que garantizaran dicha depuración, era poco promisorio, pues, cuantas más credenciales de respetabilidad acreditara, menos poder hallaríamos en su naturaleza para convocar el terror, sagrado y entrañable”.

Recordemos que escribe esta obra en 1898 y la literatura de fantasmas se ha visto afectada por el pensamiento positivista y científico que empezaba ya a predominar en todos los ámbitos. James sabía lo que no quería hacer. No quería el cuento de hadas de tipo breve, sencillo y con anécdota sustanciosa, del tipo de los hermanos Grimm; pero tampoco quería uno largo y falto de rigor, copioso, múltiple, infinito, a la manera de *Las mil y una noches*. Lo que le resultó fue, como él mismo afirma: “una pieza de ingenio, pura y sencilla, donde prima el frío cálculo artístico; una *amusette* para atrapar a los que no son fáciles de atrapar (pues la captura de los necios resulta poco divertida), a los que están hartos, a los incrédulos, a los desdénosos”.

¿Cómo escribir, entonces, una historia de fantasmas sin fantasmas, que produjera terror y placer estético al mismo tiempo? La primera parte de la solución la encontró James en una antigua historia que le habían contado, precisamente, en una situación parecida a la que presenta

en la novela: durante una reunión de amigos en una vieja casona. Le extrañó a James que a nadie le hubiera interesado la anécdota y decidió retomarla para su “divertimiento”. La segunda parte de la solución se dio casi por añadidura, al utilizar la innovación técnica por la que será siempre recordado y venerado: el punto de vista.

Carlos Bonfil explica en la presentación a la traducción de Pitot: “A través de esta técnica James elimina al clásico narrador omnisciente. El relato se transforma en una sucesión de escenas casi teatrales en donde participa directamente el lector, que así disipa su pasividad y ve incrementada la carga de suspenso. De la historia el lector sabe lo mismo que el protagonista, quien propone su propio punto de vista, sin ofrecer soluciones que él mismo desconoce. El relato queda abierto a múltiples interpretaciones, y cada posible respuesta disimula —a la manera de cajas chinas— otras respuestas que el lector intuye en turbios panoramas de ambigüedad y misterio. Así concebida, la narración puede proporcionar giros sorpresivos, ‘vueltas de tuerca’, que exacerban la conciencia de la realidad con elementos nuevos, con sugerencias y revelaciones apenas insinuadas, a menudo insólitas, que el lector deberá descifrar por cuenta propia”.

En su célebre ensayo titulado “El arte de la ficción”, James hace esta profesión de fe: “La única razón para la existencia de una novela es que ella intenta representar la vida”. Y es eso precisamente lo que hace *La vuelta de tuerca*. Nos presenta la historia de una tragedia, estremecedora si se quiere, pero totalmente humana y verosímil, aunque por momentos nos vayamos con la finta de que nos enfrentamos a algo sobrenatural y fantástico. Cuenta el mismo James que en cierta ocasión un lector le reclamó que no hubiera “caracterizado más” a la protagonista de la historia, con más “marcas y señales, rasgos y humores”; en una palabra, que no la hubiera “invitado a participar de su propio misterio”. James le contestó así: “Haga el favor de creerme: en *La vuelta de tuerca* era *déjà très joli* proponer que esta mujer lograra un registro transparente de anomalías y oscuridades tan intensas. Bástenos lo que reflejan de ella sus inducciones y ansieda-

des. No es poco, en tales circunstancias, para una joven que, como ella declara, ha sido ‘educada discretamente’, ser capaz de redactar una crónica, creíble y personal de acontecimientos harto inusuales. Es bastante con haberle conferido ‘autoridad’ y difícilmente habría obtenido eso, si, con toda torpeza, hubiera querido ir más lejos”.

La palabra clave aquí es “autoridad”. Prueben a leer la novela sin la introducción. Allí está toda la clave para entender la historia y la que le otorga toda la verosimilitud. Si no leemos la introducción, la novela nos parecerá tan sólo lo que realmente es: el relato de una histérica que ve fantasmas, o que inventó que veía fantasmas para esconder las atrocidades que cometió debido a sus reprimidas pulsiones sexuales. La autoridad proviene sobre todo del hecho de que estamos leyendo un testimonio de primera mano.

En la introducción de la novela, el narrador es muy claro. Los presentes en una reunión donde se cuentan historias horripilantes en vísperas de Navidad se quedan mudos ante la historia de un niño que ha visto una monstruosa aparición. “Si el niño produce el efecto de otra vuelta de tuerca, ¿qué me dirían ustedes de dos niños?”, pregunta Douglas, el contertulio poseedor del testimonio escrito de la institutriz. “Diríamos que dos niños significan dos vueltas”, contesta un alguien indeterminado. Aquí está la clave de toda la obra y James lo anuncia desde la primera página. Es una historia de fantasmas sin fantasmas (primera vuelta), pero resulta tanto o más espeluznante que una historia de fantasmas precisamente por lo torcida y perversa que resulta (segunda vuelta), sobre todo por las connotaciones sexuales de buena parte de los hechos que no quedan claros. Por ejemplo: ¿por qué expulsaron al niño de la escuela? ¿Cuáles eran las “cosas demasiado malas” que decía a los amiguitos que le gustaban? ¿Qué les hacían los anteriores criados a los niños? ¿Qué le hacía la institutriz al niño cuando estaban solos? Cada quien puede sacar sus propias conclusiones de acuerdo con su torcida imaginación.

Más adelante, James va sembrando muy cuidadosamente adjetivos tales como “horrible” y “espantoso”, y palabras tales como “misterio”, “fealdad”, “dolor”,



Henry James

como para acentuar su carácter terrorífico, pero como el lector se instala desde el principio en que lo que se nos va a narrar es una historia de fantasmas, generalmente se pierden de vista todos los demás detalles de la historia.

Por si fuera poco, el narrador en la introducción aclara: “Debo dejar aquí sentado con toda claridad que aquel relato, tal como lo transcribí muchos años más tarde, es el mismo que ahora voy a ofrecer a mis lectores”. A estas alturas, el lector se encuentra ya instalado en la misma casona y es también uno de los contertulios que se apresta a escuchar la espeluznante historia.

Otra clave fundamental para entender la historia se encuentra en la referencia a que la institutriz estaba enamorada. Douglas advierte que la historia no aclarará de quién estaba enamorada, “por lo menos, no de un modo explícito y vulgar”. Este enamoramiento resulta fundamental, sin duda, para entender las motivaciones de la protagonista, pues en su relato se esfuerza por esconderlo, precisamente a través de la historia de fantasmas.

James aclara en el mencionado prólogo: “Peter Quint y la señorita Jessel (los criados muertos y que se le aparecen a la protagonista) no son en modo alguno ‘fantasmas’, según la versión de los fantasmas que conocemos, sino demonios, elfos, duendes de construcción tan endable como los que justificaban los antiguos procesos por brujería; o, si resulta más agradable, hadas legendarias, que indu-

cen a sus víctimas a presenciarlas mientras danzan bajo la luz lunar”. Es decir, no son más que pretextos, tanto para el autor como para la protagonista, cada uno con sus muy específicos intereses. Para el autor, sirven como contraste para que el lector “palpe la intensidad del mal y su propia experiencia, su propia imaginación, su propia simpatía (hacia los niños) y horror (hacia los falsos amigos). Báste-me lograr que (el lector) piense el mal, que lo piense por sí mismo”. Y para la protagonista, para esconder sus verdaderas intenciones, lograr que el patrón al que ha prometido no molestar, venga a resolver los problemas (reales o imaginarios), que desembocarán finalmente en tragedia.

En cierta ocasión, en una clase de literatura a la que asistí, un alumno le preguntó al maestro si podía ser posible que el narrador de una historia mintiera deliberadamente o diera datos falsos para engañar al lector. El maestro respondió que eso no era posible porque entonces el narrador estaría contando otra historia que no es la que en realidad se está leyendo. A nadie en la clase se le ocurrió mencionar esta novela de Henry James, que inaugura precisamente la posibilidad de que el narrador, a través de la técnica del punto de vista, pueda ocultar sus verdaderas intenciones (consciente o inconscientemente) y que el lector tenga que participar activamente en la lectura para completar la historia y sacar sus propias conclusiones. Las maravillas de la literatura, que les dicen. **U**