

ANTONIO DÍAZ-LUCENA

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España

antonio.diaz@urjc.es

ORCID: 0000-0002-4234-0850

LA DETECTIVE MISS GIDDENS Y LA IMPORTANCIA
DEL CONCEPTO DE IMAGINACIÓN EN *THE INNOCENTS* (JACK CLAYTON, 1961)
*DETECTIVE MISS GIDDENS AND THE IMPORTANCE
OF THE CONCEPT OF IMAGINATION IN THE INNOCENTS* (JACK CLAYTON, 1961)

PALABRAS CLAVE:

James, Clayton,
imaginación, detective,
The Innocents, análisis
textual.

En este estudio sobre *The Innocents* (Jack Clayton, 1961) se examina la figura del detective como un personaje con capacidad para moverse con libertad dentro y fuera de la Ley, de lo ético y de lo moral. A partir de esta rebeldía adquirida se dilucida aquella destreza que le empuja a persistir en su empeño por desvelar el misterio de lo que acontece, pues esta incertidumbre que ansía atenaza su existencia. En este sentido, se formulan dos hipótesis de trabajo para conducir esta investigación: H1) Ambos, Henry James en *The Turn of The Screw* (1898) pero principalmente Jack Clayton en *The Innocents* (1961) por el énfasis que pone en ello, exponen en sendas obras que la imaginación es el vehículo necesario para atravesar los límites de lo establecido; H2) este proceso de autoconocimiento que potencia el aislamiento e incompreensión comporta un dolor, una herida, que desencadena la irrupción de la locura. Así pues, se utilizará una metodología de análisis textual para intentar confirmar o refutar las hipótesis expuestas.

KEYWORDS:

James, Clayton,
Imagination, Detective,
The Innocents, Textual
Analysis.

In this study of The Innocents (Jack Clayton, 1961), the figure of the detective is examined as a character with the ability to move freely within and outside the Law, ethics and morals. From this acquired rebelliousness, the skill that pushed him to persist in his efforts to reveal the mystery of what is happening is elucidated, since this uncertainty that he longs for grips his existence. In this sense, two working hypotheses are formulated to conduct this research: H1) Both, Henry James in The Turn

of *The Screw* (1898) but mainly Jack Clayton in *The Innocents* (1961) due to the emphasis he puts on it, expose in both works that the imagination is the necessary vehicle to go beyond the limits of what is established; H2) this process of self-knowledge that enhances isolation and misunderstanding involves pain, a wound, which triggers the irruption of madness. Thus, a textual analysis methodology was established to try to confirm or refute the exposed hypotheses.

Introducción

La primera obra cinematográfica de Jack Clayton (1921-1995) fue filmada durante su servicio en la Royal Air Force cuando finalizaba la II Guerra Mundial. El film fue un documental de guerra titulado *Naples is a Battlefield* (1944) en el que se narran los problemas a los que tuvieron que hacer frente los aliados para reconstruir la primera gran ciudad liberada en esta contienda. La propuesta del director británico sigue el estilo de figuras destacadas del momento en la escuela documentalista británica, como fueron John Grierson, Alberto Cavalcanti o Humphry Jennings, quien realizó una gran aportación a este género con obras como *London Can Take It* (1940) o *Heart of Britain* (1941).

Jack Clayton se inició en la ficción con un clamoroso éxito al obtener un Oscar al mejor cortometraje con *The Bespoke Overcoat* (1956), basado en la versión teatral de Wolf Mankowitz de 1953 sobre el cuento de Nikolai Gogol *The Overcoat* (1842). Obra que podría adscribirse al grupo de directores jóvenes *British New Wave* entre los que destacaron: Lindsay Anderson, Karel Reisz o Tony Richardson. Asimismo, la interpretación de Simone Signoret, notablemente dirigida por Clayton, fue tan poderosa que ambos alcanzaron un notable éxito. Siendo éste el primero de una serie de triunfos como responsable de la dirección de caracteres femeninos, como también ocurrió con Deborah Kerr en *The innocents* (1961), Anne Bancroft en *The Pumpkin Ester* (1964) o Maggie Smith en *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1987).

Jack Clayton fue considerado uno de los cineastas británicos más insu- truidos en arte y humanidades de su generación. La mayoría de sus obras cinematográficas de ficción han sido adaptaciones de novelas literarias, como es el caso de nuestro objeto de estudio —*The Innocents* (1961)—, adap-

tación de *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James. La novela del escritor americano narra la historia de una joven institutriz (Miss Giddens) contratada para hacerse cargo de dos hermanos huérfanos en la mansión victoriana de Bly. Una vez allí Miss Giddens comienza a experimentar extrañas sensaciones y visiones paranormales. Ella intentará poner algo de cordura a su sobrecarga emocional utilizando su lógica y conocimiento para adentrarse en una investigación sobre algunos acontecimientos que sucedieron antes de su llegada a la propiedad.

El personaje de Miss Giddens y la figura del detective

Se debe de avanzar, aunque más adelante se aportarán más detalles al respecto, que la creación del personaje de Miss Giddens emana de la nueva novela negra de detectives que prolifera a finales del XIX. La inclusión de esta nueva figura en las tramas de los relatos literarios desde su invención con Poe en su trabajo *The Murders in the Rue Morgue* (1841) ha permitido constituir una amplia colección de personajes detectivescos con perfiles muy diversos y exitosos, como fueron Martin Hewitt de Arthur Morrison, Dora Myrl de McDonell Bodkin, Max Carrados (personaje ciego) de Ernest Bramah, Doctor Thorndyke (el primer detective médico) de Austin Freeman o El padre Brown de Chesterton (un sacerdote). Incluso si se atiende a las primeras obras cinematográficas, también es posible encontrar ejemplos tempranos, como *A Career of Crime* (1900), *The Bold Bank Robbery* (1904), *Adventures of Sherlock Holmes* (1905) o *Detective Burton's Triumph* (1914).

Si bien Miss Giddens pudiera formar parte de este grupo de personajes investigadores que consiguen rascar las superficies en busca de respuestas que resuelvan los misterios, se deberían quizá esgrimir algunas diferencias, especialmente cuando el personaje se desliga del cuerpo policial o de las instituciones en general y, sus habilidades deductivas (conocimientos, método e instinto) son depositadas sobre civiles convencionales e instruidos que ofrecen a la trama una nueva dimensión más realista y novedosa. Ricardo Piglia ha reflexionado sobre ello enunciando lo siguiente:

El investigador no pertenece al mundo del delito ni al de la ley [...] es el último intelectual, hace ver que la verdad ya no está en manos de los sujetos puros del pensamiento, sino que la verdad debe ser construida [...] El detective es célibe, marginal y está aislado. No puede incluirse en ninguna

institución social, porque ahí donde quede incluido no podrá decir lo que tiene que decir, no podrá ver, no tendrá distancia suficiente para percibir las tensiones sociales (107).

Piglia hace referencia principalmente en su reflexión a dos ideas que necesitan ser explicadas. En primer lugar, destaca el proceso de construcción de la verdad en tanto que acentúa la imposibilidad de reducir todo a una verdad absoluta que se ha convertido en una concepción antigua. Al contrario, la verdad se concibe como algo que se va construyendo y en el que todos y todo forman parte de ese proceso. Adicionalmente, la aceptación de una existencia que está por hacerse, que no está definida, marcada o limitada, nos lleva a otro tipo de consideración; a la búsqueda y conocimiento de uno mismo, pero también de un consenso con lo que nos rodea.

En este sentido, Ricardo Piglia adhiere al papel del detective el calificativo de marginal, pues no está del lado de la ley, pero tampoco con el crimen. Un ser por tanto descentrado y en esa no-fijación, en ese proceso de búsqueda adquiere movilidad. De esta manera, presenta una apertura hacia ambos territorios: la ley y el fuera de la ley. Piglia lo denomina el último intelectual. Un individuo formado que se apoya en un método, pero que también goza de instinto. Así pues, el investigador puede ser concebido como un individuo entregado a una metodología científica empírica donde la observación, el análisis, la deducción, la imaginación, los conocimientos enciclopédicos o la abstracción definen parte de su personalidad. Junto a esto, en otra dimensión, quizás más biológica-innata que experiencial, esta figura —como apunta Piglia— dispone de un instinto que le concede cierta imprevisibilidad y capacidad para ir más allá de lo establecido por la ley, por el sentido común o por la tradición, es decir, contiene la capacidad de trascender los límites establecidos.

Estas características desplegadas confieren a este tipo de investigador gran movilidad y libertad. Por esta razón, gran parte de su éxito reside en su capacidad para acercarse y exponerse a la metodología criminal; al pensamiento del delincuente, pues en muchas ocasiones consigue prevenir o atajar el crimen siendo capaz de aproximarse —lo máximo posible— a su alter ego. Por ejemplo, esta predisposición es frecuente encontrarla en las novelas del famoso detective Sherlock Holmes de Conan Doyle. Holmes consume opiáceos, mantiene una vida desordenada e identifica a su alter ego en la figura personificada del crimen: el gran villano James Moriarty. Con el propósito de adelantarse a los planes de Moriarty, Holmes debe pensar como él; debe ser en parte Moriarty. En consecuencia, el

detective corre el riesgo de su autodestrucción en tanto que se aproxima a la locura o lo siniestro desde un sentido freudiano (González 1997). Una sensación familiar, conocida, que le facilita la movilidad entre la legalidad y la ilegalidad; entre el bien y el mal. Cuando los diques simbólicos de estos personajes, su experiencia y sabiduría, ceden ante la irrupción de la locura pueden tornarse en villanos si participan en el crimen.

Si atendemos al personaje de Miss Giddens, tanto en *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James como en *The Innocents* (1961) de Jack Clayton, encontramos rasgos comunes con la tipología de detective que se ciega con la resolución del caso y que por tanto no cesa hasta hallar un final. Ella aplica un método investigativo —que parece conocer— basado en la observación y acopio de datos (interrogatorios). Un proceso que se convierte en una ofuscación, pues su deseo de encontrar una respuesta que exculpe a los niños de su misteriosa conducta, le devora y consume de tal forma que arriba a momentos de una excitación alocada que despiertan en su cuerpo emociones y sensaciones muy profundas. Las connotaciones sexuales que derivan de estas experiencias representadas en el film de Clayton —a diferencia de la novela— son visibles y mantienen una línea de coherencia con el nuevo movimiento cinematográfico británico de los años sesenta apodado New Wave. En muchos de estos films se ponía énfasis sobre la libertad de las propias emociones individuales (Gerald: 412). En este sentido, se debería también de recordar la tendencia histórica del puritanismo anglosajón que dividía al hombre entre sus deseos internos y sus deberes externos: entre el interior y el exterior, entre lo inconsciente y lo consciente, entre el niño y el hombre. Miss Giddens encuentra el camino que conecta los dos mundos, como de igual modo, se ha apreciado analizando la figura del detective.

Introducción al concepto romántico de imaginación

Durante el Romanticismo la imaginación ocupó un lugar privilegiado y, parte de su estatus se debe al empuje de la filosofía de la naturaleza (*Naturphilosophie*) que emanó del idealismo de Immanuel Kant y Johann Gottlieb Fichte en oposición al Racionalismo ilustrado. Friedrich von Schelling fue considerado uno de los grandes fundadores de esta vertiente y en su filosofía contrapuso reflexión e imaginación (Schelling: 201). Si con la reflexión el hombre se escinde, se divide, y forma una parte minúscula que

tiende hacia lo particular, con el uso de la imaginación se amplía, presiente y facilita la comprensión del lenguaje simbólico de la naturaleza.

Otro de los grandes idealizadores y teóricos que profundizó en el concepto de *imaginación* fue Samuel T. Coleridge. El escritor inglés diferenció claramente entre imaginación primaria y secundaria dividiéndolas en mecánica y orgánica. A esta última, la secundaria, Coleridge le atribuye el origen del proceso creativo (304).

En este sentido, Rafael Argullol vincula la nueva sensibilidad que se desarrolla durante el Romanticismo con un nuevo proceso de creación basado mayoritariamente en la destreza imaginativa: “Lo romántico implica un estado especialísimo del espíritu, dictado por la intraducible *Sehnsucht*, anhelo, ansia, nostalgia, por el que el hombre, extrayendo energía creadora de su desencanto y desolación, busca a través de su imaginación y de su sueño, el camino de la plenitud y de lo ilimitado (34)”.

La capacidad para ver dentro de uno mismo se torna clave en el proceso de creación artística que tiene como propósito abrir la puerta que divide el mundo de la consciencia y la inconsciencia. Este efecto tiene como consecuencia la estimulación del canal de comunicación que conecta la consciencia con la inconsciencia (58), obteniendo de esta manera resultados muy diversos. La imaginación por tanto representa en este periodo un camino que permite descender aún más en nuestro inconsciente.

La importancia del concepto de imaginación en Henry James

En la obra de Henry James (1843-1916) el protagonismo que el escritor atribuye a la imaginación es transcendental y lo explica con esta reflexión: “No tenía imaginación [...] y por consiguiente no tenía ideas. Hay cosas que no llegó a concebir, formas que nunca visualizó. Los escritores imaginativos de primer orden dan la impresión de poseer algún tipo de filosofía” (Berland: 35). De sus palabras se puede extraer, en primer lugar, que James no admite conocimiento sin imaginación, pues éste se aprehende con esta destreza. Segundo, la imaginación dispensa la capacidad de “ver”, aquello que puede definirse como un sistema o proceso de aprendizaje. Y, por último, se debería anotar en relación a las palabras del escritor norteamericano que sin imaginación estamos impedidos para alcanzar una filosofía propia que él define como aquello que nos dirige hacia la creación. Además, se sabe a través de sus novelas y sus escritos ensayísticos, que su ideal a lo largo de su trayectoria como escritor ha sido el de comunicar una idea

que prevalece por encima del resto: “la civilización como cultura —esto es lo que la imaginación más valiente anhela” (35). La imaginación valiente y creadora que apunta James resulta del movimiento organicista romántico de mediados y finales del siglo XIX. Una de las máximas de esta corriente fue la de establecer paralelismos entre la creación y el ser humano dispensando así a la obra de arte personalidad y alma (Dreyer: 108). James retoma estos preceptos y enuncia: “La novela es algo vivo, un todo completo y continuo, como cualquier otro organismo y en la medida en que esté viva, se comprobará, según creo, que en cada una de sus partes hay algo de cada una de las demás” (James: 55). De esta manera, Jack Clayton entendió la gran importancia del significado que Henry James emplazó en este concepto y lo explotó en su film *The Innocents*. Se analizarán las seis secuencias donde el director británico incorpora esta idea como capacidad necesaria y fundamental para percibir, fabular y aprehender la existencia.

El tema del fantasma en The Turn of the Screw (1898)

No son pocos los relatos en los que James ha insertado visiones que inquietan y angustian a sus personajes, como ocurre en *The Ghostly Rental* (1876), *Sir Edmund Orme* (1891), *Mandevelyn* (1900) o *The Jolly Corner* (1908). Muchos de los atributos conservadores con los que James construye algunos de sus personajes son producto de la moralidad protestante y calvinista de la época. A saber, actitudes o valores como la firmeza moral, el autosacrificio personal, el estoicismo o el sufrimiento ante su frustración. Alwyn Berland en su estudio sobre el autor enuncia lo siguiente:

El resultado de estos elementos combinados concibe el mundo jamesiano como un lugar de individuos consagrados al extremo, rígidamente aprisionados dentro de sus propios sistemas morales, buscando con desesperación un intercambio honrado con el mundo. Son mucho más civilizados que la civilización casi siempre ilusoria con la que tienen que tratar (87).

Berland apunta la necesidad de estos personajes de intentar abrirse al mundo exterior, pero esta apertura trae consigo un gran dilema moral: aquello que uno siente versus aquello que debiera de sentir según su educación e imposiciones sociales. Esta disyuntiva tormentosa que escruta la corrección del acto genera dudas que desencadenan el sufrimiento. Quizá estas vacilaciones que anegan a estos héroes habitan en su interior en

forma de fantasmas, es decir, de visiones no del todo claras para el sujeto, pero que indican una sobrecarga emocional, un problema; un recordatorio constante que lastra al individuo hasta que finalmente toma una gran decisión, pues será el personaje el que con su imaginación resuelva —con final feliz o dramático— el problema, la incógnita, acertijo, secreto o castigo que le sale al paso o que salvaguardaba. James lo define de la siguiente manera:

El poder de imaginar lo desconocido por lo conocido, de averiguar la implicación de las cosas, de juzgar el todo por una parte, la cualidad de sentir la vida en general tan intensamente que vas bien encaminado para conocer cualquier rincón especial de ella: este conjunto de dones casi puede decirse que constituyen la experiencia y se producen en el campo y la ciudad [...] (53).

En este proceso de búsqueda, de reflexión, de investigación donde el personaje es dotado de imaginación y de un método para unir las piezas del puzzle, se divisa el paralelismo con la figura detectivesca que Poe introduce en muchas de sus obras y que hemos advertido al comienzo de este texto. Estos personajes, descritos con una nueva sensibilidad —que pudiéramos denominar *imaginación*—, son capaces de interpretar el mundo a su alrededor en busca de soluciones.

La imaginación de Miss Giddens en The Innocents (1961) de Jack Clayton

Si bien el film *The Innocents* (1961) de Jack Clayton —cuyo guion es noventa por ciento de Truman Capote (Sinyard, 1988), aunque escrito junto con John Mortimer— conserva muchos elementos de la novela de Henry James, el director británico ha elegido en mayor medida los elementos esenciales del texto de James —que se han avanzado— y que han forjado el film especialmente la noción o el atributo de la imaginación.

En la obra de Clayton se entiende que en la idea de *imaginación* anida el problema y la solución de la trama desde el primer momento. Todo el film pivota sobre este elemento que se introduce al comienzo del largometraje después de las imágenes con las plegarias de Miss Giddens durante los títulos de apertura. En la entrevista entre *The Uncle* (Michael Redgrave) y Miss Giddens (Deborah Kerr) que se inicia *in media res*, las primeras palabras que escuchamos son: “¿Tiene usted imaginación?” —le pregunta

The Uncle a Miss Giddens. Esta cuestión con la que Clayton decide abrir el relato no es baladí, pues actúa como una declaración de intenciones. Tener imaginación es un requerimiento para este trabajo. A la pávida pero positiva respuesta de Miss Giddens, The Uncle agrega: “Bien. La verdad es raramente entendida por aquellos que no tienen imaginación”. Siguiendo con este pensamiento, Clayton parece también reivindicar desde el comienzo, que para llegar a la verdad que ocultan los muros de Bly tiene que usar esta destreza. O, dicho de otra manera: la verdad, solamente (o casi siempre), es asible a través de la imaginación. Consecuentemente, en ausencia de ella, no habría una percepción/entendimiento fiel de la existencia.

De este modo, si Miss Giddens a lo largo de la trama percibe información que difiere del discernimiento del resto, se pudiera concebir —más allá de una posible lectura sobre el desequilibrio psíquico del personaje central— que los otros actores secundarios, como Miss Grose —de la que se dice literalmente que no tenía imaginación— no atesoraban esta cualidad y por ello son inoperantes para alcanzar aquella verdad a la que hace referencia The Uncle al comienzo del film. Así pues, tal y como se dice en el film, la idea de *imaginación* conduce a la percepción de una verdad que va más allá de la solución de un problema, pues bosqueja un camino que descifra la clave para ser uno mismo, es decir, de liberarse del bagaje que uno soporta. La respuesta que agrega The Uncle a su pregunta sobre la imaginación nos pone en alerta en tanto que se puede llegar a hacer una posible lectura más amplia: sin imaginación somos incapaces de encontrar nuestro lugar en el mundo. En consecuencia, ¿podría entenderse esta enunciación como una metáfora sobre el descubrimiento del sentido de nuestra existencia? Si el mayor trabajo al que tiene que hacer frente el hombre reside en dotar de un sentido a su existencia, ¿no será por tanto la imaginación el recurso esencial para descubrir esa verdad transcendental que nos sitúa en el mundo? Miss Giddens parece tener clara su misión desde el principio. Incluso pudiéramos advertir que lo tiene grabado a fuego en su ser: “proteger a los niños, no destruirlos” o, también, cuando subraya The Uncle las siguientes palabras de Miss Giddens leyendo en voz alta la carta que le escribió de presentación a la vacante de institutriz: “Más que nada amo a los niños”. Con este alegato deja patente en el film su deseo de ser madre. Y es aquí donde se revela, desde el comienzo, la verdad sobre sí misma que se irá descubriendo: su destino. La pregunta oculta que entonces quizá escondiera la formulación de The Uncle pudiera ser la siguiente: ¿sabe usted quién es y hacia dónde se dirige? La respuesta afirmativa de Miss Giddens no se hace esperar.

¿En qué casos se utiliza la palabra *imaginación* en el guion de *The Innocents* (1961) de Jack Clayton?

A lo largo del film se menciona en seis ocasiones:



Fotograma 1. *The Innocents*, Dir. Jack Clayton (1961).

La primera vez que irrumpe en el film se localiza en la entrevista de *The Uncle* a Miss Giddens al comienzo de la obra en una pregunta directa: *The Uncle: ¿Tiene usted imaginación?*



Fotograma 2. *The Innocents*, Dir. Jack Clayton (1961).

La segunda vez acontece en la habitación de Flora. Miss Giddens le da las buenas noches. Algunos ruidos se escuchan en el jardín exterior y ella

pregunta a Flora que de dónde vienen esos ruidos. Flora responde que de afuera.

Miss Giddens: "... a veces imagino cosas".



Fotograma 3. *The Innocents*, Dir. Jack Clayton (1961).

La tercera es en el torreón. El joven Miles es quien la pronuncia respondiendo a Miss Giddens.

Miles: "quizás lo imaginaste porque no hay nadie más aquí".



Fotograma 4. *The Innocents*, Dir. Jack Clayton (1961).

La cuarta surge después de la lectura del poema de Miles, Miss Giddens hablando con Mrs. Grose.

Miss Giddens: "Ahora me dirá que lo he imaginado...".

Fotograma 5. *The Innocents*, Dir. Jack Clayton (1961).

La quinta sucede después de haber presenciado la imagen de Miss Jessel en el lago. Empiezan a hablar Grose y Miss Giddens de Jessel y Quint y sus actos furtivos y secretos. Miss Giddens pide por favor a Grose que la crea, que es tan claro lo que está viendo que no puede ser “su imaginación”; su ensueño. Y Miss Giddens utiliza estas mismas palabras en inglés: “*You don't think I am imagining it? (No creo que lo esté imaginando)*” Responde Miss Grose, “*I believe you, Miss (Le creo, señorita)*”. A esto, Miss Giddens se desploma en el sofá y apunta una frase muy significativa: “*I was frighten and I felt so alone (Tenía miedo y me sentía muy sola)*”.

Fotograma 6. *The Innocents*, Dir. Jack Clayton (1961).

Y por último, la sexta ocasión surge un poco más adelante en la misma secuencia que la anterior, tratando los encuentros sexuales entre Jes-

sel y Quint, Grose (frase hecha elegida por Mortimer y recogida de los textos victorianos anglosajones cargada de sutileza) espeta: “*Rooms used by daylight as though they were dark woods (las habitaciones usadas por el día como si estuvieran en un bosque espeso)*”. Miss Giddens termina anotando: “*Yes, I can imagine what sort of things they whispered about (Sí, me imagino la clase de cosas sobre las que hablaban)*”. Miss Giddens parece “ver” las citas de Jessel y Quint delante de ella. Los detalles aparecen ante sus ojos.

Conclusión

El personaje de Miss Giddens es descrito en diferentes pasajes del largometraje como una mujer con imaginación. Pero al igual que Miss Giddens, Flora —en palabras del joven Miles— miente mucho porque se pasa todo el día imaginando. O, el propio Miles, al final del largometraje en este mismo sentido enuncia: “*I have made them up*” (los inventé). En todos los casos se muestra el uso de la imaginación de una manera creativa. Sin embargo, en las secuencias mencionadas de Miss Giddens esta destreza alude a la capacidad de ver más allá de lo perceptible o apreciable. Un viaje a las profundidades de su ser que la institutriz ejecuta a la perfección como asintió a *The Uncle* en la entrevista de inicio y de la que se extrae que los que tienen imaginación son los que ven la verdad o se acercan a ella. No obstante, este talento no es gratuito, pues va acompañado de una gran angustia y congoja, especialmente cuando comienza a ser consciente de que es la única en la casa que recibe esa información. La salida del consenso, de la percepción establecida, de la realidad común, lleva a Miss Giddens hacia un espacio nuevo para ella: su interior; su circunstancia. Aquello que ha estado ocultando y reprimiendo por su educación y convencionalismos sociales de la época.

Concluyendo, el significado de *imaginación* que, tanto James —y con mayor detalle Clayton— exponen en sus respectivas obras, esboza un pasado, un conducto que nos conecta con nuestro inconsciente. Una suerte de movimiento hacia dentro, un regreso que empuja al individuo a su abismo si éste se muestra incapaz de construir una realidad común con su entorno. Del mismo modo, la obsesión por la revelación del misterio traza un acto de individualismo, de marginalidad y ensimismamiento que dilapida los diques de contención de la locura y con ello, emerge lo siniestro, como también se ha visto en otras obras literarias o audiovisuales sobre la temática detectivesca.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, RAFAEL. *El Héroe y el Único*. Madrid: Taurus, 1999.
- BERLAND, ALWYN. *Cultura y conducta en las novelas de Henry James*. Trad. Teresa Cillo. Buenos Aires: Tres Tiempos, 1988.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
- DREYER, CARL THEODOR. *Sobre el Cine*. Valladolid: Semana Internacional del Cine de Valladolid, 1995.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS. “Emergencia de lo siniestro”, en *Trama & Fondo*, 2 (1997): 51-75.
- JAMES, HENRY. *El arte de la ficción*. León: Universidad de León, 1992.
- JAMES, HENRY. *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: España, 2006.
- MAST, GERALD. *A short history of the movies*. London: Allyn and Bacon, 1996.
- PIGLIA, RICARDO. “Síntomas de la cultura: Los sujetos Trágicos”, en *Freudiana, Literatura Psicoanálisis*, Paidós, 42 (2005): 107-113.
- RAW, LAURENCE. *Adapting Henry James to the screen*. Maryland: Scarecrow Press Maryland, 2006.
- SHELLING, FRIEDRICH. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- SINYARD, NEIL *Jack Clayton* Manchester: Manchester University Press, 1988.

FILMOGRAFÍA

- THE INNOCENTS*. Dir. Jack Clayton. Guion: Truman Capote, William Archibald y John Mortimer. Prod. Jack Clayton. Reino Unido, 1961.

Profesor Asociado al departamento de Comunicación y Publicidad de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid desde 2019. Analiza textos audiovisuales y artísticos e investiga sobre comunicación en redes sociales. Entre sus trabajos más importantes destacan: *Dysinfancia: El precoz campo de batalla en La vendedora de Rosas* (1998, Víctor Gaviria) (2017), *La cárcel como metáfora de la experiencia de lo trágico en el cine de Lars Von Trier* (2021), *Piranesi y la distopía: imágenes del presente. Análisis de Carceri d'invensioni* (2021), *Las oquedades en el cine de Julio Medem* (2021) o *YouTube y el nuevo rumbo de la prensa española* (2022).