

La incesante vuelta a la tuerca *The Haunting of Bly Manor*

Lucas Gagliardi



Fig. 1: Dani Clayton en *The Haunting of Bly Manor* (2020)

Sabemos que estamos frente a una iteración del relato que Henry James publicó por entregas en 1898. Pese a esto, el primer tráiler de la serie *The Haunting of Bly Manor*¹ y su episodio inicial nos dicen algo más. Escuchamos una voz infantil que ensaya una canción acerca de un sauce llorón y de alguien que espera a su amante al pie de ese árbol. Escuchamos también que la institutriz se identifica aquí como una *au pair* y se llama Dani Clayton. Ambos hechos se revelan como guiños hacia una de las apropiaciones más aclamadas de la novela *The Turn of the Screw*: nos referimos a *The Innocents* (1961) y

¹En adelante, *Bly Manor*.

su director, Jack Clayton. No estamos solo ante una adaptación de la novela de James sino ante una “adaptación de adaptaciones” o “adaptación genealógica”.

Seremos más precisos con las categorías en breve. Por el momento repararemos en la pregunta obvia que despierta toda revisitación de un clásico: ¿cuáles son las continuidades y las diferencias con el texto original? La pregunta en sí resulta algo escueta para pensar la serie creada por Mike Flanagan tras un primer visionado. Es necesario sumar un interrogante más ya que esta versión se vincula con toda una genealogía de refundiciones de la misma materia prima. Aquella novela tan ambigua y discutida acumula decenas obras derivadas por artistas muy diversos². Solo le resta franquear las fronteras del videojuego y convertirse en un *walk simulator* ambientado en la campiña inglesa o una suerte de *Silent Hill*, con la institutriz devenida en heroína digital. La televisión, por su parte, parece ser un medio adepto a esta novelita: la mayor parte de las transposiciones ha venido en forma de telefilmes y miniseries.

¿Qué queda por descubrir cuando todos los rincones de la casa han sido explorados? ¿Qué miedos pueden azuzar los fantasmas cuando ya nos conocemos la rutina de sus apariciones? ¿De qué ansiedades pueden hablarnos los espectros de siempre? ¿De cuántas formas se pueden filmar el primer avistamiento de Quint o la muerte de Miles? Quizá fueran preguntas como estas las que se plantearon Flanagan y su equipo de guionistas al desempolvar su volumen de *The Turn of the Screw* y mirarlo con un ojo puesto también en lo que otros habían hecho con aquellas páginas.

²Nos concentraremos en las transposiciones audiovisuales, de las cuales brindamos una lista completa en el apartado de referencias. En cuanto a las versiones realizadas desde otros lenguajes y medios mencionamos algunos ejemplos a modo de panorama. *The Turn of the Screw* posee una ópera homónima de Benjamin Britten y Myfanwy Piper (que a su vez acumula muchas versiones filmadas). En el ámbito del cómic tenemos una continuación escrita y dibujada por José Antonio Godoy (*La protectora*). Dentro del campo literario tenemos una serie de relatos arcónticos escritos por Joyce Carol Oates (*Accursed Inhabitants of the House of Bly*), A. N. Wilson (*A Jealous Ghost*) y John Harding (*Florence and Giles*), por solo mencionar algunas obras en lengua inglesa.

¿Qué se dijo sobre la institutriz y sus espectros?

The Turn of the Screw se suele citar como el ejemplo paradigmático de la proliferación de sentidos del texto literario. Su minucioso trabajo para conducir al lector hacia el callejón de una ambigüedad irresoluble la ha convertido en una historia quizá sobreanalizada por la crítica literaria. Las transposiciones de la novela siempre se hacen eco, conscientemente o no, de alguna de las interpretaciones consagradas. Las nuevas excursiones al texto jamesiano terminan arrastrando no solo a la gobernanta, los niños y la mansión, sino también un conjunto de tradiciones hermenéuticas en torno a los temas principales de la novela. Es propicio refrescar las principales hipótesis que se han postulado al respecto.

Las interpretaciones pueden resumirse básicamente en cinco hipótesis.

En primer lugar tenemos la hipótesis aparicionista. Esta se aferra a la literalidad de las palabras de la institutriz. Ya sea que ella cuente con un poder inusitado para conjurar espectros o una desafortunada casualidad, la muchacha buscaría ser la salvadora de los niños. Como señala Rolando Costa Picazo (2010, p. XXIV), esta hipótesis se enfoca en el tema del Bien contra el Mal³.

Por otro lado, tenemos la famosa interpretación subjetivista o psicológica: la institutriz posee una sensibilidad exaltada que se ve espoleada por su atracción hacia su empleador o a causa de un deseo homoerótico reprimido, según la variante que propuso Kaplan (1962). Esta lectora de novelas góticas (recordemos que ha leído a Charlotte Brontë y Ann Radcliffe) encarnaría un caso clínico de histeria y paranoia. El tema excluyente aquí sería la apariencia vs. la realidad⁴.

En tercer lugar tenemos la hipótesis alegórica que acuñó Robert Heilman (1957). En esta interpretación, Bly funciona como un Jardín del Edén donde se

³Esta lectura, la primera que se registró en torno a la novela, suele relacionarse con algunos hechos biográficos: James escribió otras historias de fantasmas, participó de sociedades espiritualistas y dejó testimonios epistolares sobre esta clave de lectura (Costa Picazo, 2010; Seymour, 2000).

⁴Esta hipótesis se enunció en un trabajo temprano de Edna Kenton (1924) y fue profundizada una década más tarde en el muy citado trabajo psicocrítico de Edmund Wilson (1934). Este último, de hecho, fue consultado por Clayton para pensar su proyecto con *The Innocents*.

dan cita los niños y sus posibles corruptores (Quint, Jessel y quizá la institutriz ocupando también el rol de la serpiente bíblica). Para esto, Heilman se apoyó en la profusión de elementos léxicos con connotaciones religiosas (como la descripción de los niños).

Por último tenemos algunas interpretaciones menos exploradas y difundidas. Existe una interpretación en clave delictiva, según la cual la institutriz encubre con el relato de fantasmas su responsabilidad en la muerte de Miles o es la Sra. Grose quien se halla detrás de muchos de los hechos más infaustos (Aldrich, 1967; Costa Picazo, 2010). Existe también una hipótesis lúdica, apoyada en evidencia epistolar de James, según la cual la novela solo buscaría ser un juego de ambigüedades para engañar al lector (Costa Picazo, 2010; Seymour, 2000).

Una mirada a la época y el campo cultural tampoco reduce la polisemia de la novela. La relación entre el relato y otros géneros literarios se expresa en torno a la epistemología. La institutriz tiene una fe ciega en el poder de la palabra dicha, una fe más próxima al incipiente desarrollo del psicoanálisis y el rol atribuido a la catarsis para lograr la abreacción que al confesionalismo⁵. Esa confianza se ve afectada al igual que otras convicciones de una época finisecular en que “todo lo sólido se desvanece en el aire”. La institutriz parece también una heroína gótica frustrada ante el fin de siglo, período en que la indagación ficticia de las huellas del pasado se había convertido en un trabajo para personajes masculinos: detectives como Sherlock Holmes habían despojado a las antiguas heroínas de sus aventuras semiológicas. Poco se ha dicho sobre *The Turn of the Screw* como contracara del relato detectivesco inglés, ese hijo putativo de la literatura gótica.

Ya sea resaltando obsesiones o el acoso de fuerzas sobrenaturales, *The Turn of the Screw* implanta un laberinto de ideas. Como mencionamos, las transposiciones desarrolladas a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI convergen con algunas de estas hipótesis a la vez que se apropian del texto original. En definitiva, el problema del cineasta u otro artista frente a la novela es análogo al del crítico: ¿qué resta por decir de esta historia? Todo trabajo crítico y toda refundición artística de la novela es una propuesta de lectura.

⁵La práctica confesional no es un sacramento en la iglesia anglicana, a diferencia del catolicismo. La novela sugiere que la institutriz es protestante.



Fig. 2: La institutriz y Quint en *The Innocents* (1961)

¿Qué se ha dicho sobre el arte de la adaptación?

El tránsito de la literatura al medio audiovisual posee 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. Tal concepción favorece una visión de la literatura como práctica con mayor legitimidad que la de las artes audiovisuales (Hutcheon, 2012; Pérez-Bowie, 2010; Zecchi, 2012). No en vano se ha postulado la existencia de un *fidelity criticism* dentro de esta tradición.

Otra postura proviene del préstamo de categorías de los estudios literarios para pensar las reelaboraciones intermediales (Pérez-Bowie, 2010, p. 25). Más allá de cuál sea la dirección en que se produzca dicho tránsito (de la literatura al cine o viceversa, por ejemplo) algunos trabajos críticos recurren con frecuencia a categorías como las que propuso Genette (1989) desde la narratología para pensar la transtextualidad. Si bien dichos trabajos buscan en Genette claridad y rigurosidad conceptual, arrastran consigo algunos de los problemas que conlleva la visión del narratólogo francés sobre las relaciones entre textos. En esos trabajos (Pardo García, 2010; Pérez Bowie, 2010), los investigadores se intentan desligar del término al uso (“adaptación”), tan connotado, y se ciñen al término “reescritura”, el cual no obstante conlleva

algunos problemas⁶. La concepción genettiana del fenómeno resulta por momentos unidireccional y apunta a ver las relaciones casi en términos de líneas de descendencia-ascendencia entre un texto y otro, entre fuente y derivados. Desde sus categorías, resulta difícil pensar, por ejemplo, la reciprocidad que existe entre un texto y otro cuando se manifiesta un vínculo de reescritura. ¿Un texto que retoma otros puede afectar a aquellos? ¿Si cada escritura es una nueva producción, ¿cómo afecta esta última la lectura de textos preexistentes?

Casos como el de *Bly Manor*, del cual ya apuntamos algunas particularidades, resisten y resienten un poco ese modelo. Pensemos en una analogía simple: con frecuencia las vinculaciones entre la obra literaria y alguna recreación en otro medio se conciben como una familia monoparental. Cuando se las estudia desde esa óptica se coteja la obra derivada con su fuente literaria y si existen otras obras derivadas, poco y nada se las compara entre ellas. En cambio, *Bly Manor* se comprende mejor si pensamos en un modelo genealógico, con mayores ramificaciones y ancestros, donde las descendencias dejan de ser unívocas y los vínculos se establecen no solo de uno a uno. Es en este sentido que, en forma provisoria, la llamábamos “adaptación de adaptaciones” o “adaptación genealógica”. *Bly Manor* no solo dialoga con la novela de James, sino también con otros descendientes dentro de este palimpsesto inacabable.

Es momento de hacer una elección terminológica más precisa que permita mayor coherencia con los planteos que hemos hecho. Si bien coincidimos con la reconceptualización de Hutcheon (2012) sobre la adaptación, utilizaremos un término menos susceptible de generar confusiones. Retomamos la propuesta de Wolf (2004, p. 16), quien escoge el término “transposición” que enfatiza el proceso de reelaboración. En un carril similar, Zecchi (2012) propone reconsiderar la adaptación como un proceso de “cinematización” de impronta rizomática donde se producen diferentes relaciones intertextuales que dejan traslucir ideas acerca de las diferentes partes implicadas en dicho proceso. Dudley Andrew (quien postulara la idea de una «dinámica de intercambios»

⁶La forma en que estos autores entienden la reescritura no abarca el conjunto completo de refundiciones de una obra literaria en, por ejemplo, el cine sino solo a aquellas donde haya una apropiación por parte del cineasta. El problema de esta concepción es que reinstituye la famosa “teoría del autor” formulada en *Cahiers du Cinéma* y que otorga al director un papel análogo al del escritor literario, aun cuando las condiciones de producción de ambas prácticas sean extremadamente diferentes.

entre cine y literatura) lo dice con claridad: en un proceso de transposición (o adaptación definida en los términos mencionados) ambas partes se influyen mutuamente (citado en Zecchi, 2012, p. 21).

¿Qué han dicho las transposiciones de la novela?

Como señala Pardo García (2010, p. 49), existen diferencias automáticas en el trayecto semiótico que va de la palabra al signo audiovisual. Más allá de esta dimensión, las transposiciones de *The Turn of the Screw* se han aferrado casi por completo a la fábula y el argumento de la novela. Solo *The Nightcomers* (1971), suerte de precuela dirigida por Michael Winner, creó una nueva historia para el cine valiéndose de los personajes de James y de expansiones internas. En el resto de las producciones se han ejercido alteraciones en detalles que afectan la ambigüedad del texto original y al personaje principal. La protagonista ha visto modificada su edad, nacionalidad, religión, identidad de género y orientación sexual; también ha sido rebautizada numerosas ocasiones y ha cantado arias por medio de *lip synch*⁷. ¿Cuántos cambios puede soportar el siempre frágil cuerpecito de esta lectora del gótico? Al parecer, unos cuantos y en función de los objetivos de cada apropiación.

Como lo han señalado varios críticos (Pardo García, 2010; Raw, 2006; Tredy, 2005), existieron transposiciones televisivas en la década de 1950⁸, pero la fecha clave es 1961 y el hito de enorme influencia, *The Innocents*. Por un lado –y al igual que lo haría *The Hunting* (1963), de Robert Wise–, esta película propuso una forma de terror alejada de las predominantes fórmulas de la productora Hammer Film, con sus colores saturados, truculencias, sexualidad y *gore*. En una oposición muy clara a estas producciones, las de Clayton y Wise fueron austeras y apostaron por la atmósfera antes que por el susto.

⁷Nos referimos con esto último al filme dirigido por Petr Weigl (1982), que es una transposición de la ópera de Britten y Piper en escenarios reales. La película es la única que sigue la hipótesis alegórica y resulta un buen ejemplo de *kitsch* involuntario que no ha envejecido bien.

⁸Se registran tres transposiciones televisivas entre 1955 y 1959. La más conocida es la que dirigió John Frankenheimer con el protagonismo de Ingrid Bergman. La disponibilidad de estos primeros intentos es muy reducida (Tredy, 2005). De las tres, solo se consigue un registro bastante precario de la última gracias al Internet Archive.

Ese posicionamiento se conjuga con la intención de preservar a toda costa la ambigüedad en torno a la naturaleza de las apariciones⁹. El oficio de Clayton y Truman Capote en el guión implantó una iconografía que reaparece en las transposiciones posteriores: la escena de la estatua en el jardín con un insecto que sale inesperadamente, la crueldad de los niños hacia los animales, la puesta en escena de las apariciones de Quint durante la noche y de Jessel entre los juncos. Estos signos y construcciones se volvieron la referencia insoslayable para muchos realizadores que le siguieron, al punto de que Pardo García (2010) señala que muchas de las siguientes iteraciones bebían tanto de James como de Clayton-Capote.

Todo lo que vino después tendría la tarea de proponer una poética propia frente a la novela de James pero también a *The Innocents*. El telefilme de Dan Curtis (1974) descarta finalmente la ambigüedad y se inclina por la hipótesis aparicionista. Su principal novedad es que hace responsable a la institutriz de matar a Miles empujándolo por la escalera. Como otras transposiciones posteriores, retoma rasgos como la crueldad hacia los animales y los sueños eróticos de la institutriz que habían sido agregados por Clayton-Capote (sin la carga explícita de *The Nightcomers* o entregas posteriores como la de Rusty Lemorande). El telefilme de Graeme Clifford (1989) se atreve a sugerir otro cambio: la institutriz finalmente queda poseída. También amplifica la imaginería erótica en Bly por medio de pinturas y esculturas que la institutriz considera inapropiadas. Más apartada aún de los casos anteriores resulta la versión de Rusty Lemorande (1992) que traslada la acción a 1966, introduce el imaginario de los juguetes siniestros y una estética mucho más rocambolesca que parece beber del cine de Dario Argento y Ken Russell.

Existen dos refundiciones de origen español muy llamativas y que vale la pena mencionar —más allá de la diferencia de calidad entre ambas— pues tematizan aspectos que dialogan con *Bly Manor*. La primera, *The Turn of the Screw*, de Eloy de la Iglesia, fue estrenada en 1985¹⁰. Esta cinta realiza una

⁹También se advierte esta consistencia poética en otros pasajes. La escena de la entrevista laboral es una buena muestra de la pericia de Clayton. Aquello que deja dentro y fuera del campo, el paso del registro objetivo al subjetivo de la institutriz y la marcación actoral se retroalimentan para resaltar la ambivalencia de todo el fragmento.

¹⁰Conviene observar el contexto de producción del largometraje para comprender los motivos de su realizador: estamos en la época de transición del franquismo a la democracia con la consecuente revitalización de muchas discusiones. El cine de la época estaba marcado

modificación muy evidente pues reterritorializa la novela y cambia a la institutriz por Roberto, un ex seminarista que queda al cuidado de los niños. La acción se traslada al norte de España en 1899. En este contexto católico el tema fundamental será la represión. De la Iglesia sugiere recurrentemente la homosexualidad en su relectura: tanto en el caso de Roberto como el de Mikel/Miles (que dice haber sido expulsado del colegio por ser “distinto”). La otra producción, *El cielo* (1999), de Antonio Aloy, se sitúa también en una isla del norte de España pero con personajes angloparlantes. En esta ocasión la gobernanta se muestra como víctima de una represión y violencia que rebasan por completo los límites de sus deseos : fue abusada por su padre (Pardo García, 2010; Raw, 2005). En ambas películas hay una culpabilización del sistema de creencias y la estructura social antes que de la figura protagónica. Ese lienzo más amplio en el cual ambos largometrajes plantean deliberadamente su conflicto busca morigerar la responsabilidad individual de la figura de Roberto y la institutriz. Son engranajes, víctimas y también victimarios¹¹.

Es curioso mencionar que a fines del siglo XX hay una suerte de retracción con respecto a la influencia de *The Innocents*. Si todas las producciones anteriormente mencionadas terminaban adoptando por defecto su imagería, el telefilme de Ben Bolt (1999) para el ciclo *Masterpiece Theatre* tomó distancia y volvió a las raíces. En el mismo se depuró *The Turn of the Screw* de las artimañas de Clayton-Capote y también de los excesos de algunas transposiciones precedentes. Mucho más próximo a la novela en cuanto a tono, trama y caracterización, este telefilme inglés se asemeja mucho más a una ilustración del original con solo dos breves insubordinaciones: mostrar el enigmático suicidio de la Srta. Jessel al principio y la muerte de Miles asfixiado por la

por la Movida Madrileña y la filmografía previa del director, así como la de Almodóvar, se hizo cargo de abordar temáticas consideradas tabú hasta la época.

¹¹En el caso de Aloy, la película borra la presunta atracción de la institutriz hacia Miles y la sustituye con una aversión al contacto físico. En el otro caso, de la Iglesia formula un relato no exento de problemas de representación ideológica. El largometraje intenta señalar la cultura represiva en torno a la homosexualidad. Mikel/Miles aparece como una primera víctima de la sanción social. Roberto, en segundo lugar, también lo sería. Dado que en ambos se sugiere ese deseo, la película no identifica la homosexualidad solo con un personaje como Roberto, que parece, al igual que la institutriz, sentirse atraído hacia un menor de edad. Distinto es lo que ocurre con Pedro Braña/Quint: se sugiere que es bisexual (por su atracción hacia Cristina/Jessel y posiblemente Mikel). Aquí el filme incurre en una identificación de larga data entre la bisexualidad y el carácter sospechoso, malintencionado o perverso.

institutriz en su intento de protegerlo.

Existen más refundiciones, por supuesto, pero esbozamos hasta aquí un panorama general. La reelaboración de Flanagan y su equipo de guionistas para la serie no solo incluyeguiños hacia este cuantioso legado audiovisual, sino también un dialogismo polémico con varias de ellas.

¿Qué nos dice *Bly Manor* sobre el palimpsesto jamesiano?

Nuevamente soslayaremos las diferencias automáticas con la novela. Existen, no obstante, algunos aspectos generales que conviene traer a colación. Muchos de los cambios en *Bly Manor* con respecto a la trama de *The Turn of the Screw* se deben menos a una “angustia de las influencias” que a las necesidades de la serialidad (la producción consta de nueve episodios). En consecuencia, algunos indicios de la novela se convierten en subtramas completas que insumen varios episodios y que además se suman a elementos extraídos de otros relatos de James. Por obra y gracia de las operaciones de expansión, *Bly Manor* no puede (ni intenta) sostener el misterio y la irresolución como la novela en lo referido a la naturaleza de los espectros, algo que tampoco había intentado Flanagan en su serie anterior basada en la novela de Shirley Jackson, otra escritora jamesiana¹². La serialización no es amiga de los cabos sueltos, en definitiva.

La profusión de nuevos personajes y subtramas de *Bly Manor* hace que se pierda algo del impacto. Cuando el guión se remonta al pasado del siglo XVII para trazar el genoma de los episodios paranormales en la mansión, las costuras del guión se perciben: esa analepsis parece desproporcionada e insertada a la fuerza. La paradoja es que esos movimientos junto con la adopción de la hipótesis aparicionista convierten a la serie en una obra gótica más convencional cuando el texto original jamesiano era una especie de parodia de la literatura gótica o al menos una novela consciente de su architextualidad. El capítulo 8 de *Bly Manor*, dedicado a la mencionada indagación histórica, muestra que la serie tiene la convicción de la literatura gótica clásica: en la pesquisa del

¹²Nos referimos a la serie *The Haunting of Hill House*, estrenada en 2018.

pasado se halla alguna verdad que tiene incidencia sobre el presente.

Pero vayamos a lo que aporta *Bly Manor* en este complejo árbol genealógico filmoliterario. La serie devuelve sus ancestros una serie de interpretaciones y reelaboraciones que resumimos en los siguientes núcleos de nuestra exposición: el retrato de la institutriz; el tratamiento del motivo de la posesión fantasmal; la naturaleza de la corrupción de los niños; el retrato de la Sra. Grose y la reflexión sobre el arte narrativo.

a) El retrato de la institutriz

La *au pair* de Bly Manor está marcada por la onomástica (Dani Clayton-Jack Clayton) así otras claras diferencias con la novela y transposiciones previas. El apellido Clayton es más que un mero guiño: apunta a uno de los ancestros en la genealogía y plantea una relación dialógica de polémica, como veremos a continuación.

La primera alteración significativa es la extranjería. Al igual que en el telefilme *The Haunting of Helen Walker* (1995), de Tom McLoughlin, la cuidadora proviene de Estados Unidos y experimenta algunas diferencias culturales que refuerzan su sensación de ajenidad en la campiña inglesa. Dani y Helen cruzan el Atlántico con su propio ajuar de fantasmas: la segunda con la viudez y las ansiedades que genera su aparente infertilidad; Dani con la muerte de su prometido Edmund (a quien ve como un fantasma en superficies reflejantes) y su sexualidad silenciada. El trauma como fantasma, literal y metafórico, produce el *haunting*, esa palabra de difícil traducción. Esto mismo ocurría con la institutriz de *El cielo* y la película de Lemorande, casos en que el trauma se remonta a una relación abusiva con su padre.

El cambio en la sexualidad de la protagonista tiene dos interesantes vertientes dentro de *Bly Manor*: relee el vínculo de la institutriz con su empleador y con conflictos epocales. 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 el plano de conjunto con ambos personajes y largas tomas para resaltar la seducción, la serie opta por una sintaxis de plano-contraplano que marca distancia entre los personajes. Sin llegar a los extremos de la versión de Lemorande, en la que Julian Sands compone un empleador retratado como negligente y drogadicto (Pardo García, 2010; Tredy, 2005), *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 aprensión por las actitudes del patrón. En esta elección, *Bly Manor* le tuerce el brazo a sus ancestros literarios y a la creación de Clayton-Capote¹³.

Los fantasmas de la institutriz en la serie ya no son los de la represión del deseo a secas sino los de la represión de una sexualidad considerada disruptiva para su época. Toda expresión de la sexualidad femenina puede ser disruptiva en un sentido histórico pero aún más la de esta muchacha que abandona a su prometido para terminar en brazos de la jardinera inglesa. La otra consecuencia de la sexualidad de la protagonista la sitúa también en una polémica con las transposiciones comandadas por de la Iglesia y Lemorande. En la película española, la lupa recaía sobre el contexto represivo respecto de la sexualidad que se corre de las convenciones sociales finiseculares (la de Roberto y Mikel aunque también la de la institutriz Cristina que no ha contraído matrimonio). En esa película, el personaje que parece aceptar su condición (Mikel) termina muerto, situación que responde a un tópico rastreable en otras ficciones de décadas pasadas. En cambio, *Bly Manor* suprime el tópico del amor trágico asociado al deseo que no entra en el compartimiento de lo legitimado socialmente: por primera vez la institutriz consigue pareja consolidada durante el relato y es capaz de mantenerla.

Mientras que de la Iglesia efectuó un doble desplazamiento geo-cronológico, Lemorande situó la trama en 1965, también para contraponer a la institutriz con su época. La protagonista dice que le interesa el puesto de trabajo pues quiere proteger a los niños de “las influencias de la sociedad moderna”, un discurso reaccionario que entronca con su férreo catolicismo y lo que Raw (2006) identifica con la nueva derecha de los 60 frente a las luchas civiles¹⁴.

¹³Otras versiones también tuercen el subtexto erótico de la novela pero desde una negativización del personaje del tío. La contribución de Curtis (1974) propone un tío que resulta antipático para la institutriz (ella califica sus actitudes como “*dreadful*”), probablemente para distanciarse de *The Innocents* (el filme de Clayton, que la precede cronológicamente). La versión de Clifford es la primera que lo reintroduce a la trama con posterioridad a las primeras escenas para observar el estado de la mansión y despedir a la institutriz.

¹⁴El tratamiento de Lemorande es un tanto ambiguo respecto de este tema. Si bien la película parece descalificar a la institutriz y su ideología conservadora, también muestra que los fantasmas son reales y que habrían tenido una influencia peligrosa en los niños, justificando en parte el accionar de la mujer. Por lo tanto, la representación admonitoria de la nueva derecha a la que respondería la institutriz quedaría en entredicho.

Bly Manor elige que los hechos acaecidos en el caserón ocurran en 1987, pero su contacto con los conflictos de la época son mucho más tenues. No encontramos tópicos como la muerte de un personaje queer, muestras de homofobia explícita, referencias a luchas sociales u otras convenciones habituales para trabajar la sexualidad en relación con la década de los 80. Los comportamientos homofóbicos, cuando los hay, más bien aparecen en el entorno familiar de Dani, entorno que insiste en su relación con Edmund; sus familiares no parecen formar parte de la vida post-Bly de la protagonista junto a Jamie. El conflicto sexual de Dani se presenta más bien en términos individuales y contrasta con su amante, que no muestra dificultades de ese tipo.

La sexualidad de Dani y Jamie también aparece en relación polémica con otra transposición que había introducido lo *queer*, la película *In Dark Places* (2006), de Donato Rotunno. En esta última, el personaje equivalente a la Sra. Grose desea a la institutriz y genera una tensión erótica que desemboca más que nada en una explotación y regodeo puramente visual en el cuerpo femenino (Pardo García, 2010), como ocurría con las escenas eróticas de *The Nightcomers*. Lejos de ese tratamiento, la serie de Flanagan desarrolla el vínculo sin recaer en la cosificación.

Por otro lado, el retrato de la institutriz en la serie de Netflix queda libre de las interpretaciones que la responsabilizan de hostigar a los niños. No tenemos ni una Flora afiebrada de odio hacia ella ni 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 en el telefilme de Clifford o del derrotero que la convierte en otro posible fantasma en las películas de McLoughlin y Aloy, aquí la posesión reviste 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. Su sacrificio consiste en albergar en su cuerpo al fantasma de la Dama del Lago que originó la maldición y evitar de este modo que perjudique al resto de los habitantes. Este sacrificio queda desprovisto de resonancias religiosas como las que motivan a la institutriz en la fuente literaria o de las convicciones que muestra la protagonista de Aloy. En *El cielo* resuena una idea en boca de la institutriz y de su empleador: la convicción católica de la salvación por medio del sufrimiento y la salvación propia por medio de la salvación del otro. Esa férrea convicción era expuesta para ser criticada en el filme de Aloy (Prado García, 2010; Tredy, 2005). En la serie, el

sacrificio de la protagonista se seculariza y no termina por destruir al resto de los habitantes sino que los libra del hechizo. Lejos queda el sacrificio de tintes religiosos de Lemorande, quien prepara a su institutriz para la confrontación final con un oportuno corte de pelo ritual que la propone como un avatar de Juana de Arco.

b) Tratamiento del motivo de la posesión

En la novela, el párrafo final juega una vez más con la ambigüedad. Se dice, luego del clímax: "We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped" (James, 2000, p. 94). Allí nunca se menciona que la institutriz considere explícitamente que los niños se encuentran poseídos; sí que están siendo corrompidos por los fantasmas. El motivo narratológico de la posesión es una de las respuestas a esa ambigüedad novelesca que han elaborado el cine y la televisión. Clayton lo sugería con un plano en los momentos culminantes: durante la discusión en el invernadero, vemos a Miles insultar a la institutriz y a Quint reflejado a su costado, riendo junto al niño. Muchas de las producciones posteriores sugieren también la posesión. La serie de Flanagan, a través de sus expansiones narrativas, agrega nuevas dimensiones a este tema. La posesión se carga aquí significados relacionados por un lado con el consentimiento y, por el otro, con la psiquiatría. Con esas expansiones también se desarrolla el "relato del poseído".

El primero de estos sentidos se advierte claramente en la subtrama que involucra a Peter Quint y Rebecca Jessel¹⁵. 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 cuerpos¹⁶. En

¹⁵La elección del nombre de pila del personaje parece un guiño a otra ficción de tonos góticos: la *Rebecca* de Daphne Du Maurier y la película homónima de Alfred Hitchcock. Aquella Rebecca, como Jessel, es una difunta cuya sombra sobre la protagonista y otros personajes se deja sentir.

¹⁶Hay que aclarar que Rebecca Jessel finge poseer a Flora para engañar a Quint y salvar a Dani. En virtud de haber sido víctima del ex cuidador, ella llega a desaprobador sus acciones. El personaje obtiene aquí una especie de redención y un retrato empático, como en el cuento

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 pero se ve más claramente con el sacrificio de Dani. Luego del pacto con la Dama del Lago pasan algunos años hasta que Dani 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 de su 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 y una dilución de 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 sus memorias se borran con el tiempo hasta convertirse en entidades paranormales sin pasado ni identidad asequible.

La forma en que se tematiza la posesión hace que la serie no suscriba por completo al tratamiento del tema del Bien vs. el Mal presente en la mayoría de las producciones que optan por la hipótesis aparicionista. También afecta otro de los temas sobre los cuales la serie ahonda y ejercita una apropiación: la naturaleza de la corrupción de los niños.

c) La corrupción de los niños

La novela articulaba diálogos sobre el tema con una perspectiva muy propia de la época. Recordemos que se publicó hacia el final de la era victoriana, ese período donde el discurso social se regía por una poética de eufemismos e hiperónimos. *The Turn of the Screw* está plagada de expresiones poco precisas que aluden al “mal” del cual la institutriz habla. En su boca o la de la señora Grose, la influencia perniciosa de Quint y Jessel puede referirse a un abanico de posibilidades bien amplio: desde fomentar la desobediencia en Miles o darle demasiada azúcar antes de ir a dormir hasta la pedofilia.

La gran mayoría de las transposiciones interpreta la corrupción de los niños mencionado de Joyce Carol Oates.

en términos sexuales. La precuela de Winner (1971) es la más explícita al respecto pues muestra a Flora y Miles simulando los escarceos de Jessel y Quint. Con un poco más de tacto, los aportes de Curtis (1974), Clifford (1989), de la Iglesia (1985), McLoughlin (1995), y Aloy (1999) aluden a esta lectura además de cambiar considerablemente las edades de los personajes de producción a producción. *Bly Manor* opta por un derrotero más próximo al telefilme de Bolt (1999), el cual quitaba todas esas imágenes y sugerencias no tan sugerentes. Podría decirse, incluso, que la serie intenta suprimir la interpretación sexualizante. La relación de Quint y Jessel con los niños no se muestra en un plano sexual y la influencia negativa de los mismos parece proponerse en otros términos. Es elocuente que en esta versión finisecular, Miles no bese a la institutriz en los labios¹⁷.

Bly Manor recupera el motivo de la crueldad hacia los animales presente en los antecedentes audiovisuales cuando se expone el pasado de Miles en la escuela (episodio 2). Sin embargo, lo que se recupera y reelabora con mayor fuerza de algunas transposiciones previas es el conjunto de comportamientos que pueden identificarse con una hipermasculinidad o masculinidad tóxica. En el telefilme de Curtis, un Miles de 14 años encerraba a la institutriz en una trampa y amenazaba a Timothy, el hijo de otro de los sirvientes, amén de sus avances sobre la cuidadora. En la contribución de Clifford, Miles también tiene 14 años y se resalta su fortaleza física por medio de recurrentes escenas ecuestres. La señora Grose desliza que en breve Miles se convertirá “en un mujeriego como su tío”. En la serie de Netflix, la influencia de Quint y sus momentáneas posesiones de Miles exacerbaban la violencia y manipulación en el niño: también encierra a Dani (claro guiño a la película de Curtis) al final del episodio 1, llega a golpearla en el 6 (guiño a la de Lemorande) y termina asesinando a Hannah Grose junto al aljibe, como Miles y Flora matan a Quint y Jessel en *The Nightcomers*. 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 de Quint como pernicioso.

¹⁷La novela alude a este beso (James, 2000, p. 54) pero no indica que fuera en los labios. Nuevamente es una ambigüedad que fue orientada por Clayton-Capote y sus sucesores hacia el retrato de la precocidad de Miles.

d) El retrato de la Sra. Grose

La serie también trabaja por primera vez con una lectura poco transitada acerca de la Sra. Grose. En algunas películas, el ama de llaves se mostraba más hostil hacia la institutriz. Por ejemplo, en la rocambolesca transposición de Lemorande, Madame Grose (el personaje es francés) se opone recurrentemente a la institutriz y desdeña sus avistamientos de los fantasmas por ser meras “supercherías de los ingleses”. Más extremo aún, el caso de la Mado Remei de Aloy es una figura severa y hostil hacia la gobernanta que se escuda tras las facciones severas de Lauren Bacall. Ninguno de estos cambios, sin embargo, lleva al banquillo de los sospechosos a Grose. Tampoco reescriben al personaje para ser algo más que la compinche o contrincante ocasional de la protagonista.

La serie retoma parcialmente la hipótesis de Aldrich (1967), quien veía en la complacencia de la empleada una connivencia o al menos un manto de sospechas para ser retirado. *Bly Manor* muestra de entrada algunos comportamientos extraños en Hannah Grose que sugieren algo oculto: se la ve por primera vez mirando al fondo del aljibe de modo absorto (episodio 1) y reiteradamente se la muestra rechazando la comida mientras el resto almuerza o cena. También abandona el campo visual de modo llamativo en muchas escenas y parece perder el hilo de algunas conversaciones. En el episodio 5 descubrimos que Hannah murió a manos del propio Miles minutos antes de la llegada de Dani a la mansión. La empleada queda en una especie de limbo o bucle de recuerdos, presa, como otros espectros, de la maldición de la casa. Aquí converge la hipótesis policial de Aldrich que pone a Grose como sospechosa con otro referente cinematográfico claro: *The Others* (2001), de Alejandro Amenábar, esa película tan señalada como adaptación libre o encubierta de *The Turn of the Screw*.

Como le ocurriera al personaje de Nicole Kidman en aquella película, Hannah queda suspendida en un limbo. Esta subtrama se inscribe dentro del subgénero *spectral incognizance* (Briefel en Pardo García, 2010, p. 86), en el cual la focalización recae sobre un personaje que desconoce estar muerto. Aquí la serie brinda una visión del fantasma muy diferente a la de la Dama del Lago, Quint y Jessel: el fantasma como un ente sin agencialidad, condenado a volver sobre sí mismo y su pasado. Todo el episodio 5, en el cual se aborda ese bucle, está compuesto de elementos analépticos y la repetición de una

misma escena con variantes. La sintaxis visual del episodio, además, borra las distinciones entre recuerdos fidedignos, huellas de recuerdos y proyecciones de Hannah Grose. Si en otras versiones los fantasmas de la institutriz volían como traumas, aquí se nos muestra el trauma del muerto, incapaz de controlar su propia narración. Tenemos así el “relato del fantasma”.

e) El arte de narrar y su función

Existe un último punto donde *Bly Manor* opera en una relación de conflicto familiar con sus antecesores y aporta algo novedoso al *continuum*. Podemos decir que se vincula en buena medida con una de las hipótesis sobre la novela que hemos reseñado y que apenas ha sido transitada en el cine: la hipótesis lúdica. Esta interpretación se sostenía en algunos escritos epistolares y diario de James donde menciona que la novela funcionaba como un juego narrativo sin un significado último al cual llegar y como una reflexión sobre la narración. Dentro de la novela también hay huellas que permiten esta lectura. Aquel famoso prólogo que casi todas las versiones audiovisuales han ignorado proporciona indicios. Los contertulios en torno al fuego navideño escuchan la historia de Douglas, que promete dar la vuelta de tuerca a los relatos de fantasmas que se habían narrado durante la vigilia. Es interesante que las únicas dos versiones que se hicieron eco de esta estructura enmarcada lo hicieron dándole a su vez una vuelta de tuerca más.

En efecto, *Bly Manor* no es la primera versión que retoma este marco narrativo. La primera fue la contribución de Lemorande en 1992, otro hipotexto de gran peso en la producción serial. Coherentemente con la poética barroca de todo el largometraje, hay aquí una multiplicación del procedimiento narrativo. Durante la secuencia de títulos observamos un plano que enfoca una casa de muñecas que parece la boca de un escenario teatral, con telón y todo. Luego vemos una colección de juguetes siniestros (recurso instaurado en este filme que *Bly Manor* retoma). Acto seguido pasamos a una sesión de terapia grupal. Una de las pacientes ofrece narrar una historia que se anuncia como caso clínico. Pasamos así a un tercer plano en el cual vemos a la institutriz, los niños y la mansión. Hasta podríamos aducir la existencia de un cuarto nivel si tomamos la casa de muñecas de Flora (la que se mostró fragmentariamente en la secuencia de títulos y que aparece dentro del relato de la paciente) como una recreación de Bly. Una especie de “teatro dentro del teatro” multiplicado varias veces. Pero la apropiación del recurso jamesiano no termina allí. En sus

minutos finales, la película vuelve al segundo nivel en la sesión de terapia y nos confirma dos datos: la narradora terapia es Flora ya adulta (quien culpa a la institutriz de la muerte de Miles) y el centro terapéutico en que se encuentra con el resto fue alguna vez la mansión. Lemorande completa por medio de una simetría estructural la estructura que en la novela parecía trunca. También le tuerce el brazo a la hipótesis lúdica: no se trata solo de un juego de relatos orales, copias de copias de manuscritos, sino del relato de una víctima que rememora un trauma del cual poco recuerda. Este último detalle desplaza el carácter de narradora dudosa o limitada desde la protagonista a la propia Flora como consecuencia de su trauma.

Bly Manor realiza una opción muy similar a la de Lemorande pero se muestra menos preocupada por el juego de cajas narrativo. Al igual que la película de 1992, el uso del marco narrativo se contrapone a la idea propuesta por James del juego narrativo sin un significado particular. Sin embargo, la serie no lo hace para develar la culpabilidad de la protagonista o exponer un caso clínico. Su objetivo es rescatar la memoria y convocar al amor perdido. Aquí la serie se encuentra en una reyerta tanto con James como con 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 se ofrece a narrar una historia; su voz aparecerá en cada uno de los capítulos de la producción. En el episodio 9 descubrimos que la narradora es la amante de Dani, Jamie: quien está a punto de casarse es Flora. Al igual que Miles, ella no guarda recuerdos de las apariciones en la mansión ni 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. 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 adscripción architextual (Genette, 1989) que James le adjudicó a su novela. El escritor 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 introduzca del modo en que ella cree que debe interpretarse. Donde Lemorande presentaba un relato que buscaba ser "la verdadera historia" relatada por una víctima, *Bly Manor* propone una historia que su narradora presenta como susceptible de recibir más de una interpretación.

A modo de cierre

Cabe preguntarnos, una vez más, cuál es el interés en esta novela de James para haber suscitado tal cantidad de transposiciones. Desde las que parecen calcadas a las más radicales, las que se sitúan en Inglaterra o las que se han transculturado, la narración de la institutriz y los niños se ha convertido en un

Fig. 3: La familia en *The Others* (2001)

palimpsesto sobre el cual se reescriben intereses sumamente disímiles. Prueba de ello es que contamos con una versión argentina, *La tutora* (2016), de Iván Noel, donde la novela de 1898 funciona como materia narrativa para transitar el tópico civilización-barbarie.

Es interesante el título de la serie y la inclusión del término *haunting*, un sustantivo que puede implicar tanto lo sobrenatural como lo psicológico, el edificio como los personajes. Más allá de resultar un guiño a la serie que la precede (*The Haunting of Hill House*), este título delata los intereses de la serie de Flanagan al momento de encarar la reescritura de James. Aquí el acento no se pone sobre la “vuelta de tuerca” como artilugio narrativo ni tampoco sobre la relación architextual; el interés radica en la persistencia de los fantasmas y temores que afectan a los personajes. Los intereses de esta serie se asemejan más a los de *The Haunting of Hill House*, serie que reimaginaba los personajes de Shirley Jackson en una familia. *Bly Manor* reúne a los perso-

najes de James más algunos agregados en una suerte de familia ensamblada. A la vez, esta serie se diferencia de su predecesora, que atribuía gran parte de lo sobrenatural a la propia casa como si fuera una entidad viva. *Bly Manor* apenas incurre en la prosopopeya por medio de sus composiciones visuales y el sonido en algunos momentos en el primer capítulo pero la abandona en favor del drama de los (no) vivos. La serie sacrifica la ambigüedad irresoluble de la novela en favor de la exploración de los personajes afectados por el *haunting*.

Por último, *Bly Manor* funciona también como transposición genealógica que revela la compleja dinámica cultural de las reelaboraciones de los clásicos. Frente a un presunto agotamiento de las posibilidades ante una novela tan retomada por el cine y la televisión, esta serie imagina una serie de vínculos intertextuales que distan por mucho del modelo monoparental. En cambio, aquí las polémicas se dirimen en toda una familia.

Referencias bibliográficas

- Aldrich, K. (1967). *Another Twist to The Turn of the Screw*. *Modern Fiction Studies*, 13 (2), 167–78.
- Boardman, A. (1974). Mrs. Grose's Reading of *The Turn of the Screw*. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 14 (4), 619-635.
- Costa Picazo, R. (2010). Introducción. En: James, H., *Una vuelta de tuerca* (pp. VII-LXI). Buenos Aires: Colihue.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (2012). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.
- James, H. (2000). *The Turn of the Screw & The Aspern Papers*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- 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.

Seymour, C. (2000). Introduction. En: James, H., *The Turn of the Screw & The Aspern Papers*. (pp. I-XX). Hertfordshire: Wordsworth Editions.

Wolf, S. (2004). *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Zecchi, B. (2012). Introducción: la adaptación multiplicada. En Zecchi, B. (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica* (pp. 19-64). Madrid: Editorial Complutense.

Filmografía (por orden cronológico)

Vidal, G. (guionista), McCullough, A y Seymor, R. (directores). The Turn of the Screw {episodio de serie televisiva}. En Saudek, R. (productor). *Omnibus*. EUA: Ford Foundation.

Dyne, M (guionista y director). The Others {episodio de serie televisiva}. En Lowther, G. (productor). *Matinee Theater*. EUA: NBC.

S/d (1959, 20 de octubre). The Turn of the Screw {episodio de serie televisiva}. En Allen, R. (productor). *Folio*. EUA: CBC.

Costigan, J. (guionista) y Frankenheimer, J. (director). (1959, 20 de octubre). The Turn of the Screw {episodio de serie televisiva}. En Frankenheimer, J. (productor). *Startime*. Shamley Productions.

Clayton, J. (productor y director). (1961). *The Innocents* {película}. Reino Unido: Twentieth Century Fox.

Steele, T. (productor) y Curtis, D. (director). (1974). *The Turn of the Screw* {telefilme}. EUA: Dan Curtis Productions.

Rouleau, R. (productor). (1974). *Le tour d'écrou* {serie televisiva}. Francia: Scot Free Productions.

Juárez, P. (productora). (1981). *Otra vuelta de tuerca* {serie televisiva}. México: Televisa.

- Goicoechea, G. (productor) y de la Iglesia, E. (director). (1985). *Otra vuelta de tuerca* {película}. España: EITB.
- Terry, B. (productora) y Clifford, G. (director). (1989). *Nightmare Classics: The Turn of the Screw* {telefilme}. EUA: Pathe Communications.
- Seguin, N (productora) y Lemorande, R. (director). (1992). *The Turn of the Screw* {película}. Reino Unido: Cinemax.
- Gillot, N. (productor) y McLoughlin, T. (director). (1995). *The Haunting of Helen Walker* {telefilme}. Reino Unido: Rosemont Productions.
- Leibert, J. (productor) y Aloy, A. (director). (1999). *El cielo/Presence of Mind* {película}. España: TVE.
- Pope, M. (productor) y Bolt, B. (director). (1999). *The Turn of the Screw* {telefilme}. Reino Unido: BBC.
- Bovaira, F. (productor) y Amenábar, A. (director). (2001). *The Others* {película}. España y Reino Unido: Cruise/Wagner Productions.
- Bajhora, A. (productor) y Rotunno, D. (director). (2006). *In a Dark Place* {película}. Reino Unido: Phantom Pictures.
- Wratten, C. (productor) y Fywell, T. (director). (2009). *The Turn of the Screw* {telefilme}. Reino Unido: BBC.
- Monteverde, R. (productor) y Serafini, M.(director). (2009). *Il mistero del lago* {telefilme}. Italia: Leader Cinematografica.
- Cavendish, V. (productora) y Lima, W. (director). (2015). *A través da sombra* {película}. Brasil: Cinelândia Produções.
- Noel, I. (productor y director). (2016). *La tutora* {película}. Argentina: Noel Films.
- Bernstein, S. (productor) y Sigismondi, F. (directora). (2020). *The Turning* {película}. Reino Unido: Dreamworks.
- Flanagan, M. y Fong, L. (productores). (2020). *The Haunting of Bly Manor* {serie televisiva}. EUA: Netflix.