Otra vuelta de tuerca

Posted on 1 de octubre de 1997 by José María Guelbenzu

La fama de este relato largo o novela corta, según se prefiera denominarlo, es superior a la de cualquier otro relato largo de Henry James. Por qué ha tenido tanta resonancia es, literalmente hablando, inexplicable, ya que su autor escribió relatos tan buenos –si no mejores aún– que éste, como es el caso de El banco de la desolación o, por citar un cuento de fantasmas, El lugar feliz. Se ha atribuido tradicionalmente a Otra vuelta de tuerca el ser un logro excepcional, producto del empleo del punto de vista tal y como lo concibió James y, en efecto, lo es; Otra vuelta de tuerca ––una historia de niños y de inocencia– apoya su narración en los adultos, en la visión de los adultos, y en un juego de narradores que es casi una declaración de principios sobre el papel del narrador. Y por aquí es por donde podemos empezar, saludando de paso la nueva y excelente traducción de José Luis López Muñoz. Tres son los narradores de esta historia. En primer lugar, el que inicia el relato, que parece apadrinarlo. Una vez que éste ha situado el espacio (un grupo de gente que se ha reunido para escuchar e intercambiar historias de terror), asoma el segundo. Éste, Douglas, uno de los asistentes a la reunión, es una especie de narrador implícito o narrador narrado por el primero que, tras escuchar el último relato que ha entretenido y estremecido a los contertulios, se queda pensativo. Al poco rato, Douglas confiesa que conoce una historia aún más terrible. Ante este aviso, parte de la audiencia reacciona con una frivolidad que contrasta con la gravedad de Douglas, quien advierte que, en su historia, lo más duro es «lo espantoso… del espanto». Requerido por todos, Douglas se ve obligado a decir que se trata de un manuscrito que le fue entregado por la antigua institutriz de su hermana y lo manda pedir a su casa, lo que origina una espera de veinticuatro horas que se acepta a regañadientes. «Los demás vieron con malos ojos el retraso –dice el narrador primero– pero a mí me cautivaron sus escrúpulos» (los de Douglas, se entiende). Al día siguiente un grupo más «compacto y selecto» –los frívolos han desaparecido– se dispone a escuchar la lectura del manuscrito. Entonces Douglas da cuenta de los antecedentes del mismo. Finalmente, una serie de preguntas de los concurrentes acentúa el carácter misterioso del asunto debido a las respuestas de Douglas. Y Douglas, comienza a leer. La razón de que un autor se plantee la figura del narrador es, como sabemos, establecer la distancia necesaria para dar autonomía al relato, para despegarlo, por así decirlo, del autor mismo. El doble narrador que utiliza James pretende que el manuscrito quede librado a su propia voz, pues esta voz, tras los prolegómenos, ha adquirido perspectiva suficiente para que el lector pueda escucharla convertido en un asistente más a la reunión. Los dos narradores dejan al lector dentro del espacio donde se va a conocer la historia y el autor se aleja definitivamente de ella. El tercer

narrador es la voz del manuscrito, esto es, la de la institutriz, que lo escribe antes de morir –y de eso hace veinte años– y se lo envía a Douglas. Así pues, la última distancia la pone el tiempo transcurrido desde que sucedieran los hechos que se van a relatar. Como se verá, se trata de toda una preparación artillera para batir el campo cuya toma los oyentes –y el lector por igual– se disponen a contemplar. La pregunta que uno se hace es: ¿para qué semejante preparación? ¿Es que no basta el relato por sí mismo? La respuesta es: no. No, porque James pretende sacar al lector de cualquier forma de lectura aquiescente para situarlo en una actitud expectante y activa. No se trata sólo de seguir una historia, se trata de entender una historia; por tanto, será el lector, no el relato en sí, quien decida cómo interpretar los hechos que pertenecen al relato. Y todo esto a cuenta de una exigencia que el planteamiento inicial hace inexcusable: que el lector encuentre por sí mismo el sentido del relato. Por tanto, la voz de la institutriz no nace bajo sospecha, pero tampoco bajo seguridad. A partir de ahora sólo conoceremos el punto de vista de ella, pero sabemos que es su punto de vista y a nosotros compete, como en los sucesos de la vida que nos afectan, tomar posición ante él. El prólogo, una pieza maestra, ha logrado colocarnos en esta situación sin que apenas lo hayamos advertido. De hecho, esto es lo que el lector descubre al final. Por eso el final termina en alto, por eso no regresamos ya a la reunión inicial. Otra vuelta de tuerca plantea, una vez más, un asunto favorito de James: el de la inocencia y su corrupción. Una institutriz llega a una casa de campo donde ha de encargarse de la educación de dos niños. Los niños son huérfanos y están bajo la tutela de un tío que vive en Londres y tiene por costumbre dejarlos en manos de terceros. Junto a la institutriz se encuentran una sencilla y bondadosa mujer, el ama de llaves Grose, personaje que sirve de contraste a la primera, y unos difusos criados que se ocupan de la casa. Pronto, la institutriz advierte que algún misterio se encierra en el lugar, una situación extrañamente mórbida que afecta a los niños muy seriamente. Y, de pronto, comienza a tener visiones de dos personajes que han muerto. La institutriz anterior, miss Jessel, y un criado del tío, Quint, comienzan a aparecerse ante ella o, mejor dicho, comienzan a buscar a los niños; y ella los ve. Desde ese momento, la pareja se muestra como una presencia del mal que acecha y trata de poseer definitivamente a los niños y la institutriz como alguien que «lucha con el demonio por el alma de un ser humano». Parece desprenderse del relato que la relación de los niños con miss Jessel y Quint –que tuvieron entre ellos una aventura amorosa de pasión y dominio– ha sido nefasta en la medida que corrompieron su inocencia. La presencia de los espectros tiene ahora, en primer lugar, el valor de una metáfora o símbolo de lo que ha germinado con la siembra de aquel mal; la corrupción se manifiesta en la doblez que advierte en ellos la institutriz y en su convicción de que los aparecidos vuelven del mundo de los muertos para apoderarse finalmente de sus almas y evitar que ella los arranque de su poder. La presencia del mal es, de hecho, más poderosa que la de los fantasmas, aunque éstos se manifiestan y el mal, en cambio, es un estado, una sensibilidad, una atmósfera que entenebrece la casa entera. Un análisis del

modo en que se van sucediendo las apariciones es muy ilustrativo, pero eso no cabe en este trabajo por falta de espacio. El lector atento se preguntará, pronto o tarde, por la credibilidad de esa voz. El relato, una especie de confesión hecha para sacar afuera algo que la mujer lleva dentro después de tanto tiempo, ¿es una construcción autojustificativa de la actuación de ella misma o es un relato sereno de los hechos? Llegados a este punto, la ambigüedad resulta admirable. La relación entre la señora Grose y la institutriz tiene una gran importancia en la construcción de la trama. Al sentido común, la compasión y la visión del mundo a ras de tierra de la primera se contrapone la educación y la sensibilidad de la segunda. La primera, llena de buena fe y temor por los niños, no duda en apoyar a la segunda. Pero hacia el final, cuando buscan a la niña junto al lago con la idea de que ésta ha ido a reunirse con el espectro de miss Jessel, confrontarán sus posiciones. Hasta entonces, la señora Grose ha aceptado la situación de peligro, no porque haya visto algo sino porque conoció la maldad de la pareja en vida. Pero ahora, en la escena del lago, la realidad es ésta: la señora Grose no ve el fantasma de miss Jessel que la institutriz sí ve. En ese punto, sus actitudes respecto a la situación se separan y en el relato de la institutriz se transparenta la duda que asoma en la señora Grose, de la que el lector es consciente y también cómplice en la medida que la entiende: ¿es el de la institutriz un caso de disociación de la realidad en el que su sensibilidad, exacerbada por el celo cuidador y el maligno ambiente de la casa, está llegando al extremo de dar por cierto lo que no es sino producto de su imaginación? En estos capítulos finales, el minucioso bordado que James ha venido haciendo comienza a dibujar la figura que contiene el sentido del relato. Pero esa figura no es la solución del relato, es el relato mismo, el misterio mismo también porque la realidad no se explica sino que, simplemente, se muestra. Y la realidad nunca tiene una sola cara. La relación entre la señora Grose y la institutriz ha sido franca: han hablado claramente de la maligna influencia de la pareja Jessel-Quint sobre los niños. En cambio, la relación entre la institutriz y los niños es vagorosa, se trata de sobreentendidos sobre un «terreno prohibido» al que nadie se refiere abiertamente. Es la institutriz la que cree que, nombrando el problema, el peligro será conjurado. Entonces es cuando la señora Grose duda, pero al capítulo siguiente vuelve a creer en ella no porque haya visto algo, sino porque ha oído: ha oído decir a la niña, bajo el efecto de choque en la escena del lago, tales atrocidades sobre la institutriz que ya no duda que esté poseída, sea del modo que fuere. La señora Grose, terrenal, oye; la institutriz, espiritual, ve. Y cuando la señora Grose se lleva a la niña y la institutriz se queda a solas con el chico, el final es inevitable. El resultado de ese final, en el que ella se deja llevar por un éxtasis de victoria sobre los malignos, es, sin duda, el que rondará por su conciencia hasta el día en que se decide a descargarla escribiendo el relato para Douglas. Si la duda sobre una experiencia esquizoide o quasi mística de la institutriz persiste, sobre todo a partir de los capítulos finales a los que acabo de referirme, y si el final queda colgado en alto para no interferir en el juicio del lector, una última pregunta surge: la institutriz no «vive» esta historia sino que la está

escribiendo mucho tiempo después, con toda perspectiva. Y esta perspectiva se muestra perfectamente convincente, no por la suma de tiempo transcurrido –mera anécdota informativa– sino por el tono de la escritura. La distancia está en el tono, no en el tiempo, y eso es lo que nos produce sensación de veracidad en el relato. ¿No fueron, pues, imaginaciones sino una verdadera representación del mal lo que ella vivió? El lector ha sido colocado en tal posición que no puede sino elegir o rumiar el asunto. El logro es formidable, tanto si uno está dispuesto a creer en fantasmas como si no. Y hay, además, un segundo plano de importancia: creamos lo que creamos como lectores, la fábula sobre el mal y la corrupción no se modifica en su esencia, es decir, persiste como escenario dramático, del mismo modo que un hecho real no se modifica en sí sino en la mente de los que lo ven y lo asumen, o rechazan, o matizan… Otra vuelta de tuerca es una exhibición maestra del poder de ambigüedad de la literatura y un relato de trama perfecta. Una relectura revela un bordado literario semejante al «bordado mental» al que se refiere la protagonista cuando piensa en la sutil y compleja relación que la reúne con los niños. En cuanto a su éxito, no se me ocurre pensar sino que, en la obra de todo autor, hay textos que se convierten en bandera. Así es la vida.

Autor: Henry James

Titulo: Otra vuelta de tuerca