



Otras tres vueltas de tuerca: transposiciones de Henry James en 2020

Lucas Gagliardi¹

Recibido: 12 de febrero de 2022 / Aceptado: 22 de septiembre de 2022

Resumen. Tres producciones audiovisuales estrenadas en 2020 retomaron la clásica novela de Henry James: *The Turning*, *The Hunting of Bly Manor* y *The Turn of the Screw*. El objetivo de este estudio es la caracterización de transposiciones que no tuvieron abordaje crítico aún como sí lo han tenido otras versiones. A partir del análisis comparativo encontramos en las tres películas una tendencia hacia la autoconciencia; por medio de diferentes procedimientos, las tres producciones muestran huellas del posmodernismo que las diferencian de transposiciones anteriores del mismo material.

Palabras clave: Henry James, transposición, posmodernismo, autoconciencia

[en] Three More Twists: Henry James Transpositions in 2020

Abstract. Three audiovisual productions released in 2020 take Henry James' classic novel as its primary material: *The Turning*, *The Hunting of Bly Manor* and *The Turn of the Screw*. The aim of this study is to characterize a series of transpositions of such novel which haven't received a sustained critical attention yet as other versions have. Comparative analysis shows a tendency in the three productions towards self-consciousness: by means of different techniques, these productions show traces of postmodernism which makes them different to prior versions based on the same primary source.

Keywords: Henry James, transposition, postmodernism, self-consciousness

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. *The Turning*: Conciencia de la mirada y bifurcación narrativa. 5. *The Haunting of Bly Manor*: la transposición genealógica. 6. *The Turn of the Screw*: las fronteras inciertas. 7. Conclusiones. 8. Bibliografía.

Cómo citar: Gagliardi, Lucas (2022). Otras tres vueltas de tuerca: transposiciones de Henry James en 2020. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 22 (3), 367-383, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.80495>

1. Introducción

Desde su publicación en 1898, *The Turn of the Screw* se ha convertido en un clásico literario no solo por sus propios méritos artísticos sino también gracias al caudal de interpretaciones que ha generado y al constante flujo de transposiciones intermedia-

¹ Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
E-mail: lucas.lenguayliteratura@hotmail.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9906-202X>

les. Desde que Benjamin Britten y Myfanwy Piper estrenaron su ópera en 1954 a la actualidad, no ha pasado una sola década sin al menos un pasaje al cine, la televisión, el teatro o nuevas escrituras literarias que retoman aquella obra.

Ante un delta de semejante caudal suele surgir un interrogante: ¿Qué aporta cada nueva reconstrucción de esta novela, ya sea por su tratamiento de la ambigüedad del texto original o por la apropiación de los muchos temas que pueden encontrarse allí? Luego de una docena de versiones para cine y televisión cabría esperar un agotamiento de las posibilidades expresivas o del interés de los artistas por llevar la novela al territorio de la cámara. Sin embargo, en 2020 coincidieron en su estreno nada menos que tres producciones diferentes basadas en el mismo hipotexto literario: el largometraje *The Turning* (Floria Sigismondi, 2020), la miniserie *The Hunting of Bly Manor* (Netflix, 2020) y por último la película *The Turn of the Screw* (Alex Galvin, 2020). Esta coincidencia cronológica fortuita da pie a una revisión de las tres producciones contemporáneas, revisión que arroja como resultado una afinidad entre todas ellas.

Sostendremos que las tres producciones se distinguen de anteriores transposiciones audiovisuales del mismo texto gracias a su condición autoconsciente y posmoderna. El análisis de estas propuestas artísticas no solo reactiva aspectos de la novela original, ocasionalmente silenciados en algunas interpretaciones críticas del texto, sino también una conciencia de su condición como reescrituras dentro de un *continuum* transpositivo y del uso de procedimientos artísticos.

2. Marco teórico

La novela *The Turn of the Screw* ha producido una variedad amplia de interpretaciones críticas sobre su significado: si se trata de un relato de fantasmas, de una alegoría del Bien vs. el Mal, de un caso clínico de paranoia o de un juego de ingenio y engaño al lector han sido algunas de las hipótesis más debatidas (Autor, 2021). La apertura de la novela a que sus silencios sean llenados de forma diversa ha permitido que el historial de transposiciones audiovisuales haya tomado postura, en cada nueva propuesta, frente a tales silencios.

Como lo han señalado diferentes estudios (Pardo García, 2010; Raw, 2006; Tredy, 2005), existieron transposiciones televisivas en la década de 1950 pero la fecha clave es el año 1961. Fue entonces cuando se estrenó *The Innocents* (Jack Clayton, 1961), hito de enorme influencia que instaló buena parte de las convenciones que utilizarían transposiciones posteriores. En general, los estudios mencionados coinciden en que la mayoría de estas refundiciones para la pantalla han seguido de cerca la novela más allá de decantarse por la hipótesis aparicionista o psicológica. Salvo excepciones como la precuela *Los últimos juegos prohibidos* (*The Nightcomers*, Michael Winner, 1971) o iteraciones como *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, Rusty Lemorande, 1992) con un cambio de época, hasta finalizar la segunda década del nuevo milenio, las transposiciones de la novela no han mostrado la autoconciencia propia de la filmografía más alineada con el posmodernismo. Ninguna de esas producciones quiebra una “cuarta pared” u otra ilusión de representación cinematográfica (Pardo García, 2010). Tampoco han planteado diálogos explícitos entre sí acerca de los modos de encarar su parentesco con la novela jamesiana. Por otro lado, los estudios críticos mencionados no cubren la última década de produc-

ciones audiovisuales; hay escasa atención sistemática e integral hacia las transposiciones de *The Turn of the Screw* en la década de 2010. Más aún, por su estreno reciente, las producciones que analizamos en este trabajo han recibido poca atención de estudios académicos; además, la mayoría de estos se ha concentrado en la serie *The Haunting of Bly Manor* (Michot y Huvet, 2020; de Boer, 2022; Sánchez Medina, 2021; Dugandzic, 2022).

Una noción clave para este trabajo es la de posmodernidad/posmodernismo. Terry Eagleton (2007) distingue la *posmodernidad* como período histórico (marcada por la caída de las grandes narrativas, desconfianza en la existencia de una verdad única, así como en el progreso universal) y el *posmodernismo* como estilo cultural (caracterizado por la autorreferencia, auto-reflexividad, el juego con las convenciones y el eclecticismo entre otros). En el caso del cine, ese estilo posmodernista puede verse en ficciones que no pretenden sostener la ilusión de veracidad, sino que exhiben sus procedimientos, hibridan estilos, recurren fuertemente a la metaficción o al quiebre del pacto de distinción ficción-realidad. En una formulación afín a la de Eagleton, pero centrada en el cine de terror, Isabel Pinedo (1996, 2004) señaló la diferencia entre las producciones “clásicas” y las “posmodernistas”. Mientras que en las primeras el régimen de representación privilegiaba la claridad, un desenlace que devolvía cierto orden y no cuestionaba la mirada sobre los hechos, el filme de terror posmodernista operaba sobre la negación de todo ello más el humor y el comentario autoconsciente sobre el género y el revisionismo de algunos tópicos. Como veremos, desde estos postulados sobre el posmodernismo es posible comprender la configuración de las tres producciones que estudiamos en este trabajo.

En lo referido al tránsito de la literatura al medio audiovisual existe una larga tradición de reflexiones y estudios, frecuentemente atomizada por algunos entuertos terminológicos y sesgos. Uno de estos sesgos se presenta con el análisis de las reescrituras filmoliterarias en términos de “fidelidad o infidelidad” (Hutcheon, 2006: xv; Zecchi, 2012: 22). Ese *fidelity criticism* plantea una aporía: ¿Qué sería aquello a lo que una transposición es o no fiel si toda vez que se habla de transposición se implica la relación entre un original y sus derivados? Toda obra derivada e intermedial no puede sino estar marcada por la diferencia. Las alusiones del *fidelity criticism* a una esencia que se respetaría o violentaría no ofrecen salidas claras pues aquella esencia permanece esquiva a la delimitación teórica. Además, esto da pie a consideraciones de la literatura como una práctica que contaría con mayor legitimidad que las artes audiovisuales (Hutcheon, 2012; Pérez-Bowie, 2010; Zecchi, 2012).

El término *adaptación* también ha sido discutido. Varios trabajos (Pardo García, 2010; Pérez Bowie, 2010; Zecchi, 2012), han buscado desligar el término de sus connotaciones negativas y han escogido alternativas como *reescritura*. Bárbara Zecchi (2012), por ejemplo, habla de un “proceso de cinematización” de impronta rizomática que da pie a diferentes relaciones intertextuales que dejan traslucir ideas acerca de las partes implicadas en dicho proceso. Pérez Bowie (2010) ha escogido el término “reescritura filmoliteraria” para su análisis de las versiones audiovisuales de la novela de James. No obstante, consideramos que para evitar las connotaciones problemáticas del término *adaptación* utilizaremos *transposición*.

La opción escogida opción se vincula, además, con la teoría de la intermedialidad (Rajewsky, 2005), un marco que nos permite entender las relaciones entre literatura y cine a modo de intercambio y remediación de un material narrativo (en este caso, la novela de James) en su paso a otro medio y lenguaje. Tal teoría nos permite ade-

más pensar en los pactos que cada obra y medio crean con su público y cómo el cruce de medios puede dar pie a dispositivos espectatoriales con características únicas. Veremos en las tres producciones analizadas se apela a un dispositivo audiovisual (Baudry, 1975; Steimberg, 2014) muy particular, entendiendo por aquel una construcción que opera en la relación entre el audiovisual y el espectador. El espectador modélico al que apuntan las producciones analizadas es aquel que reconoce guiños, referencias y juegos con los niveles de ficción. En esto puede observarse una diferencia notable con la propuesta de muchas transposiciones previas analizadas en los estudios de décadas precedentes sobre *Otra vuelta de tuerca* (Pardo García, 2010; Raw, 2006; Tredy, 2005).

3. Metodología

Nuestro punto de partida fueron las preguntas de investigación. Teniendo en cuenta la menor cantidad de análisis de las transposiciones de *The Turn of the Screw* de la última década, nos preguntamos si existían tendencias entre las producciones de la década de 2010, período no cubierto por estudios anteriores como los de Pérez Bowie (2010), Raw (2006) o Grau (2017); también nos preguntamos si las producciones estrenadas durante esta segunda década del nuevo milenio proponían otros diálogos con la novela original y diferencias con otras transposiciones del texto literario de base. Dada la amplitud de esas preguntas y la profusión de transposiciones de la novela de James, la delimitación de todo corpus requiere tomar decisiones precisas². En esta oportunidad, la coincidencia temporal de los tres estrenos contribuye a que delimitemos el corpus de trabajo por medio de un corte sincrónico en el año 2020, recorte que también nos permitió refinar los interrogantes iniciales y acotar la investigación.

Nos posicionamos desde el marco de la literatura comparada (Bassnet, 1993; Bessière, 2014) que nos permite establecer comparaciones genéticas entre literatura y artes audiovisuales gracias a la hipertextualidad. Como tal, una investigación en literatura comparada que aborde la transposición deberá valerse tanto de la metodología de estudio literario (principalmente basada en el análisis documental sobre el texto) como de una metodología que dé cuenta de la especificidad del lenguaje audiovisual. Pasaremos a explicar las decisiones que adoptamos en esa zona de intersección entre disciplinas.

A partir del criterio cronológico ya mencionado para delimitar el corpus y del visionado de las tres producciones indagamos en la construcción de las tres siguiendo los lineamientos del análisis audiovisual propuesto por Casetti y Di Chio (1991). Los investigadores entienden al análisis filmico como la articulación de operaciones de descomposición y recomposición de una propuesta audiovisual (tres en este caso). El modelo analítico de aquellos autores, basado en descomposiciones lineales y estratificadas (Casetti y Di Chio, 1991: 36), nos permitió separar las producciones audiovisuales en niveles (análisis de los componentes audiovisuales, de la representación y de la narración) y reconocer aspectos significativos que nos permitieron

² Durante la década de 2010 se estrenaron las tres producciones que analizamos y también las que listamos a continuación: *La tutora* (Iván Noel, 2016), *A través da sombra* (Walter Lima, 2015). Fuera de estas transposiciones, existen varios registros audiovisuales de la ópera de Britten y Piper estrenados durante el mismo período.

encontrar continuidades entre las tres propuestas. También contribuyeron a esta investigación los aportes de la semiótica y la narratología audiovisual (Steimberg, 2014) por medio del rastreo de unidades como indicios y composiciones recurrentes.

A partir de lo hallado, comparamos las propuestas audiovisuales con el hipotexto literario para profundizar el diálogo literario-audiovisual más allá de las diferencias. Encontramos elementos por medio de los cuales las producciones audiovisuales retoman y explotan algunas temáticas recursos formales ya presentes en la novela de James. Estas operaciones metodológicas nos permitieron establecer comparaciones sin recaer en el simple rastreo de diferencias con la novela y las aporías de la crítica del *fidelity criticism*. Pudimos observar, entonces, la transposición como reelaboración y diálogo entre literatura y artes audiovisuales marcada por relaciones cualitativas (polémica, afinidad, recontextualización).

4. *The Turning*: Conciencia de la mirada y bifurcación narrativa

Estrenada en enero de 2020, esta producción estadounidense dirigida por Floria Sigismondi se basa en un recorrido por las dos interpretaciones críticas más conocidas en torno a la novela (aparicionismo vs. psicologismo). Si bien *The Turning* aborda la posibilidad de realizar diferentes lecturas sobre el mismo conflicto central, a diferencia de otras transposiciones como *The Innocents* no lo hace por medio de la ambigüedad sostenida durante todo el metraje. La opción que esta película implementa es una bifurcación narrativa explícita que se expresa en dos desenlaces dentro de la “puesta en serie” (Casetti y Di Chio, 1991: 105).

La autoconciencia de esta película se expresa entonces en la concreción y disposición de esas dos conclusiones, pero también en otros detalles. Como buena muestra del cine de terror posmodernista (Pinedo, 1996, 2004), tenemos una escena que pone en juego la metatextualidad (Genette, 1989). A poco de llegar a la mansión Bly, Kate, la desdichada protagonista, se comunica telefónicamente con su anterior compañera de cuarto. Esta última le pregunta si el antiguo caserón tiene armaduras oxidadas o un sótano misterioso, ambos tópicos esperables dentro de las ficciones sobre casas embrujadas. La amiga de Kate funciona como equivalente o figuración del espectador que, consciente sobre los detalles del género, se hace preguntas y formula anticipaciones sobre lo que está por ocurrir.

Otro detalle que vuelve evidente la autoconciencia de la película es un motivo recurrente que constituye un código iconográfico (Casetti y Di Chio, 1991: 83) a lo largo de la propuesta: la mirada. La primera secuencia de *The Turning* concentra es motivo como clave interpretativa para el resto del metraje. En dicho prólogo situado en 1994 se muestra a la primera cuidadora, la Srta. Jessel, lesionada y en un intento de huida nocturna. La secuencia remite a muchas otras producciones de terror con un inicio *in media res* de alta tensión (*Halloween*, *Scream*, *La llamada*, *La dama de negro*, entre muchas otras). Sin embargo, tal parentesco cultural queda en segundo plano gracias a otra referencia cinéfila también contenida en ese prólogo. La secuencia culmina cuando Jessel intenta subir nuevamente a su auto y se encuentra con Peter Quint. El montaje conecta la acción con el plano detalle (**Imagen 1**) de un ojo en cuya pupila se muestra uno de los pasillos de Bly y luego el título de la película que emerge con una tipografía rojiza desde el interior de la pupila. La referencia intertextual en este caso es *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y no es nada casual,

pues en aquella película de supuestos dobles y transmigraciones de almas, la mirada precisa o alterada sobre los hechos resulta clave. *Vértigo*, si bien no tiene en sentido estricto “dos finales” dispuestos como dos alternativas posibles como en *The Turning*, si tiene dos situaciones culminantes muy similares (por las acciones que muestran, por el escenario y los personajes involucrados y la puesta en escena).



Fuente: captura.

Imagen 1. Plano con referencia a *Vértigo*.

La secuencia del título anticipa la bifurcación en la porción final del relato audiovisual: el plano sobre el ojo de Jessel que cierra la secuencia se superpone a través del montaje encadenado con un plano del ojo de Kate Mandell, la protagonista y equivalente de la institutriz de James. Esta coordinación entre los personajes y sus acciones (la huida de Jessel y la aparición de Kate dentro de la diégesis) se reforzará luego con otras construcciones similares que parecen rimar entre sí o evocarse mutuamente (por ejemplo, la llegada de Kate a la mansión replica la huida de Jessel en sentido inverso; el mismo plano detalle sobre un ojo reaparece a punto de finalizar el largometraje).

Lo que en ese prólogo se explicita con el plano detalle ocular también se expresa en otros motivos visuales. Hay un uso recurrente de superficies que reflejan, refractan y deforman la imagen percibida: espejos, ventanas, utensilios domésticos. La imagen de Jessel abandonando Bly durante la secuencia de apertura es contemplada desde el interior de la casa por Flora. Entre ellas dos, el vidrio del ventanal de Bly deforma ligeramente la figura de Jessel y su automóvil. Hay una constante falta de nitidez y certeza sobre aquello que aparece reflejado.

También se produce otra intromisión del motivo de la mirada en las escenas iniciales, cuando Kate visita a su madre recluida en un hospital psiquiátrico.³ La madre de encuentra dibujando y esquiva la mirada directa a su hija la mayor parte del tiempo. Le

³ Hay que señalar en este punto la sustitución del personaje del tío de los niños por la madre de la protagonista. Ambos personajes abren la puerta a indicios clave para la interpretación de la película en su conjunto; ambos provocan ansiedades en Kate. Si el patrón en la novela de James fue entendido como el objeto de deseo y figura de autoridad para la institutriz, la madre muestra otra ansiedad clave para la película: el vínculo con una frágil historia familiar.

entrega un retrato de Kate (estilísticamente muy diferentes del resto de sus dibujos mostrados en la película) y se pone a crear otros dibujos (que a lo largo de la cinta funcionarán o bien como avisos proféticos o como recordatorios del vínculo de Kate con la salud mental deteriorada). Cuando los recibe en manos de la Sra. Grose, quien previamente inspeccionó el sobre, se encuentra con unas pinturas imposibles de discernir porque están hechas con una maraña de trazos y recortes que ocupan y enturbian el campo plástico. Si esos dibujos funcionan como símbolo de la opacidad semántica de toda creación artística, *The Turning* nos está anticipando aquí su última jugada: entorpecer la dimensión cognitiva del espectador por medio de varias posibilidades.

La primera que se nos muestra en el filme remite a la hipótesis aparicionista. Se conforma un circuito entre varios elementos del filme: tenemos a la amiga que le pregunta por las armaduras y el sótano misterioso; la Sra. Grose tan antipática (y con un peinado anacrónico que parece propio de la década de 1920); el fantasma de Quint que merodea por Bly. Este último ya ha conseguido perturbar a Miles, asesina a la Sra. Grose y la institutriz salva a los niños llevándoselos lejos. En este relato, Kate funciona como la heroína de la literatura gótica clásica del siglo XVIII, tan virtuosa como detentadora de un esclarecimiento de los hechos y un restablecimiento del orden trastocado en la mansión.

Sin embargo, esa huida queda suspendida por un regreso a la escena en que la protagonista observa los dibujos que su madre le hizo llegar. Mientras que ella mira absorta esos garabatos escuchamos a la Señora Grose decir “Lo que sea que tu madre tenga, esperemos que no sea genético. Supongo que uno no puede escapar de lo inevitable”. Aquí se abre el segundo carril interpretativo, para el cual los fantasmas solo existen gracias a la percepción alterada de Kate. Ella se identifica con Flora por la historia de pérdidas familiares que ambas tienen. La idea de que Kate repite la historia psiquiátrica de su genealogía estuvo anticipada por medio del tatuaje que ella tiene en su nuca: un uróboros que se muerde la cola y representa el regreso cíclico (en este caso, del personaje a su historia de abandono y colapso).

En esta segunda secuencia conclusiva, la protagonista decide confrontar a Miles y Flora en una habitación de la casa. Nuevamente ella percibe la aparición de Quint pero el plano sobre un espejo no lo muestra allí, un uso del plano subjetivo contrasta con las anteriores menciones de los reflejos de fantasmas a lo largo de la película. En la discusión, Kate asusta a Flora, quiebra su muñeca de porcelana y Miles dice “No tiene arreglo. Como ella” en referencia a Kate. Acto seguido se nos muestra el plano detalle del ojo de Kate (el cual nos retrotrae al prólogo de la película) solo que ahora en la pupila se ve por medio de un *zoom in* la habitación del hospital psiquiátrico y a Kate sobre una cama. Ella se desplaza dentro de ese sitio y ve de espaldas a la que parece ser su madre. Cuando logra verle la cara, Kate grita aterrada. Quizá se sugiera que, en su madre, Kate ve reflejada su propia situación y un anticipo de su destino.

El plano detalle del ojo funciona, en esta aparición recurrente, como muestra de autoconciencia pues interpela al espectador. Casetti y Di Chio (1991: 238) sostienen que este tipo de construcción visual, que opone al personaje en forma directa con los límites del campo visual y el espectador al otro lado de la frontera cinematográfica, posee una función apelativa. Se está pidiendo entonces al espectador que decida cuál de los dos finales toma como el definitivo a partir de considerar todos los indicios dispersos por la película.

El desdoblamiento, entonces, organiza la poética de *The Turning*, ya sea en cuanto al motivo de mirada (en especial, la que recae sobre el propio reflejo), ya sea en lo

referido a la resolución de los enigmas en el desenlace. Pese a la clara diferenciación entre ambas conclusiones gracias al montaje, también es posible ver cierta ambigüedad en esta propuesta. No puede decirse que ambas se presenten en una estructura cinematográfica coordinada (es decir, que pone las dos posibilidades a un mismo nivel con recursos como la pantalla dividida, por ejemplo) sino que una posibilidad se coloca luego de la otra. Ante la ausencia de una representación visual coordinada, es posible suponer que el segundo desenlace “corrige” el primero o que muestra “la verdad” simplemente por la puesta en serie lineal. Entonces, queda a decisión del espectador si hay o no cancelación mutua entre ambos desenlaces. Aquí *The Turning* parece reelaborar algo ya presente en el texto jamesiano, cuya estructura de relato marco y enmarcado también ponía al lector en la necesidad de tener que resolver las lagunas y contradicciones entre ambas instancias (Costa Picazo, 2010). Todo dependerá del modo en que el espectador o el lector ajusten su mirada, como las imágenes que la protagonista ve en diferentes superficies: ante tal situación, solo queda escoger una posibilidad entre varias.

5. *The Haunting of Bly Manor*: la transposición genealógica

La miniserie *The Haunting of Bly Manor* se fue creada por Mike Flanagan como una especie de secuela de *The Haunting of Hill House* (Netflix, 2018). Ambos proyectos comparten equipo técnico, escritores y actores.

Si bien soslayaremos las diferencias automáticas con la novela, señalamos algunos aspectos que conviene aclarar de entrada. Muchos de los cambios en *The Haunting of Bly Manor* con respecto a la trama de *The Turn of the Screw* pueden vincularse no solo con elecciones artísticas sino con la intersección de estas con las necesidades de la serialidad (la producción consta de nueve episodios). Es probable que, a consecuencia de este formato, se hayan producido las expansiones narrativas que notamos en la serie. Así, varios indicios y sugerencias de la novela se convierten en subtramas enteras que se desarrollan por varios episodios; además, se suman a elementos extraídos de otros relatos de James. Otra posible consecuencia, como ocurrió con *The Haunting of Hill House*, es la eliminación del misterio y la ambigüedad en torno a los espectros: aquí su existencia se confirma desde los primeros episodios.

La autoconciencia de la serie se manifiesta gracias a su vinculación con otras transposiciones de *The Turn of the Screw*; es decir, nos encontramos con una suerte de metatransposición o transposición genealógica. Hay recursos tomados explícitamente de otras refundiciones para la pantalla, como la canción que Flora entona en varios capítulos y que fue creada para *The Innocents*. La gobernanta de James se transmuta en la *au pair* de *The Haunting of Bly Manor* y establece el primer guiño de la serie: se llama Dani Clayton en referencia a Jack Clayton, director de *The Innocents*. Pero ese apellido es más que un mero guiño pues no solo apunta a uno de los ancestros en la genealogía, sino que señala una relación polémica con aquellos, como veremos a continuación. Otros vínculos poseen menos señalización. Sin embargo, los guiños explícitos abren la posibilidad de hallar otras vinculaciones no tan reconocibles a simple vista (Autor, 2021). Este diálogo con la novela y otras versiones audiovisuales se establecen en torno a los siguientes núcleos: el retrato de la institutriz; el tratamiento del motivo de la posesión fantasmal; la naturaleza de la corrupción de los niños; y la reflexión sobre el arte narrativo.

En esta versión, los hechos se trasladan en la década de 1980 en Inglaterra. La institutriz adquiere unas nuevas facetas como el cambio en su orientación sexual. Esto permite que la serie relea el vínculo del personaje con su empleador y con conflictos de la época. Por un lado, la entrevista de Dani con su empleador (llamado Henry en la serie) carece de toda seducción y subtexto erótico. Si en *The Innocents*, Clayton privilegiaba la composición visual de plano de conjunto, con ambos personajes y largas tomas para resaltar la seducción, la serie opta por una sintaxis visual de plano-contraplano que marca distancia entre los personajes. Sin llegar a los extremos de la versión rocambolesca de Rusty Lemorande, en la que Julian Sands compone un empleador retratado como negligente (Pardo García, 2010; Tredy, 2005, Grau, 2017), *The Haunting of Bly Manor* muestra a un tío que porta sus propios fantasmas (de los cuales buscará redimirse cerca del final) y una institutriz que siente algo de aprehensión por las actitudes del patrón. En esta elección, la serie se opone a algunas interpretaciones de la novela como a la creación de Clayton-Capote para el cine. La expresión de la sexualidad de Dani y Jamie (la jardinera de la Bly) también aparece en relación polémica con otra transposición que había introducido el elemento *queer*: la película *En un lugar oscuro* (*In a Dark Place*, Donato Rotunno, 2006). En esta última, el personaje equivalente de la Sra. Grose deseaba a la institutriz y genera una tensión erótica que desemboca más que nada en explotación y regodeo visual en el cuerpo femenino (Pardo García, 2010). Lejos de ese tratamiento, la serie de Flanagan desarrolla el vínculo sin recaer en la cosificación.

El retrato de la institutriz en la serie de Netflix también desestima las interpretaciones sobre la responsabilidad de la institutriz, lecturas que han aparecido en muchas otras transposiciones. Aquí no tenemos a una Flora afiebrada de odio hacia Dani; tampoco a un Miles muerto en los brazos de su cuidadora. Dani queda poseída por el fantasma de la mujer del lago, pero a diferencia de la posesión con la que algunas transposiciones han resuelto el destino de la institutriz⁴ aquí la posesión revisita un tono sacrificial. La serie, en todo caso, retoma la hipótesis aparicionista y el tema del Bien vs. el Mal para proponer a Dani como la redentora de Bly. Se nos brinda el “relato del poseído” y el motivo de la posesión obtiene significados relacionados con el consentimiento y la psiquiatría.

El primero de estos sentidos se advierte claramente en la subtrama que involucra a Peter Quint y a Rebecca Jessel. La serie muestra el desarrollo del vínculo afectivo entre ambos en los episodios 3 y 7. Peter muere a manos del fantasma del lago y aprende a poseer a los vivos momentáneamente; si consigue su consentimiento, la posesión puede ser permanente. Él y Rebecca planean compartir el cuerpo de esta última, pero Quint la traiciona y hace que se suicide en el lago. Ella se siente engañada, pero parece acceder a un nuevo plan: lograr que Flora y Miles les permitan habitar sus cuerpos. En este tratamiento del motivo de la posesión se problematizan los límites del consentimiento.

El segundo significado que consigue el motivo se deriva también de las sensaciones que experimenta Rebecca cuando se halla poseída por Peter y más claramente aún con el sacrificio de Dani. Luego de su pacto con la Dama del Lago transcurren

⁴ Nos referimos al telefilme *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, Graeme Clifford, 1989) donde la gobernanta queda poseída y mata a Miles. Otra solución en algunas producciones ha sido la posible conversión de la institutriz en fantasma, recurso que aparecen en las películas de Tom McLoughlin (*The Haunting of Helen Walker*, 1995) y Antonio Aloy (*El cielo*, 1999).

algunos años hasta que la protagonista comienza a ver al espectro en sus reflejos. La heroína manifiesta sentirse extraña, desconocerse o no identificarse en algunas cosas que hace. Es decir, siente que no está en completo dominio de su cuerpo y mente. Dani entiende que el fantasma puede terminar ganando un control completo de su cuerpo y decide volver al lago de Bly para sumergirse allí en forma definitiva. En este segundo tratamiento, la posesión se asemeja a una enfermedad mental pues los personajes la experimentan como una des-posesión de su cuerpo que diluye su identidad. Esta analogía se potencia si consideramos los efectos que el fantasma del lago producía en las vidas que tomaba: los rostros de sus víctimas y memorias se borran con el tiempo hasta convertirse en entidades paranormales sin pasado ni identidad. Es posible ver entonces que la obra de Henry James se utiliza también como un palimpsesto sobre el cual se desarrollan temáticas y preocupaciones contemporáneas.

Otro núcleo con el cual esta película se muestra como metatransposición es la índole de la corrupción de los niños. Mientras que la novela dejaba lugar a la especulación (Costa Picazo, 2010; Pardo García, 2010), algunas versiones como *Los últimos juegos prohibidos* eran explícitas respecto de la naturaleza sexual de esa corrupción pues muestra a Flora y Miles simulando los escarceos de Jessel y Quint. Con un poco más de tacto, los telefilmes de Dan Curtis (*The Turn of the Screw*, 1974), Graeme Clifford (*The Turn of the Screw* 1989) y Tom McLoughlin (*The Haunting of Helen Walker*, 1995) o los largometrajes de Eloy de la Iglesia (*Otra vuelta de tuerca*, 1985) y Antonio Aloy (*El cielo*, 1999) aludieron a esta lectura además de cambiar considerablemente las edades de los personajes de producción a producción. *The Haunting of Bly Manor* optó por quitar todo elemento que sugiera el costado sexual de la influencia de los fantasmas sobre los niños. Podría decirse, incluso, que la serie intenta suprimir la lectura en clave sexualizante pues la relación de Quint y Jessel con los niños no se muestra en tal plano y la influencia negativa de los mismos parece darse en otros términos. Es elocuente que, en esta versión de 2020, Miles no bese a la institutriz en los labios, un gesto que introdujo *The Innocents*.

En la serie de Netflix, la influencia de Quint y sus momentáneas posesiones de Miles exacerbaban la violencia y manipulación del niño: así, Miles encierra a Dani en el closet al final del episodio 1, (claro guiño al telefilme de Curtis), llega a golpearla en el 6 y termina asesinando a Hannah Grose junto al aljibe (como Miles y Flora matan a Quint y Jessel en *Los últimos juegos prohibidos*). La influencia negativa que se resalta aquí es la de Quint, mientras que la de Jessel en Flora no reviste comportamientos similares. Eso nos lleva a pensar que la serie trabaja la influencia de modo diferenciado según el género para tematizar la masculinidad agresiva de Quint como pernicioso.

Un último aspecto en el cual *The Haunting of Bly Manor* trabaja en diálogo con otras transposiciones es en cuanto a su reflexión sobre el arte narrativo. Allí hay tanto un intercambio con otras versiones audiovisuales como con la novela original. Antes de esta serie, solo la versión Rusty Lemorande en 1992 había recuperado el prólogo de la novela que funciona como relato marco del diario de la institutriz. En aquella película descubríamos que la persona a cargo de la narración es Flora, quien renarra los hechos de su infancia para tratar de exorcizar su trauma. A través de sus palabras, la película denuncia la culpabilidad de la gobernanta en la muerte de Miles. *The Haunting of Bly Manor*, si bien recupera la estructura de relato marco-enmarcado lo hace con una intencionalidad diferente (como hemos dicho, esta serie se opone a las transposiciones que culpan abiertamente a la protagonista). El relato enmarcado

aquí busca rescatar la memoria y convocar al amor perdido, intenciones abiertamente diferentes respecto de la de James y la película dirigida por Lemorande.

Los primeros pasajes de la serie nos llevan a un hotel en el año 2007. Los congregados están allí con motivo de una boda. Durante la noche, una de las invitadas ofrece narrar una historia y su voz aparecerá en de cada uno de los capítulos de la producción. En el episodio 9 descubrimos que la narradora es la amante de Dani, Jamie y quien está a punto de casarse es Flora. Al igual que Miles, ella no guarda recuerdos de las apariciones en la mansión y de algunos de sus habitantes. Jamie da a entender que su relato omitió algunos detalles (por ejemplo, el verdadero nombre de la mansión). Su objetivo no es lograr que Miles y Flora recuerden experiencias terribles sino preservar la memoria de Dani como también la de Hannah Grose. El otro objetivo del relato, se sugiere, es convocar a Dani para que visite al menos una vez más a Jamie, cosa que el plano final sugiere que se ha conseguido.

Es interesante también que este uso del dispositivo narrativo también polemice con la filiación architextual (Genette, 1989) que James le adjudicó a su novela. El escritor en su momento llegó a considerar que *The Turn of the Screw* era una historia de fantasmas (Costa Picazo, 2010, p. XXVI) en sus diarios. Por el contrario, la serie reactiva un elemento del prólogo novelesco que Lemorande suprimió en su apropiación. En el prólogo, Douglas anuncia que no desea ser indiscreto con el relato de la institutriz, pero el mismo deja ver que ella estaba enamorada (James, 2000, p. 5). Sabemos que el diario de la institutriz no dice abiertamente quién es su enamorado y han corrido ríos de tinta para llenar ese silencio textual. La serie de Netflix va más allá: no solo responde a ese interrogante por medio de la historia romántica entre Jamie y Dani sino que corrige la clave genérica con la cual habría que leer la serie completa. En el diálogo final entre Flora y Jamie en la noche previa a la boda se dice lo siguiente:

Flora: I loved your story. But I think you set it up wrong in the beginning.

Jamie: Is that so?

Flora: Yeah. You said it was a ghost story. It isn't.

Jamie: No?

Flora: It's a love story.

Jamie: Same thing, really.

Esta discusión sobre la clave interpretativa funciona a nivel architextual (representa una puja por la inscripción dentro de un género discursivo) y a la vez como guiño a la diversidad de interpretaciones que ha suscitado el palimpsesto iniciado por James. No dejará de recordarle Jamie a Flora que, si algún día vuelve a contar la historia, la presente del modo en que ella cree que en verdad debe interpretarse. Donde Lemorande presentaba un relato que buscaba “la verdadera historia” relatada por una víctima, *Bly Manor* propone una historia que su narradora presenta como susceptible de recibir más de una interpretación.

6. *The Turn of the Screw*: las fronteras inciertas

La producción neozelandesa *The Turn of the Screw* tuvo su estreno dentro del circuito de festivales (en el Shanghai International Film Festival y el Another Hole in the

Head Film Festival, para ser precisos). De las tres películas, esta propuesta escrita y dirigida por Alex Galvin es la que resulta más radical en su condición metatextual. Si entendemos que el dispositivo cinematográfico (Baudry, 1975) regula la relación del espectador con el audiovisual podemos afirmar que este largometraje juega sus cartas allí gracias a que tematiza los límites ficción-realidad y pone en tensión los saberes y expectativas de su público.

La propuesta de Galvin no tuvo como primer objetivo diferenciarse de alguna transposición previa en particular. La impronta del filme surgió más bien a partir de los temas que le interesaba enfocar y de las condiciones de producción:

[...] I did think we could do our own unique take on the story. I wasn't interested in just doing another standard adaptation as this has been done many times before, and on much larger budgets than we had. So, for us to do it, we needed a new interpretation that would not only work for our story but also could be done for the budget we had.⁵

Si la rutina de apariciones espectrales en el lago, la torre o la ventana ya está agotada ¿de dónde pueden extraerse la ansiedad y el miedo? La respuesta de *The Turn of the Screw* es que se puede encontrar inquietud en la tematización del proceso transpositivo: desde las condiciones de producción de una expresión artística hasta los límites entre la obra ficcional y la realidad. El largometraje exhibe las costuras del artificio artístico y extrae de ello su apuesta al terror.

En *The Turn of the Screw* se reactiva el viejo tópico del *theatrum mundi* pero actualizado como la obra teatral que tiene lugar dentro de la película; obra teatral que es señalada explícitamente como una versión de la novela de James realizada por uno de los personajes del filme (Richard Stephens). Aquí se echa mano a tal tópico para poner en juego el control interpretativo y epistemológico sobre el texto y los claroscuros de toda transposición.

La protagonista, Julia, llega durante la noche a la Opera de Wellington para un ensayo en vísperas del estreno. Ha sido convocada para sustituir a la actriz principal que ha tenido un colapso, según le informa Richard, el director y adaptador. El ensayo nocturno se hará con parte del elenco, el vestuario y los efectos de sonido, pero sin la escenografía pues no cuentan con los operarios necesarios para desplegarla convenientemente. De más está decir que el ensayo pondrá a prueba a la actriz y su cordura.

A partir de esa premisa se vislumbra la artificiosidad del dispositivo cinematográfico. El hecho de que se incluya un montaje teatral reconoce como hipotexto a la novela de James y nos sitúa en un sendero de reflexiones sobre la transposición; por otro lado, la película de Galvin tematizará el control de los significados en la propuesta cinematográfica; por último, se destacará el tratamiento del desequilibrio de poder y la intermedialidad.

La tematización de las fronteras claras entre ficción y realidad se manifiestan en la primera secuencia de la película que muestra una serie de pasajes atravesados por Julia: la calle nocturna, el foyer del teatro (con un cartel del montaje teatral que indica los créditos), la sala lírica (toda roja, un color que por su contraste con los ambientes anteriores marca la escisión con el mundo externo y la introducción a la experien-

⁵ Comunicación personal con el director (31 de octubre de 2021).

cia estética) y finalmente el escenario despojado donde se desarrollará el resto del filme. Sin embargo, tales límites bien definidos quedarán en suspenso.

Para marcar las relaciones entre el relato marco (la entrevista de Julia y el director) y el relato enmarcado (el ensayo de la obra) se recurre a dos motivos. La continuidad entre ambos niveles está dada por la ropa de Julia (un vestido marrón atemporal que ya traía desde la calle) mientras que el aparente ingreso a la ficción queda marcada por el uso de los reflectores. Una vez que estos se apagan o encienden pasamos del escenario “real” al “proyectado” por Julia y el resto de los actores.⁶ Aquí es conveniente describir el dispositivo cinematográfico y los códigos que escoge Galvin: por oposición al escenario despojado y sin utilería que contemplamos cuando Richard entrevista a Julia, durante el ensayo vemos el escenario con todos los elementos escénicos dispuestos y una iluminación que marca el momento del día (Imagen 2). Ahora bien, la enunciación no es la del teatro filmado ya que la cámara no está colocada en el sitio del espectador teatral sino que atraviesa cada recodo escénico con una sintaxis visual propia del cine. La película más afín a esta propuesta visual es *Dogville* (Lars von Trier, 2003).



Fuente: captura.

Imagen 2. *The Turn of the Screw*.

Si la novela nos confronta con los límites de la evidencia textual que proporcionan el relato marco y el de la institutriz, esta película escoge tematizar dichos límites entre el escenario y lo que estaría por fuera de ellos, así como los límites entre la imaginación de la actriz, la ilusión de la representación dramática y los espacios escénico y espectadorial. De este modo, el espectador puede hacerse algunas preguntas como las que se hace la protagonista: ¿Por qué algunos actores están por fuera del espacio escénico y asedian a Julia desde bambalinas o desde los palcos del espectador y no desde el propio escenario? ¿Los animales que interrumpen por momentos la acción son reales? ¿Cuáles son los límites del espacio ficcional? ¿Queda en pie algún pacto de ficción ante semejante puesta en escena?

⁶ La conciencia sobre el artificio escénico también está señalada por otras decisiones como por ejemplo que el mismo actor represente dentro de la obra al tío de los niños y a Quint.

El motivo del reflector parece ser un indicador objetivo que diferencia el nivel “real” dentro del relato filmico del nivel ficcional de la pieza teatral. Sin embargo, cuando la pieza concluye y la institutriz descubre que Miles ha muerto, Julia se dirige al espacio del público para pedir ayuda y vemos que los reflectores están encendidos. ¿La muerte ha sido ficticia o ha alcanzado también al actor que interpreta a Miles? La ausencia del motivo sonoro-icónico del reflector indica ese umbral de incertidumbre. Por lo tanto, el propio código establecido por la película se subvierte.

Si bien la pieza teatral dentro de la película parece seguir la trama y caracterizaciones de la novela de James, la protagonista advierte una serie de detalles que se salen de libreto y nos permiten ingresar en otro núcleo de problemas: el control sobre la adaptación se combina con los límites quebrados entre diégesis dramática y mundo real de los personajes. Entre los detalles que muestran ese corrimiento (del texto de James pero también del libreto de Richard) podemos mencionar las apariciones de Quint y Jessel, que no se producen siempre de los modos esperados (Quint aparece en los palcos, es decir, por fuera del espacio escénico; Jessel parece caracterizada como la llorona); la aparición de animales interrumpen varias de las acciones; tanto Quint como Jessel aparecen juntos (a diferencia de la novela y para sorpresa de la actriz); se rompen objetos que no siguen las indicaciones teatrales que Julia memorizó; la aparición de Quint en la ventana, escena muy repetida en traslaciones audiovisuales de la novela, se invierte.⁷ Las ansiedades que causan tales efectos se manifiestan en el siguiente diálogo, una vez que Julia corta el ensayo a modo de *intermezzo*:

Julia: No se parece en nada a lo que yo esperaba. Otros diálogos, otras acciones. ¡Estoy perdida por completo la mayor parte del tiempo! No me dijiste que sería tan diferente.

Richard: Estás explorando nuevo territorio como actriz. Eso es grandioso. Todos nos estamos adaptando esta noche. Todo está saliendo bien.

“Todos nos estamos adaptando” no parece ser una frase fortuita en el contexto de esta película y con su conciencia metafictional. Si el teatro es siempre acción *in vivo* sujeta a contingencias, actualización función a función, la adaptación a dichas situaciones es algo connatural a la práctica del actor. No obstante, es posible entender esa frase en torno al proceso de transposición que en este caso es comandado por Richard. ¿Él está provocando a la actriz para ver de qué es capaz bajo presión? ¿Sus nervios por el primer protagónico la están traicionando?⁸

La falta de certezas no es solo por la limitación ficción teatral/realidad sino también por el control del texto. La aparición de detalles inexplicables se explicita en un parlamento de Richard que se coloca en la dimensión del control epistemológico: “Cuando terminemos podré responder todas tus preguntas, pero por ahora terminemos el ensayo” le dice el director a Julia durante el *intermezzo*. La película ofrece una respuesta final a todas las intrigas, respuestas que combinan lo racional (el sistema de sonido adaptado a la acústica de la sala, los efectos de maquillaje y movimientos de los actores que representan a Quint y Jessel explican algunos de los hechos inesperados) como sobrenatural (los niños nunca estuvieron presentes en el ensayo y

⁷ En esta producción, Quint aparece, pero la institutriz/Julia lo contempla por el cristal de la ventana desde el exterior de la mansión (es decir, lo contrario a lo que ocurre en la novela).

⁸ En su entrevista inicial, Julia comenta que memorizó tanto los parlamentos como las indicaciones escénicas que Richard le hizo llegar.

podrían ser fantasmas). Sin embargo, la puesta en escena de *The Turn of the Screw* deja este último punto en suspenso pues cabe la posibilidad de que antiguos fantasmas de la sala teatral construida en 1911 hayan estado presentes como también que la actriz haya llevado muy lejos su inmersión en el personaje (algo que sus compañeros alaban como muestra de su talento).

La ambición del director (se trata de una adaptación propia, no de una existente como la versión teatral *The Innocents*, de William Archibald) aparece manifiesta en su propuesta escénica: “Llevaremos las cosas a otro nivel” afirma cuando muestra el dispositivo técnico de sonido e iluminación a Julia antes de comenzar el ensayo. La película sugiere que el director está probando a su actriz (quizá para ver si está en mejores condiciones que las anteriores, que sucumbieron); en dicha apuesta, *The Turn of the Screw* elabora algo que en la novela estaba sugerido en el diálogo entre la institutriz y su patrón. Allí, el hombre le pregunta si está capacitada para la tarea y le impone la restricción de no contactarlo (James, 2000: 8) aquí Richard, suerte de equivalente al tío de Miles y Flora, funciona como figura de autoridad que demanda sin dar muchas respuestas. El desequilibrio de poder aquí no es tanto entre la institutriz y los fantasmas que quieren apoderarse de los niños sino entre los equivalentes de la institutriz y del patrón, posibilidad que borra las lecturas en clave erótica que ha tenido la novela para desnudar otra dinámica menos transitada en las interpretaciones de James. Ientras que el patrón en la novela le asegura a la institutriz que ella detendrá “supreme authority” en Bly (James, 2000: 7) y los hechos desafían esa afirmación, la película pone en evidencia que ni el personaje ni su intérprete se encuentran en tal situación ventajosa.

La película subraya este interés por la desigualdad de poder ya que duplica las instancias y personajes que vehiculan esa idea: Richard en el relato marco, el actor que interpreta al tío en el relato enmarcado. Así como el tío delega toda responsabilidad en la institutriz, Richard le solicita a Julia que se cargue la puesta escénica sobre sus hombros. Aquí surge una nueva dimensión que se puede vincular con el temor derivado de la transposición: mientras que la novela de James dependía exclusivamente de su pluma, la práctica teatral, con sus diferentes dramaturgias, exhibe un desequilibrio de poder entre diferentes participantes (mismo destino que otras transposiciones de la novela a la pantalla o escenarios). La transposición supone, entonces, una apertura riesgosa hacia una multiplicidad de factores y variables.

Una última dimensión donde la película de Galvin nos muestra su autoconciencia es, entonces, en su condición de expresión artística intermedial (Rajewsky, 2005). Aquellos cruces entre realidad y ficción encuentran un paralelo en los cruces interartísticos entre cine y teatro. A diferencia de los múltiples registros audiovisuales disponibles de la ópera de Britten y Piper, en los que la cámara se emplaza desde el espacio espectadorial, no abundan los primeros planos y otros usos más cinematográficos, esta película es claramente una propuesta cinematográfica.⁹ En la película de Galvin, la sintaxis visual y el montaje interno desoyen las convenciones del teatro filmado. La iluminación y el escenario, en cambio, tienen filiación con recursos teatrales. De la combinación entre el orden de la representación cinematográfica y dramática surge el dispositivo que propone esta película, un espacio fronterizo que juega a des-diferenciar el teatro y el cine.

⁹ Si bien las escenas iniciales se filmaron en la Ópera de Wellington, lo que ocurre dentro del espacio ficcional del ensayo se rodó en un estudio que recrea elementos escénicos (Galvin, comunicación personal).

Hemos mencionado antes que el motivo visual del reflector marca un cambio entre el plano de la realidad (Julia y Richard en la sala lírica) y el de la ficción (la obra, en un escenario con todos los elementos dispuestos). Esta puesta marca a su vez la inmersión de la actriz en el relato (es decir, funciona como indicio de la focalización), inmersión que no deja de mostrar elementos propios de la escena y no de la búsqueda de realismo mimético que puede conseguirse con la imagen cinematográfica en transposiciones más convencionales de la novela. Situada en un espacio fronterizo (teatro filmado como cine, cine que se vale de convenciones del teatro), la película tematiza los límites del artificio artístico, un nuevo recordatorio de su autoconciencia.

7. Conclusiones

Aún con sus diferencias, las dos películas y la serie encuentran una afinidad de base en su apuesta por recursos que hemos identificados con el posmodernismo. *The Turning* se muestra autoconsciente gracias a la división explícita del desenlace en dos segmentos separados a partir de un mismo punto; también por las referencias architextuales y el motivo recurrente de la mirada refractada que problematiza la ambigüedad de la voz narrativa en la novela. Por su parte, *The Haunting of Bly Manor* incluye guiños a otras transposiciones a la vez que disputa algunas elecciones que aquellas han hecho. Su carácter marcadamente revisionista la lleva a *aggiornar* la novela de James a la vez que a discutir con otras versiones audiovisuales de la misma fuente literaria. Por último, *The Turn of the Screw* tematiza un cruce intermedial para recordarnos sobre las fronteras entre la realidad y la ficción así como la dificultad que entraña el proceso de transposición.

En todas esas apropiaciones de la novela jamesiana se observa un diálogo marcado con el texto novelesco y/o su género. Donde muchas de las transposiciones previas de *The Turn of the Screw* buscaron la ilusión de veracidad, las producciones que hemos analizado proponen otro camino, uno que explicita y problematiza las vinculaciones genéticas. Por supuesto que restan más estudios para continuar con el análisis de las refundiciones audiovisuales de la novela de James. En ese sentido, en este trabajo ha explorado algunas producciones estrenadas al inicio de la tercera década del nuevo milenio con el objetivo de realizar unas primeras observaciones sobre las mismas ante la escasez de estudios sobre estas producciones recientes. Futuras investigaciones seguramente profundicen el estudio de este *continuum* que no deja pasar una década sin una nueva entrega de la institutriz y sus niños en la pantalla.

8. Bibliografía

- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Baudry, J.-L. (1978). *L'effet cinéma*. París: Albatros.
- Casetti, F. y Di Chio F. (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós.
- Costa Picazo, R. (2010). "Introducción". En: James, H., *Una vuelta de tuerca* (pp. VII-LXI). Buenos Aires: Colihue.
- de Boer, L. (2022). "Gothic Romance in The Haunting of Bly Manor: The Modern transformation of the Victorian Gothic". *Inquiries*, 14 (2).
- Dugandzic, M. (2022). *Reframing Queerness, Death The Turn of the Screw, The and Trauma in Haunting of Bly* (Tesis). Linnaeus University, Faculty of Arts and Humanities, Suecia.

- Eagleton, T. (2007). *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grau, A. (2017). *The turn of the screw de Henry James: Análisis de su adaptación cinematográfica* (Tesis). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Hutcheon, L. (2012). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.
- James, H. (2000). *The Turn of the Screw & The Aspern Papers*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Michot, J y Huvet, C. (2021). "Gothic Fears & Tears in a 'Perfectly Splendid' Soundtrack: The Music and Sound Design of The Haunting of Bly Manor (2020)". *Music and the Moving Image Conference XVII*, New York, France.
- Pardo García, P. J. (2010). "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)". En: Pérez Bowie, J. A. (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 45-102). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez-Bowie, J. A. (2010). "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión". En: Pérez Bowie, J. A. (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21-43). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pinedo, I. (1996). "Recreational terror: Postmodern elements of the contemporary horror film". *Journal of Film and Video*, 48 (1/2), 17-31.
- Pinedo, I. (2004). "Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film". En: Prince, S. (ed.), *The Horror Film* (pp. 85-117). Rutgers: Rutgers University Press.
- Rajewsky, I. O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités/Intermedialities*, 6, 43-64.
- Raw, L. (2006). *Adapting Henry James to the Screen. Gender, Fiction and Film*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Sanchez Medina, D. (2021). "The fading of memory. The ghost as recording in The Haunting of Bly Manor". *In sociétés*, 154 (4): 111-124.
- Steimberg, O. (2014). *Semióticas. Las semióticas de los géneros de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Tredy, D. (2005). "Shadows of Shadows: Techniques of Ambiguity in Three Film Adaptations of *The Turn of the Screw*". *E-rea*, 3-2, 67-86.
- Zecchi, B. (2012). "Introducción: la adaptación multiplicada". En Zecchi, B. (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica* (pp. 19-64). Madrid: Editorial Complutense.