

Cómo citar este artículo en Chicago: Ruiz Figueroa, Carlos. “El “secreto” como categoría analítica de Ricardo Piglia y su aplicabilidad en el espacio diegético dentro de la *nouvelle Otra vuelta de tuerca*”. *Escritos* 30, no. 65 (2022): 213-230. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n65.a03>

Fecha de recepción: 08.11.2021
Fecha de aceptación: 28.04.2022

El “secreto” como categoría analítica de Ricardo Piglia y su aplicabilidad en el espacio diegético dentro de la *nouvelle* *Otra vuelta de tuerca*¹

The “secret” as an analytic category of Ricardo Piglia and its applicability in the diegetic space within the *nouvelle The turn of the screw*

Carlos Ruiz Figueroa² 

No se lee la ficción como más real que lo real, se lee lo real perturbado y contaminado por la ficción.
Ricardo Piglia, *El último lector*

RESUMEN

Durante las últimas décadas se ha visto un desarrollo acentuado de las perspectivas críticas y categorías de análisis latinoamericanas gracias a proposiciones de estudiosos como Juan Villoro, Juan José Saer y Ricardo Piglia que enriquecen las posibilidades de exploración de las creaciones literarias. En lo que respecta a este estudio, se rescata el trabajo intelectual de Piglia en relación con la categoría analítica de secreto y su aplicabilidad en el género *nouvelle*. En esta ocasión, se ha optado por analizar un clásico de la literatura, *Otra vuelta de tuerca* (2015), de Henry James, para verificar las posibilidades de reconstrucción de un secreto, entendido a la luz de las reflexiones de Piglia como un elemento fundamental en la trama que no está narrado en la historia visible, y que, sin embargo, se puede volver a narrar a partir del trabajo investigativo del lector. Para este fin, es pertinente examinar el espacio diegético en la narrativa, analizar el problema del narrador y analizar la posible reconstrucción del secreto en la *nouvelle* de James. Este trabajo de reflexión evidencia la complejidad literaria y el valor estético intensificado en las obras de este género, y del clásico de James en particular, ya que los recursos de ambigüedad y la sucesión de

-
- 1 Este artículo de reflexión y análisis es resultado del trabajo intelectual desarrollado en el curso “La crítica como una variante del género policial y la teoría del secreto según el escritor rioplatense Ricardo Piglia”, asignatura del programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, y dictada por el profesor Mario Rodríguez Fernández, académico emérito de la Universidad de Concepción.
 - 2 Magister en Literaturas Hispánicas y por la Universidad de Concepción, Chile. Profesor de Español y licenciado en Educación de la Universidad de Concepción. Correo electrónico: carlos96zero@gmail.com.



narradores múltiples enriquecen el valor del elemento oculto, a partir del cual se reconstruye una nueva lectura según las precisiones críticas de Piglia.

Palabras clave: Secreto; Piglia, *Nouvelle*; Semiótica; Ficción; Estructura narrativa; Henry James

ABSTRACT

Regarding the present study, the intellectual work of Ricardo Piglia is rescued in relation to the analytical category of secret and its applicability in the novel genre. On this occasion, we have chosen to analyze a classic of literature, *The Turn of the Screw* (2015) by Henry James, with the aim of verifying the possibilities of reconstructing a secret, understood in the light of Piglia's reflections as a fundamental element in the plot that is not narrated in the visible story, and yet can be narrated again from the investigative work of the reader. For this purpose it is pertinent to examine the diegetic space in the narrative; analyze the problem of the narrator; and address the possible reconstruction of the secret in Henry James's novel. This work of reflection evidences the literary complexity and the aesthetic value intensified in the works of this genre—and that of James' classic in particular—, since the resources of ambiguity and the succession of multiple narrators enrich the value of the hidden element, from which a new reading is reconstructed according to Piglia's critical precisions.

Keywords: Secret; Piglia; Novel; Semiotics; Fiction; Narrative Structure; Henry James.

Introducción

El académico y escritor rioplatense Ricardo Piglia estructura una convincente propuesta de análisis del género de la novela corta en función de su elemento central: el secreto cifrado en la historia. Según sus reflexiones, a partir de un análisis teórico comparativo entre las propuestas de Gilles Deleuze, Viktor Shklovski y Erich Auerbach, explica que la *nouvelle* viene a ser “un tipo de relato en el que lo que importa es la existencia del secreto en sí y el hecho de que exista un espacio vacío [...] algo que no se conoce en el interior de la narración”.³ En este sentido, el secreto es “lo que se elide y que alguien sustrae de la trama, es algo que no se sabe pero que actúa permanentemente en la historia”.⁴ Por lo general, el mismo narrador se ha encargado de cifrar dicho secreto, lo cual lo diferencia del cuento y el relato policial en que el narrador-personaje busca, por el contrario, descifrar un enigma. Según las perspectivas de Piglia, el lector empírico, en su rol de investigador, puede reconstruir el secreto, es decir, volver a narrar lo que ha sido sustraído. Esto no tiene que ver con una posible interpretación, sino con un elemento concreto perteneciente a la historia, que puede descifrarse, especialmente, a partir de las descripciones contenidas en el texto. En relación con ellas, Luz Aurora Pimentel se refiere a la descripción como “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo”.⁵ Además, Pimentel detalla que la descripción se opone a la narración, pues se encarga de los espacios del universo diegético.⁶ Cabe destacar, asimismo, que la dimensión descriptiva de un relato “puede constituir un vehículo para

3 Ricardo Piglia, *Teoría de la prosa* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019), 12.

4 Piglia, *Teoría de la prosa*, 12.

5 Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos* (Coyoacán: Siglo XXI, 2001), 8.

6 Luz Aurora Pimentel comprende los términos *diégesis* y *diegético* a partir del sentido entregado por Gérard Genette, en que la “diégesis” es el universo espacio-temporal que designa un relato, mientras que lo “diegético” designa lo relacionado o perteneciente a la historia.

el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato”.⁷ Así, la descripción articulada en la narrativa bien puede ofrecer atisbos de elementos valóricos o simbólicos que referencian otras posibilidades implícitas en el texto. Esto, referido al sentido semiótico de una lectura, en que los signos representan algo objetivo, y no una mera interpretación subjetiva del lector. Conviene, en estos términos, vincular las aproximaciones críticas de Piglia, quien, abordando el “secreto” como categoría analítica en la narrativa breve, y, por ende, en la intriga misma, comenta que “la historia está como sumergida y hay diversas capas lingüísticas y de narradores que la van entreverando. Ahí uno podría hacer un trabajo sobre los pronombres, los gerundios, los adjetivos que se repiten”.⁸ De esta forma, se comprende que los recursos lingüísticos empleados en una descripción contribuyen a cifrar el secreto de la *nouvelle*, y así construir un “universo que narrativa y temáticamente tiende a cerrarse en sí mismo”.⁹ Tal es el caso de la descripción del espacio diegético en *Otra vuelta de tuerca*, pues los lugares ahí descritos designan significaciones que ayudan a cifrar dicho secreto, como se verá en un apartado próximo.

En cuanto a interpretaciones y perspectivas más estudiadas en torno a *Otra vuelta de tuerca*, conviene destacar el trabajo de Alexander Jones,¹⁰ quien reflexiona en torno al “punto de vista” narrativo de la *nouvelle* de James a partir de la comparación de críticas precedentes. Jones piensa en la pregunta “¿los fantasmas son o no son reales?”, a lo cual menciona que Leon Edel¹¹ considera irrelevante dicha pregunta, pues solo genera confusión en un relato que está hecho con varios niveles de significación que no deben ser revueltos, y comenta que la institutriz tiene fantasías que podrían o no estar basadas en la realidad. A su vez, Jones contrasta la anterior perspectiva con la de Joseph J. Firebaugh, quien considera que la duda de si la institutriz está sujeta a una ilusión no es, en absoluto, una cuestión. Por su parte, Jones considera que la ambigüedad parece indeseable, por lo que comprender los niveles de significación simplemente como contradictorios entre sí no sería prudente. De esta manera, se apega a la postura más definida por Edel hacia 1955 sobre la aceptación del relato de la institutriz como algo más que una simple alucinación:

Está de acuerdo fundamentalmente con los numerosos críticos que han afirmado que los fantasmas son reales: Joseph Warren Beach, Carl van Doren, F. O. Matthiessen, Kenneth Murdock, Elmer Stoll, Philip Rahv, Robert Heilman, Oliver Evans, Glenn Reed, Robert Liddell, Edward Wagen-Kneecht, Mark van Doren, Katherine Anne Porter y Allen Tate. La opinión crítica, sin embargo, ha estado lejos de ser unánime. Algunos eruditos continúan disintiendo enérgica y persistentemente, y ningún estudio serio de *Otra vuelta de tuerca* puede permitirse ignorar sus conclusiones.¹²

A partir del análisis en torno a los puntos de vista del narrador, Jones muestra su adhesión a la posibilidad de comprender a una institutriz “muy humana”, que no es una “solterona histérica y necesitada de sexo”, como pueden sugerir las lecturas freudianas, ni tampoco un ángel del cielo, quien ha obtenido su victoria

7 Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales*, 8.

8 Piglia, *Teoría de la prosa*, 17.

9 Piglia, *Teoría de la prosa*, 18.

10 Alexander Jones, “Point of View in the Turn of the Screw”, *PMLA* 74, n.º 1 (1959): 112-122. <https://doi.org/10.2307/460392>.

11 Leon Edel, “The Legend of the Master: Henry James by Simon Nowell-Smith”, *The New England Quarterly* 21, n.º 4 (1948): 544-547.

12 Jones, “Point of View in the Turn of the Screw”, 113. La traducción es mía.

sobre las fuerzas del mal, ya que salva el alma de los niños en el acto de retirar a Flora de la atmósfera corrupta y de liberar a Miles de la “posesión”, aunque implique la muerte de aquel. Concluye Jones que la narrativa de James le otorga una justa autoridad y validez al discurso de la institutriz.

Por supuesto, la perspectiva de Jones no busca ser definitiva, y el paso de las décadas ha expandido la crítica en torno al dilema de la ambigüedad en la *nouvelle* de James. Una de las lecturas más actuales fue propuesta por la investigadora ucraniana Tamara Kyrpyta¹³ en relación con la confiabilidad del narrador y la cuestión de la duda en *Otra vuelta de tuerca*. La académica alude a tres principales corrientes de interpretación sobre la obra: primero, la aparicionista o metafísica, en que destacan los críticos W. Booth, A. E. Jones, D. Krook, K. B. Vaid, T. J. Bontly, que sostiene que la *nouvelle* es una historia de fantasmas en el marco de su narrativa; segundo, la no aparicionista o psicoanalítica, que concibe la historia de James como un relato sobre la locura (perspectiva sostenida por E. Wilson, H. C. Goddard, E. Kenton, T. M. Cranfill y L. C. Clark), y, tercero, considerar a la institutriz como una narradora poco confiable. Dicha perspectiva, sostenida principalmente por I. V. Golovacheva, T. L. Selitrina, E. J. Parkinson, J. A. Amorós, supone que la *nouvelle* es una narración ambigua porque tiene la finalidad de confundir al lector. Kyrpyta menciona que la primera y la segunda son corrientes válidas por sí solas, tanto por la estructura y el género narrativo como por los intereses de James sobre los estudios psicológicos, respectivamente.

Ahora bien, el análisis de la investigadora se adhiere a la tercera perspectiva para demostrar la conexión presente entre la construcción narrativa y su percepción ambigua, así como investigar las formas de manifestación de la fantasía como categoría de pensamiento artístico en *Otra vuelta de tuerca*. De esta manera, Kyrpyta se embarca en un análisis narratológico sobre los posibles sentidos de la ambigüedad del relato a partir de las características del narrador en su forma de testigo y protagonista.

En este sentido, conviene recordar que la propuesta de análisis de este trabajo no se enfrasca en discusiones sobre la mayor veracidad de una u otra historia contenida en la *nouvelle*, sino en el elemento secreto que permanece ausente en ella, y que, sin embargo, articula los múltiples sentidos de las lecturas posibles. De esta forma, mientras que en la crítica precedente se han desarrollado lecturas psicoanalíticas, fantásticas, narratológicas, entre otras, nuestra propuesta se aproxima más a una “lectura detectivesca”, sustentada en la perspectiva analítica de Piglia sobre el secreto de la *nouvelle*.

Tal como se comentó, indagar los espacios de la narrativa permite una aproximación inicial a la búsqueda del secreto contenido en la obra, lo cual se detalla en el siguiente apartado.

Inventario y análisis de los espacios en *Otra vuelta de tuerca*

Al abordar el espacio diegético, que puede colocarse al servicio del secreto, se destaca, en primera instancia, la descripción de la mansión Bly que hace la institutriz: “Recuerdo con especial agrado la gran fachada clara, con las ventanas abiertas, las cortinas de colores fuertes y el par de doncellas asomadas [...]”

13 Tamara Kyrpyta, “Unreliable narrator and doubt in The turn of the screw by Henry James”, *English and American Studies* 16, n.º 1 (2019): 159-166. <https://doi.org/10.15421/381922>.

El escenario tenía una grandeza que lo hacía algo muy diferente de mi modesto hogar”.¹⁴ Esta primera impresión se exagera a medida que la institutriz se sumerge en el espacio interior de la mansión:

Todo me sorprendía, la inmensa e impresionante habitación, una de las mayores de la casa, el gran lecho que casi resultaba regio, los cortinajes bordados, los enormes espejos en que por primera vez me vi de pies a cabeza, y lo mismo el extraordinario encanto de la pequeña a mi cargo y tantas otras cosas que se me agolpaban encima.¹⁵

En relación con esto, se puede observar que la configuración del espacio progresivamente se desplaza hacia el pantónimo¹⁶ del castillo, propio del espacio gótico que es rescatado en la *nouvelle*, en que el lugar cobra matices propicios para la manifestación de apariciones sobrenaturales. Lo anterior queda de manifiesto en la medida en que la institutriz es guiada de un sitio a otro por la niña Flora para conocer las inmediaciones de la casa: “A lo largo de nuestro recorrido me sorprendió su seguridad y valor en las salas vacías y en los pasillos sombríos, en las escaleras tortuosas, que me hacían pararme, e incluso en la cima de una torre cuadrangular con troneras que me produjo vértigo”.¹⁷ A este respecto, cabe destacar que la descripción del espacio diegético, en ocasiones, se distancia del referente real, a causa de las percepciones de la institutriz influenciadas por la niña Flora a lo largo del recorrido por la mansión Bly:

Cuando mi pequeña guía, con sus cabellos dorados y su trajecito azul, danzaba precediéndome, doblando esquinas y pateando pasillos, tuve la sensación de que era un castillo de fantasía, habitado por un duende color rosa, un lugar donde podía disfrutar de todos los matices de los libros fantásticos y de los cuentos de hadas.¹⁸

Dicha percepción inicial posibilita la ambigüedad de la *nouvelle* respecto del espacio diegético, pues lo mencionado por la institutriz contrasta con la descripción objetiva del lugar cuando se detiene a contemplarlo:

Era una casa antigua, grande y poco atractiva, pero cómoda, que mantenía algunos rasgos de un edificio todavía más viejo, medio reemplazado y medio reconstruido, donde tuve la sensación de que nuestra existencia estaba casi tan perdida como la de un puñado de pasajeros en un gran buque a la deriva.¹⁹

Tal como menciona Piglia, estos elementos colocan capas de significación que van cifrando un secreto en la medida en que el relato tiende a cerrarse en sí mismo a través de sus entramados complejos. Asimismo, Pimentel entrega una metáfora muy pertinente en relación con el efecto que produce el acto de describir,

14 Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (Barcelona: Brontes, 2015), 17.

15 James, *Otra vuelta de tuerca*, 17.

16 Según Philippe Hamon (1981), el pantónimo se entiende como un fenómeno de permanencia léxico-semántica, en que la descripción y repetición de lexemas diferentes bajo un mismo paradigma producen el recuerdo de un lexema implícito que resulta ser un mismo término, o denominador común a la suma de descripciones. “En tanto que palabra, el pantónimo es denominador común al sistema; en tanto que sentido, es el denominador común del sistema; es su centro, focalizado y focalizante”; cf. Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales*, 24.

17 James, *Otra vuelta de tuerca*, 20.

18 James, *Otra vuelta de tuerca*, 20.

19 James, *Otra vuelta de tuerca*, 20.

en que las palabras, según Pimentel, poseen vocación de espejo. En este sentido, reflejan las formas y los espacios pertenecientes a la realidad; sin embargo, esta representación lingüística se difumina en las visualizaciones ambiguas de la mansión Bly por la des-orientación que la niña Flora le produce a la institutriz en un principio. Conviene recordar que describir es, en cierto sentido, “aspirar a la máxima confusión y, por ende, a la máxima ilusión de realidad: hacer creer que las palabras son cosas. Ilusión que se esconde tras las definiciones clásicas, tanto las generales como las que definen sus particularidades”.²⁰ De esta forma, las descripciones iniciales de la institutriz se confunden con lo ilusorio de lo descrito a causa de que sus observaciones están determinadas por las influencias de Flora.

También, se describen, genéricamente, algunos espacios convencionales de la casa, tales como el dormitorio de la institutriz, el comedor, el vestíbulo, los ventanales desde el interior, los pasillos, entre otros. Conviene destacar que, en estos sitios interiores, se desarrolla el espacio de las subjetividades de la institutriz producido por los fenómenos que comienzan a manifestarse en el lugar.

Luego, al identificar los espacios exteriores, es posible encontrar dos sitios fundamentales: la cima de la torre vieja y el estanque natural frente a la casa. En el primero, ocurre la aparición inicial del fantasma de Peter Quint, que se describe de la siguiente manera:

¡Allí estaba! Pero allá arriba, más allá del prado y en lo alto de la torre a la que me había conducido la pequeña Flora en mi primer día. Esta torre formaba parte de un par de torres, almenadas y de discordante estructura cuadrangular [...] Flanqueaban ambas alas de la casa [...] datando su fachosa antigüedad de una moda neorromántica que ya constituía un venerable pasado.²¹

Es posible observar que la zona descrita fue parte del “recorrido turístico” realizado por la niña Flora, antecedente que vuelve a resaltar el carácter ambiguo del relato entre la descripción objetiva de la “realidad” y la percepción alterada por las fantasías e imaginaciones. De esta forma, las percepciones subjetivas de la narradora-descriptora definen con mayor claridad ciertos cuestionamientos en torno a la atmósfera gótica configurada por los espacios relacionados con las apariciones: “¿Había un secreto en Bly, un misterio de Udolpho o algún pariente loco e innombrable, confinado sin que nadie lo sospechara?”²² Esta pregunta retórica alude a la obra literaria de Ann Radcliffe, considerada un modelo arquetípico de la novela gótica por la aparición de terrores sobrenaturales en un sombrío castillo.

Lo anterior puede relacionarse con el comentario que Piglia realiza sobre la figura del fantasma como “el que viene del otro lado”,²³ en alusión, justamente, a la clásica tradición de las historias de espectros, los cuales regresan a la tierra de los vivos desde otro lugar. En este mismo sentido, se destaca una vez más el efecto asociado a la configuración del espacio sumergido en esta atmósfera fantasmal: “Desde aquel instante y por el puro hecho de su presencia, el lugar se había vuelto un desierto [...] Fue como si, mientras me concentraba en aquello, todo el resto de la escena quedara herido de muerte”.²⁴ En función de

20 Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales*, 17.

21 James, *Otra vuelta de tuerca*, 28-29.

22 James, *Otra vuelta de tuerca*, 31.

23 Piglia, *Teoría de la prosa*, 16.

24 James, *Otra vuelta de tuerca*, 29.

estas descripciones, resulta factible indicar que la ambigüedad del relato se extiende tanto en la narrativa de las historias posibles como en la percepción de los espacios.

También es fundamental destacar la naturaleza del exterior representada por el amplio jardín y el lago cercano a la casa. Este último espacio se describe en el siguiente contexto cuando la institutriz juega con Flora a orillas del lugar:

Estábamos al borde del lago [...] Me había sentado [...] en el viejo banco de piedra que dominaba el estanque; y en esta posición comencé a tener la certeza, aunque sin verla directamente, de la lejana presencia de una tercera persona. Los viejos árboles y el espeso matorral daban una sombra amplia y agradable, pero todo estaba inmerso en el resplandor de la hora apacible y calurosa.²⁵

Al analizar esta descripción, se percibe que la construcción sintagmática solo materializa verbalmente este espacio diegético en función de una nueva manifestación sobrenatural, esta vez, correspondiente a la señorita Jessel, a quien describe como “figura de inconfundible perfidia y terror, una mujer vestida de negro, pálida y terrorífica [...] que estaba al otro lado del lago”.²⁶ En relación con ello, estos espacios esenciales se impregnan de una determinada atmósfera maligna a partir de los atributos y calificativos que emplea la narradora-descriptora en torno a las apariciones que dominan los espacios de afuera.

Asimismo, conviene enfatizar que la descripción del espacio desarrollada en *Otra vuelta de tuerca* nos remite a un entramado constante de ambivalencia perceptiva, en que los lugares descritos (la torre y el estanque) se pliegan a la estructura de un modelo previo que ayuda a “reforzar la ilusión de realidad generada por la descripción”.²⁷ Y es en dicha realidad configurada a través del “espejo” de las palabras en que tiene lugar no solo la aparición sobrenatural de los espectros, sino también la proyección subjetiva de la espectadora-descriptora. Como ya se ha explicado, la *nouvelle* de James, en su calidad de relato fantástico, articula una relación ambigua en las posibles lecturas de la trama, pero, además, permite una factible comparación entre el espacio diegético descrito y los atributos de Miles y Flora, que serán abordados en un apartado posterior.

Ahora bien, conviene hacer una revisión de la progresiva invasión de las apariciones hacia los espacios interiores de la propiedad de Bly. Tal como ocurre en el segundo avistamiento de Quint, quien esta vez ya no se encuentra en lo alto de la torre vieja, sino en el gran ventanal de la casa, específicamente, “al otro lado de la ventana”,²⁸ lo que da cuenta del acercamiento progresivo de la figura del fantasma a la casa, hasta por fin penetrar en el interior. Así ocurre el tercer encuentro de la institutriz con Quint durante una madrugada:

Avancé por el pasillo, sosteniendo la vela por encima de mí, hasta divisar la alta ventana que presidía el gran arco de la escalera [...] mi tercer encuentro con Quint. La aparición se erguía en mitad de la escalera

25 James, *Otra vuelta de tuerca*, 56.

26 James, *Otra vuelta de tuerca*, 48.

27 Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales*, 26.

28 James, *Otra vuelta de tuerca*, 34.

y, por tanto, lo más cerca posible de la ventana, donde, al verme, se detuvo en seco y se quedó mirándome exactamente igual que había hecho en la torre y en el jardín.²⁹

Y once noches después acontece un nuevo encuentro en la misma escalera, esta vez con la señorita Jessel: “Mirando hacia la planta baja, reconocí en una ocasión la presencia de una mujer sentada en los escalones inferiores, dándome la espalda, con el cuerpo semidoblado y la cabeza entre las manos, en actitud sufriente”.³⁰ De este modo, se percibe que la conducta invasiva de los espectros se valida en lugares donde la percepción de la institutriz se ha visto afectada o influenciada por la apariencia señorial de la casona de Bly, punto neurálgico de la ambigüedad narrativa. A este respecto, se destaca que, en palabras de Shklovski, la novela corta posee la particularidad de ser fluida en cuanto a la progresiva evolución de los personajes y la trama misma, similar a la fluidez de un río, y si bien el académico prefiere no ser categórico en definiciones sobre el género, destaca que las novelas cortas “se construyen antes para revelar lo nuevo en lo ya conocido que para intensificar, a través de un material social nuevo, un antiguo conflicto tradicional”.³¹

En relación con lo anterior, se entiende que la descripción del espacio diegético posee una vinculación directa con el ocultamiento del secreto, en la medida en que su configuración en la *nouvelle* se encuentra intrínsecamente ligado a las manifestaciones sobrenaturales y a las características de ciertos personajes relevantes, lo cual permite una articulación de mayor complejidad en el entramado narrativo, de tal manera que el secreto apenas sea palpable en la forma de su ausencia.

El problema del narrador

Al segmentar estructuralmente la narrativa de la *nouvelle*, se percibe de inmediato que la trama ha sido tratada a partir de tres narradores. En un principio, se presenta el manuscrito sobre la experiencia en Bly, escrito por la institutriz, y que ha estado guardado en un escritorio durante veinte años. Este texto es sacado a la luz y leído por Douglas, un viejo amigo de la difunta autora, en una serie de encuentros nocturnos entre amistades con motivo de camaradería en vísperas de Navidad. La historia narrada que llega al lector en *Otra vuelta de tuerca* es, finalmente, la reescritura de uno de los oyentes que estuvo en aquellas sesiones con Douglas como anfitrión. Por cierto, antes de que la lectura de la historia comenzara, al no haber un título para el relato, el oyente comenta: “Yo tengo uno [...] Pero, sin prestarme atención, Douglas había comenzado a leer con voz hermosa y clara, que venía a ser una transcripción oral de la preciosa caligrafía de la autora”.³²

De esta manera, es posible observar que la historia sobre los sucesos de Bly es, en un primer paso, escrita por la institutriz; en un segundo paso, leída por Douglas, y, en un tercer paso, oída por un asistente y contada por este bajo el título de “Otra vuelta de tuerca”, de tal manera que, como lectores, nos adentramos

29 James, *Otra vuelta de tuerca*, 61.

30 James, *Otra vuelta de tuerca*, 64.

31 Viktor Shklovski, “On the Novella”, en *Viktor Shklovski: A Reader*, ed. y trad. por Alexandra Berlina (Nueva York, Bloomsbury, 2017), 260.

32 James, *Otra vuelta de tuerca*, 16.

en esta narrativa a través de tres narradores.³³ Este tratamiento al cual es sometida la historia original bien puede complejizar la posibilidad de categorizar un relato en la realidad histórica o en la ficción verosímil.

En este sentido, conviene recordar el comentario que Piglia realiza en relación con el acto de leer en Borges, en que afirma que esta acción “articula lo imaginario y lo real. Mejor sería decir, la lectura construye un espacio entre lo imaginario y lo real, desarma la clásica oposición binaria entre ilusión y realidad. No hay, a la vez, nada más real ni nada más ilusorio que el acto de leer”.³⁴ De esta manera, la estructura narrativa de la *nouvelle* contribuye a intensificar el carácter ambiguo de la historia respecto de la realidad e imaginación. Esta complejidad del género ha sido reflexionada por Shklovski, quien menciona que la *nouvelle* “es una combinación de las construcciones en espiral y en estratos, complicada además por diversos desarrollos”.³⁵ Lo anterior se refuerza con los comentarios críticos de Piglia en torno a James, pues su planteamiento de relación es “secreto-ambigüedad-relato de fantasmas”,³⁶ lo que recuerda que el fantasma funge como representación temática del secreto. En palabras de Piglia, esta ambigüedad produce cierta tensión entre el secreto y la incertidumbre, por lo que es factible considerar a tales elementos parte fundamental en el secreto cifrado en el relato.

Es posible que, tal como explicaba Piglia, la multiplicación de lecturas en torno al relato original contribuya a sumergir la historia en capas de significación mencionadas en el apartado anterior. En torno a esto, surgen ciertos interrogantes que propician la reflexión y la investigación de tales “pistas” para resolver el “crimen” del secreto, por ejemplo, ¿cuál es la necesidad de ofrecer la historia a través de una tercera fuente?, ¿por qué se rememora el relato a través del recuerdo y la reescritura de un oyente y no se accede directamente al manuscrito original de la institutriz? Jones ofrece su perspectiva sobre el “punto de vista” del narrador en *Otra vuelta de tuerca*, en que explicita que, verosímelmente, el oyente de aquella velada introductoria en la *nouvelle* viene a ser el mismo James, quien, en su autoría, le proporciona autenticación a la historia de fantasmas. En cuanto a la precisión del género desarrollado en el relato, comenta Jones:

The device seems peculiarly useful to writers dealing with the supernatural and may be found in the works of Poe, Bierce, Kipling, Onions, Black-wood, and Lovecraft. Ghost stories were originally oral tales, whispered before a winter fire while the wind howled outside and darkness crowded in upon the little circle of firelight; and writers who propose to deal with the supernatural are obliged to recreate imaginatively this atmosphere of superstitious but pleasing shudders.³⁷

33 En estricto rigor, la clasificación de narradores podría distribuirse hasta en cinco tipos distintos, lo cual se detalla en los “cambios del narrador” en el estudio de Kyrpyta: narrador inicial en primera persona, Douglas como narrador en tercera persona, Douglas como narrador en primera persona, la institutriz como narradora en tercera persona, la institutriz como narradora en primera persona (narradora original); cf. Tamara Kyrpyta, “Unreliable narrator and doubt in The turn of the screw by Henry James”, *English and American Studies* 16, n.º 1 (2019): 159-166. <https://doi.org/10.15421/381922>. En relación con dichas posibilidades narratológicas, conviene precisar que nuestro análisis examina, principalmente, a los narradores individualizados en su rol de personajes por sobre el posicionamiento de sus voces.

34 Ricardo Piglia, *El último lector* (EbookMundo, 2005), edición en PDF, 14.

35 Viktor Shklovski, “La construcción de la *nouvelle* y de la novela”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, comp. por Tzvetan Todorov (México: Siglo XXI, 1978), 133.

36 Piglia, *Teoría de la prosa*, 15.

37 Jones, “Point of View in the Turn of the Screw”, 113.

De esta forma, la construcción narrativa de apertura evidencia la necesidad de precisión en cuanto a los elementos ficcionales propios de la “atmósfera” de misterio y terror para contribuir a credibilidad de la obra según las convenciones sociales de lo que corresponde a un contexto de “historia de fantasmas”. En relación con este “trato con lo sobrenatural” pactado por James, cabe destacar que el contexto ficcional de la *nouvelle* transcurre en una serie de reuniones nocturnas de camaradería en vísperas de Navidad, en que el acontecimiento narrativo no es más que una interesante historia de misterio para contar a los invitados. Entonces, a modo de examinación “detectivesca”, es posible señalar que este recurso estructural no solo amplifica el carácter “ficticio” de la historia, sino que también contribuye al ocultamiento del secreto, por cuanto la misma ficcionalización sustentada en un relato de fantasmas “despista” al lector, y le da focalización y protagonismo temático a los espectros y a la incertidumbre caótica que desencadenan en la vida de los personajes vivos.

Por ende, la complejidad de las voces narrativas se suma a la serie de elementos y recursos, como la descripción de lugares y replicación del carácter ambiguo en trama y personajes, empleados en la *nouvelle* para mantener el secreto de aquello no narrado. Asimismo, no se descarta la validez de la categorización propuesta por Kyrpyta,³⁸ que, en estos términos, evidencia, aún más, el rasgo complejo del problema del narrador. En relación con esto último, cabe señalar que la académica, a diferencia de Jones, no concibe, necesariamente, al narrador inicial como si fuese el mismo James, ya que, de insertar al autor en la narrativa, menciona Kyrpyta, no se produce la intensidad de ilusión de la narrativa ambigua. Esto último también posee relevancia en el ámbito de las nuevas tendencias de producción literaria en el contexto decimonónico europeo finisecular, tal como propone Kiyoon Jang: “The governess transforms herself into a ghost and re-defines her writerly identity as a new type of author. In that process, an unauthorized authority of the ghostwriter is changed into an uncannily authorized authorship”.³⁹ En estos términos, la autoría no autorizada de una escritora fantasma (ausente) se convierte en una nueva forma de autoridad escritural que camufla la visión de James-autor en cuanto a las formas de escribir y narrar a finales del siglo XIX. En relación con las perspectivas contingentes, se comprende que la vinculación de las nociones de Piglia sobre un secreto en la narrativa, incluso en un clásico internacional con siglos de vigencia como lo es la obra de James, facilita la relación de “investigación” creativa y crítica en el momento de examinar tramas canónicas que emplean recursos de ambigüedad. Esto último es relevante para Piglia, incluso, en el acto mismo de escribir, pues menciona:

La escritura es el lugar donde los borradores de la vida son posibles [...]. Ahora, eso al mismo tiempo es muy ridículo [...] porque supone algo tan irrisorio como pretender que se puede reconstruir en una especie de laboratorio y con palabras la experiencia. Y es ridículo pero tiene, sin embargo, una carga de pasión que hace que escribir sea una de las experiencias más intensas de la vida. Eso explica de algún modo esa ambigüedad.⁴⁰

Si bien Piglia expresa este pensamiento en torno a la relación entre literatura y vida, se observa la correspondencia de la voz crítica sobre el valor estético incrementado de una obra por la intensidad de sus ambigüedades, tal como acontece en la *nouvelle* de James. De manera similar, cuando Piglia alude

38 Kyrpyta, “Unreliable narrator and doubt in *The turn of the screw* by Henry James”.

39 Kiyoon Jang, “Governess as Ghostwriter: Unauthorized Authority and Uncanny Authorship in Henry James’s ‘*The Turn of the Screw*’”, *The Henry James Review* 28, n.º 1, (2007): 15.

40 Ricardo Piglia, *Crítica y ficción* (Lectulandia, 2016), edición en PDF, 70.

a las *nouvelles* de Juan Carlos Onetti, destaca, entre otros atributos, la capacidad “de fragmentar una historia hasta convertirla en un destello de luz en un vaso”.⁴¹ En este sentido, la exploración del secreto en este género es aún más significativa por cuanto la trama, en diversos aspectos y elementos, difumina sus límites para devenir en nuevas posibilidades lectoras gracias a ese elemento oculto.

Sobre el secreto no narrado y sus posibilidades de reconstrucción

Según las observaciones abordadas, se hace evidente que la ambigüedad del relato contribuye a mantener cifrado el secreto de la *nouvelle*. Es aquí donde apremia, según la perspectiva de Piglia, la observación en los pequeños detalles que conforman la historia visible, y en los que, en general, permanecen “huellas” que guían al lector para la reconstrucción del secreto. Uno de los primeros elementos sospechosos en la narrativa es el distanciamiento que el patrón de la mansión Bly (tío de Miles y de Flora) tiene para con los niños, ya que nunca va a visitarlos, y para emplear a la institutriz le impone la condición de jamás importunarlos, “ni apelar a él ni quejarsele ni escribirle. Ella sola debía resolver todos los problemas; recibiría el dinero de su abogado, se encargaría de todo y a él lo dejaría en paz”.⁴²

El motivo de esta condición no se explica en el relato, por lo que es factible de analizar en función de los acontecimientos posteriores que se correlacionan, tales como el inesperado retorno de Miles a la propiedad de Bly, en que conviene destacar la forma en que procede su regreso: una carta del director del colegio es emitida al tío de los muchachos, y este a su vez decide no abrir la misiva y delegar la información por correo directamente a la institutriz, a quien le ordena en la correspondencia: “Léala usted, por favor, y entiéndase con él; pero recuerde que no debe decirme nada. Ni una palabra. ¡Yo no tengo nada que ver!”.⁴³ Ante esta constante marginación por parte del personaje, se intensifica la ambigüedad del relato, no solo en las dos vertientes narrativas principales (las alucinaciones de la institutriz o la presencia auténtica de fantasmas), sino también en una tercera posibilidad de cuestionamiento: la razón por la cual los niños son motivo de rechazo para su propio familiar directo.

Asimismo, conviene relacionar lo siguiente: a medida que la trama se desarrolla en torno a los esfuerzos de la institutriz por proteger y alejar a los niños de las presencias sobrenaturales, también le otorga ciertos atributos particulares a Miles y Flora por su vinculación anormal con los fantasmas del pasado. Los tacha de “seductores” cuando recuerda el convincente encanto que tienen, pero que a la vez “ocultan algo”, callan lo que ella trata de hacerles confesar. De esta manera, es pertinente aludir a los *operadores tonales*⁴⁴

41 Piglia, *Crítica y ficción*, 85.

42 James, *Otra vuelta de tuerca*, 16.

43 James, *Otra vuelta de tuerca*, 21.

44 Pimentel rescata de Philippe Hamon el concepto de *operadores tonales*, correspondientes a adjetivos o frases calificativas, cuya redundancia semántica genera una isotopía tonal, es decir, determina el carácter fijo de cierta descripción en vinculación a las subjetividades y los juicios valóricos o morales. Tal es el caso, parafraseando un ejemplo de Pimentel, de una narrativa en que se describiera el interior de una casa como “sucio”, “fétida”, “repulsiva”, siniestro agujero de porquería”, etc., y de pronto se usara el adjetivo “ilustre” para algún elemento particular del interior. En ese sentido, no se podría concebir el sentido literal de dicho adjetivo, sino una significación irónica, de tal forma que el texto valide su autoridad de isotopía tonal desvalorizante; cf. Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales*.

que dan un sentido específico a la descripción, por ejemplo, en el momento de describir cómo eran los fantasmas cuando aún estaban vivos (a partir de las conversaciones investigativas entre la institutriz y la señora Grose), se presentan de la siguiente manera: “Había cosas en la vida de Peter Quint —extraños pasajes y sucesos, desórdenes secretos, vicios más que sospechosos”;⁴⁵ “La señorita Jessel era despreciable [...] los dos eran infames”;⁴⁶ “[Peter Quint] inmoral, seguro de sí mismo, vicioso y depravado”;⁴⁷ “¡Eran unos golfos!”⁴⁸ Todas estas frases calificativas y adjetivos,⁴⁹ en palabras de Pimentel, nos dan cuenta de “una reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor, impresión que se intensifica con los otros adjetivos [...] que califican al objeto descrito moralmente”.⁵⁰ En este sentido, si se continúa con la observación de rasgos atribuidos a Quint y Jessel en su forma de espectros, el primero se califica como “una figura absolutamente viva, despreciable y peligrosa”;⁵¹ mientras que la segunda es “una figura de inconfundible perfidia y terror [...] pálida y terrorífica, ¡con un aspecto y una cara! [...] pavorosa cara”.⁵² Por ende, se articula una iteratividad semántica en cuanto a los aspectos corruptos de los individuos. Ahora bien, es cierto que los operadores tonales se remiten directamente a la descripción subjetiva de espacios y objetos inanimados más que personajes (de ahí el énfasis en la “isotopía” tonal); sin embargo, cabe destacar que las características del espacio diegético en *Otra vuelta de tuerca* están estrechamente ligadas a la presencia de los fantasmas y a la influencia de los niños por cuanto el relato se distribuye en descripciones ambiguas de lugares y personajes.

En ese sentido, conviene analizar ciertas descripciones en torno a Miles y Flora, enunciadas al principio de este apartado. Por un lado, la institutriz percibe de una forma muy positiva a los niños: “El atractivo de los pequeños a mi cargo era un constante placer y me llevaba a extrañarme de la vacuidad de mis primeros miedos”.⁵³ Siguiendo estos lineamientos descriptivos, los cataloga de la siguiente manera:

Ambos niños eran de una delicadeza [...] que los hacía [...] casi únicos y, desde luego, absolutamente imposible castigarles. Eran como los querubines de la historia que, pasara lo que pasase, moralmente no tenían de qué arrepentirse. [...] Sobre todo con Miles, tenía la sensación de que no tuviera pasado [...] Poco pasado esperamos de los niños pequeños, pero este precioso niño tan sensible y, sin embargo, tan feliz, más de lo que yo hubiera visto en ninguna criatura de su edad, me sorprendía renaciendo nuevo todos los días. Jamás había sufrido ni durante un segundo.⁵⁴

45 James, *Otra vuelta de tuerca*, 44.

46 James, *Otra vuelta de tuerca*, 50.

47 James, *Otra vuelta de tuerca*, 51.

48 James, *Otra vuelta de tuerca*, 72.

49 En la versión original de *The Turn of the Screw*, se utiliza el calificativo *rascals*, un adjetivo relativamente antiguo y en cierto desuso en la lengua inglesa actual, los sinónimos, además de “golfos”, corresponden a “bribones”, “pícaros” o “granujas”, es decir, palabras de connotación negativa en términos morales y éticos.

50 Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales*, 27.

51 James, *Otra vuelta de tuerca*, 61.

52 James, *Otra vuelta de tuerca*, 48-64.

53 James, *Otra vuelta de tuerca*, 32.

54 James, *Otra vuelta de tuerca*, 33.

Estas percepciones positivas en el momento de describir a los niños bien pueden levantar ciertas sospechas, inquietudes y cuestionamientos en el lector más suspicaz, puesto que, si se considera el contexto de experiencias en el cual viven los niños (como la muerte de sus padres en un accidente; la pérdida del vínculo cercano que tenían con Quint y Jessel; el distanciamiento de su tío, familiar más directo; y, en última instancia, la expulsión de Miles del colegio), resulta inquietante que no manifiesten ninguna actitud de tristeza, nostalgia u orfandad. Lo único que difiere sospechosamente de su “encanto natural” es el constante hermetismo de los niños en cuanto a temas de connotación grave. Por ejemplo, sobre la expulsión del colegio, la institutriz menciona lo siguiente: “Una profunda oscuridad seguía escondiendo la conducta del muchacho en el colegio [...] sencillamente, era demasiado puro y limpio para el mundillo sucio y tenebroso del colegio”.⁵⁵ Nótese aquí la inicial aceptación que ella tiene sobre la pureza del niño a la vez que percibe conscientemente la oscuridad de “esconder” una conducta. Por ende, es posible continuar la relación que se venía estableciendo en torno a la ambigüedad en la descripción de los lugares, en las historias simultáneas y, ahora, en las características de Miles y Flora, lo cual se observa siempre en las dudas de la institutriz:

De haber sido perverso [Miles], habría sido “cogido” [...] habría encontrado una prueba. No encontraba nada y, en consecuencia, tenía que ser un ángel. Nunca hablaba del colegio, nunca mencionaba a los compañeros ni a los profesores, y yo por mi parte estaba demasiado predispuesta contra ellos para nombrarlos. Desde luego, estaba encantada.⁵⁶

Precisamente, esa ambigüedad entre la pureza y el ocultamiento de algo, el “no encontrar nada”, demuestra la presencia de un secreto. En estos silencios, se encuentra el espacio vacío que debe ser narrado nuevamente. Y a esto se suma la mencionada idea del “encanto” que sentía la institutriz por sus pupilos, lo que da cuenta del poder y la influencia que causan estos niños. Cabe destacar la percepción inicial que tuvo hacia Flora: “Teniendo en cuenta su corta edad [...] me sorprendió su tono de lamentación y su facilidad para contarme muchas más cosas de las que yo le preguntaba, mientras me guiaba de un sitio a otro”.⁵⁷ En este pensamiento, se percibe la susceptibilidad de la institutriz frente a la influencia de la niña, y conviene recordar que la percepción en torno a los niños, y a los espectros, posteriormente, se articula en paralelo a la descripción de los espacios de la propiedad. En este aspecto, cierta reflexión de la institutriz demuestra que la percepción del entorno en la mansión no era objetiva sino influenciada. “No he vuelto a ver Bly desde el día que lo abandoné y me atrevo a suponer que, a mis ojos avejentados y mejor informados, ahora resultaría mucho menos extraordinario”.⁵⁸ Esto no da cuenta únicamente de una percepción individual y subjetiva (por el hecho de que ella fuese de origen humilde y en consecuencia se sorprendiera fácilmente de nuevos entornos), sino de una clara influencia ejercida por la casa y sus habitantes sobre la institutriz.

En este punto del análisis, se refuerza el sentido de la articulación de espacios y personajes en función de un secreto, el cual parece estar más relacionado con lo que ocultan los niños que con los fantasmas en sí. Es pertinente señalar, además, que el fantasma, en palabras de Piglia, que reflexiona en torno a ideas de

55 James, *Otra vuelta de tuerca*, 33.

56 James, *Otra vuelta de tuerca*, 33.

57 James, *Otra vuelta de tuerca*, 20.

58 James, *Otra vuelta de tuerca*, 20.

Borges, es también la figura de lo imaginario. Este comentario no busca enfrascarse en discusiones sobre la mayor o menor validez que tenga la lectura de “las alucinaciones” por sobre “la presencia de fantasmas”, pues, como se ha referido, el fin de analizar el secreto no es adherirse a las posibles interpretaciones, sino reconstruir este espacio vacío, ese elemento sustraído o no narrado que configura la base articuladora de las historias coexistentes, y dicha base parece estar en el silencio de los niños.

Conviene decir que la relación latente entre historias, niños, fantasmas y espacios se sustenta con mayor validez a partir de un diálogo que la institutriz mantiene con la señora Grose al no comprender las razones de la expulsión de Miles del colegio y sugiere la sospecha inicial en torno al niño:

- ¿Se refiere a que el niño —que nunca...
—¡Para mí no es un niño! —La sujeté con más fuerza.
—¿Le gusta que sean traviosos?
Después, al mismo tiempo que su respuesta, exclamé con fuerza:
—¡Eso mismo creo yo! Pero no hasta el punto de contaminar.
—¿Contaminar?
Mi extraña palabra la había dejado patidifusa.
Le expliqué:
—Corromper.
Me miró fijamente, asumiendo lo que quería decir.
—¿Tiene miedo de que la corrompa a usted?⁵⁹

La presencia de los verbos “contaminar” y “corromper” se condice con el proceso de invasión de los fantasmas en la casa para alcanzar, o “destruir”, en palabras de la institutriz, a los niños. Por ende, la historia ambigua en la trama es, a la vez, la historia de un contagio corrupto ética y moralmente. Resulta curioso el hecho de que Miles provenga de afuera, al igual que los espectros, y que, además, las apariciones solo se desencadenen luego de que Miles ha regresado a la casona. Estas correlaciones estrechas, similares y paralelas apuntan al secreto en la relevancia de los niños por sobre cualquier relato de fantasmas o de alucinaciones.

En este sentido, resulta pertinente aludir a cierta reflexión de Piglia en torno al cuento de Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en que se ha perdido un objeto (un texto específicamente), y esta pérdida desencadena el fenómeno de la trama: “No es lo real lo que irrumpe, sino la ausencia, un texto que no se tiene, cuya busca lleva, como en un sueño, al encuentro de otra realidad”.⁶⁰ A este respecto, los esfuerzos de la institutriz por cuidar a los niños de las apariciones son consecuentes en la medida en que esta “investigadora” trata de resolver el dilema a través de la comprensión de tales manifestaciones espectrales, puesto que la figura del fantasma se entiende como “el que viene del otro lado”,⁶¹ lo que, a su vez, conlleva la interacción inevitable con esa “otra realidad” que irrumpe en la normalidad de la mansión Bly, lo que, por un lado, contribuye al ocultamiento del secreto en la ambigüedad del relato fantástico, y por otro lado, articula y da sentido a la trama en todas sus posibilidades.

59 James, *Otra vuelta de tuerca*, 23.

60 Piglia, *El último lector*, 12.

61 Piglia, *Teoría de la prosa*, 16.

Ahora bien, a partir del análisis estructural de Piglia en torno al género *nouvelle*, se observa que, particularmente, en James, al haber una relación entre secreto, ambigüedad y relato de fantasmas, se concibe a dicho fantasma manifestado en los espacios “como la representación temática del secreto”.⁶² En este sentido, es posible señalar que las diferentes alusiones, reflexiones, comentarios, atributos, espacios y sus descripciones asociadas, en mayor o menor medida, a la figura del fantasma tendrán, a su vez, una “pista” para recuperar el elemento sustraído al lector. En función de este procedimiento, se ha revisado el tipo de características de los espectros, que son en su totalidad negativas; pero también conviene examinar el tipo de vínculo que los niños tenían con Quint y Jessel. En diálogos con la señora Grose, la institutriz se va forjando una idea de la relación que en vida mantuvieron tales personajes con Miles y Flora: “Salían juntos, como si Quint fuera su tutor, un tutor muy ilustre, y que la señorita Jessel solo estuviera para la damita. Que salía con ese individuo, quiero decir, y que pasaban horas juntos”.⁶³ Esta relación de “tutores y pupilos” vuelve a sugerir las ideas de corrupción y contagio si se consideran los calificativos desvalorizantes que resaltan en la figura de Quint y Jessel.

Al continuar el análisis en torno a los factores que mantienen la forma del secreto, conviene recordar que “el secreto es lo contrario del enigma porque está contado desde el que lo hace y no desde el que lo descifra”.⁶⁴ En relación con esto, Piglia resalta que, por lo general, el mismo narrador, quien cumple el rol de aparente detective, acaba siendo el responsable de la sustracción del elemento secreto. Al aplicar esta afirmación al papel que cumple la institutriz en el desarrollo del relato, se observa que no solo sus descripciones de espacios y personajes son ambiguas, sino también sus intenciones en el momento de investigar el suceso anómalo, puesto que, así como trata de hacer confesar a los niños su conexión con los espectros, a su vez, se afana en apartarlos de los fantasmas a través del silencio cómplice que nunca alude explícitamente a esos seres del “otro lugar” frente a los niños, y mantiene cifrado el secreto en colaboración con la señora Grose. De esta manera, la institutriz y aquella no son las “criminales” directas del elemento sustraído, sino las “secuaces” que contribuyen a mantener ese espacio vacío. Lo que sugiere que los mismos personajes, de forma consciente o inconsciente, deliberada o involuntariamente, mantienen la forma del secreto. Así, reflexiona la institutriz en cuanto a la relación que tiene con los niños luego de que comenzaran a mostrar comportamientos sospechosos, como Flora saliendo de su cama en las noches para mirar por la ventana, o Miles saliendo de la casa una noche para, supuestamente, hacer una broma a su institutriz:

Era completamente evidente que se daban cuenta de mi desazón y que desde hacía tiempo esta extraña relación creaba, en cierto modo, la atmósfera donde nos movíamos [...] quiero decir [...] que fue creciendo entre nosotros lo innombrable e intocable, y que tanta contención no hubiera podido mantenerse sin un acuerdo tácito.⁶⁵

El fragmento anterior señala dichas tensiones entre los personajes, quienes, al encontrarse en tal atmósfera de silencios, omisiones, complicidades y ambigüedad, mantienen, cada uno a su manera, la forma de algo no dicho. Quizá, una de las mayores pistas que apuntan al secreto resida en un pensamiento de la

62 Piglia, *Teoría de la prosa*, 15.

63 James, *Otra vuelta de tuerca*, 55.

64 Piglia, *Teoría de la prosa*, 17.

65 James, *Otra vuelta de tuerca*, 75.

institutriz en torno al vínculo con los niños: “Todos los temas de estudio o de conversación orillan el terreno prohibido. El terreno prohibido era la cuestión del retorno de los muertos en general y, en especial, de todo lo que pudiera sobrevivir en el recuerdo de los amigos que habían perdido los pequeños”.⁶⁶ Esta idea resulta ser clave para las aproximaciones al secreto, puesto que, si se aplican las delimitaciones críticas y analíticas de Piglia, el secreto no está contado, y en la *nouvelle* se observa que lo “prohibido del retorno de los muertos” está contado explícitamente entre la institutriz y la señora Grose. Sin embargo, aquella menciona “en especial todo lo que pudiera sobrevivir en el recuerdo”. En este sentido, a partir del análisis desarrollado en torno a la ambigüedad en el espacio diegético, en los fantasmas y, por último, en los niños, se observa, entonces, que lo no narrado es la influencia corrupta velada de Miles y Flora. Para clarificar en forma pertinente el secreto, conviene realizar la labor que recomienda por Piglia en cuanto a la acción de “volver a narrar”.

En torno a la reflexiones de Deleuze,⁶⁷ Piglia comenta que en la *nouvelle* un secreto es el que actúa, “no es necesario que en el relato se sepa cuál es el contenido de ese secreto, lo que importa es la forma del secreto, el tipo de sustracción de información que supone la existencia de un espacio vacío en un relato [...] lo no narrado”.⁶⁸ En este sentido, las tres líneas de vida que se articulan en *Otra vuelta de tuerca*, al narrar una historia de ambigüedades, dan forma al secreto que gira en torno a los niños a partir de elementos lingüísticos y recursos literarios que apunan a la perversión de la infancia. Como es sabido, lo importante es “la forma”, y la vinculación malsana de los niños con el recuerdo de unos adultos “depravados y despreciables”, y con la constante experiencia de muerte (de sus padres, de Quint y Jessel), configura en torno a ellos un halo de perversidad, que no explicita claramente los límites y hechos concretos de su corrupción, sino las consecuencias de esa malignidad, como la expulsión del colegio, la marginación que su tío hace de ellos y la constante incertidumbre que propician en su institutriz en cuanto a las supuestas manifestaciones sobrenaturales.

A modo de reflexión, se reitera que el secreto da unión a la trama, y, en *Otra vuelta de tuerca*, dicho secreto permite la tensión y compulsión de ambas historias: los supuestos delirios de la institutriz y la manifestación de apariciones al acecho de los niños. En torno a esto último, se observan los esfuerzos de la institutriz por cuidarlos, al mismo tiempo que por hacerlos confesar el secreto que guardan. Y este secreto va más allá de que vean a los fantasmas, pues la ambigüedad propicia la pregunta de qué es lo que los fantasmas desean de estos niños. ¿Corromperlos? ¿Y en qué sentido? Hay un afán en la institutriz por velar este secreto a sus ojos infantiles, el secreto de la vida y la muerte, del Eros y el

66 James, *Otra vuelta de tuerca*, 74.

67 Deleuze alude a tres formas de concebir el entramado argumental en una *nouvelle*, las que son llamadas líneas de vida: la primera, segmentaridad dura o de corte molar, es aquella que mantiene todos sus elementos bien determinados, lo que, en la historia superficial de *Otra vuelta de tuerca*, sería el argumento de dos niños huérfanos a cargo de una institutriz; la segunda línea es de segmentación flexible o fisura molecular, en que los elementos son menos localizables, como la posible aparición de fantasmas, las omisiones en torno a tales manifestaciones, y las relaciones interpersonales conflictivas por motivos desconocidos; y la tercera, llamada línea de fuga o ruptura (no segmentaria), es la explosión surgida del choque de las dos líneas anteriores, la cual genera una nueva realidad, en que ya no se puede volver a ninguna de las dos previas, y, por lo general, acontece un desenlace vinculado a la muerte, lo que, en la obra de James, sucede cuando se verbaliza explícitamente el vínculo sobrenatural con fantasmas, y, luego, el fallecimiento inexplicable del niño Miles; cf. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2004).

68 Piglia, *Teoría de la prosa*, 12.

Thanatos, pues dichos niños, si acceden a esas posibilidades de contacto errático con la muerte, al mismo tiempo, estarían accediendo a las perversiones de la vida como tal. Y si se tiene como antecedente que, al describir a estos personajes, se les llama golfos, depravados y perversos, las acepciones posibles no requieren interpretación, sino una explicación lógica de las relaciones semánticas que estas palabras implican, lo cual puede revelar corrupción ética, conductas inmorales (lo cual mantiene una constante pulsión implícita en torno a las conductas sexuales perversas), entre otras tendencias inadecuadas que no son dichas explícitamente. Finalmente, los fantasmas no son otra cosa que las reminiscencias de algo más, y, en la *nouvelle* analizada, son la representación temática del secreto, es decir, de la perversidad que se ha contagiado en los seres vivos, específicamente, en la conducta de Miles y Flora.

Hacia conclusiones generales

A partir del análisis realizado, es posible concluir que la aplicabilidad de la categoría analítica “secreto” de Piglia permite reconstruir el elemento angular de una *nouvelle* canónica como es *Otra vuelta de tuerca*, puesto que tal lectura crítica se enfoca, no en las posibles interpretaciones y subjetividades del lector, sino en la búsqueda de un objeto, o al menos de su forma, que no se encuentra narrado, pero que se puede obtener objetivamente a través del análisis detallado de elementos constitutivos, como la descripción del espacio diegético y los atributos sintagmáticos configurados en la narrativa.

Tal es el caso de los espacios que remiten al pantónimo del castillo gótico, y que, en esa intensificación espacial de lo fantasmagórico, validan la ambigüedad, elemento fundamental para el cifrado de un secreto. A su vez, la relación de los lugares exteriores con los interiores muestra a los fantasmas como “invasores” que vienen de otro lado e irrumpen en la normalidad de los personajes. Dicha secuencia coincide con el retorno de Miles a la mansión Bly, lo que sugiere que este personaje, junto con su hermana, están íntimamente ligados a los atributos de dichos fantasmas.

A su vez, la multiplicidad de voces narrativas funcionan como elementos que contribuye al cifrado del secreto, por cuanto se valida la historia, principalmente, como “relato de fantasmas”, lo cual focaliza a los espectros y aparta a los niños de la atención del lector de tal forma que aquellos, aparentemente, pierden relevancia o responsabilidad en el conflicto de fondo.

En este sentido, se comprueba que, a partir de la aplicabilidad del concepto de *secreto* como categoría analítica, se descubre la forma del elemento sustraído a partir de los recursos lingüísticos y literarios que configuran la historia en torno a los niños, y que, finalmente, corresponde a la perversidad misma de Miles y Flora articulando secretamente las simultáneas posibilidades de lectura en torno a la trama.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Edel, Leon. “The Legend of the Master: Henry James by Simon Nowell-Smith”. *The New England Quarterly* 21, n.º 4 (1948): 544-547. <https://doi.org/10.2307/361574>
- James, Henry. *La vuelta de tuerca*. Barcelona: Brontes, 2015.

- Jang, Kiyoon, "Governess as Ghostwriter: Unauthorized Authority and Uncanny Authorship in Henry James's 'The Turn of the Screw'". *The Henry James Review* 28, n.º 1, (2007): 13-25. <https://doi.org/10.1353/hjr.2007.0003>
- Jones, Alexander. "Point of View in the Turn of the Screw". *PMLA* 74, n.º 1 (1959): 112-122. <https://doi.org/10.2307/460392>
- Kyrpyta, Tamara. "Unreliable narrator and doubt in *The turn of the screw* by Henry James". *English and American Studies* 16, n.º 1 (2019): 159-166. <https://doi.org/10.15421/381922>
- Piglia, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. EbookMundo, 2005. Edición en PDF.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Lectulandia, 2016. Edición en PDF.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. Coyoacán: Siglo XXI, 2001.
- Shklovsky, Viktor. "On the Novella". En *Viktor Shklovski: A Reader*. Editado y traducido por Alexandra Berlina, 259-252. Nueva York, Bloomsbury, 2017.
- Shklovski, Viktor. "La construcción de la *nouvelle* y de la novela". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Compilado por Tzvetan Todorov, 127-146. México: Siglo XXI, 1978.