

Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)

Pedro Javier Pardo García
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN: DE LA TRANSTEXTUALIDAD A LA REESCRITURA

EL TÉRMINO *REESCRITURA* ha pasado ya a engrosar ese nutrido número de habitantes del purgatorio de los estudios literarios al que van los vocablos que mueren de éxito: se ha utilizado en contextos tan dispares y con tantos significados que ha dejado de ser operativo. En su sentido más amplio, *reescritura* se utiliza casi como un sinónimo de intertextualidad y se aplica a productos de diferentes códigos semióticos, no sólo a obras literarias, o incluso al proceso de descodificación de los mismos («toda lectura es una reescritura»); en el más restringido, designa tipos específicos de prácticas intertextuales literarias que van desde las sucesivas metamorfosis de un mito que pueden encontrarse ya en la Antigüedad hasta la revisión de obras canónicas propia de la Posmodernidad. Tal vez por ello el mejor punto de partida para explorar el concepto de reescritura —con plena conciencia de que es ese concepto más que el término elegido para nombrarlo lo que cuenta— y proponer una teoría de su práctica en la literatura y, sobre todo, en el cine, se encuentra en el que, desde mi punto de vista, es el más metódico y riguroso estudio de la intertextualidad publicado hasta la fecha: *Palimpsestes* (1982), de Gérard Genette.

El estudioso francés define ahí cinco tipos de lo que él denomina *transtextualidad* o trascendencia del texto, es decir, «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (7): la *hipertextualidad*, término con el que Genette designa la relación macrotextual que se establece entre una fuente o *hipotexto* y la imitación o transformación del mismo que lleva a cabo

un *hipertexto*; la *intertextualidad* se refiere a la simple copresencia de dos o más textos en diferentes formas de relación microtextual (cita, alusión, préstamo); la *architextualidad* define el vínculo de todo texto con el género al que pertenece o los paradigmas textuales que invoca o maneja; la *metatextualidad* se produce cuando un texto critica, comenta o glosa a otro; y la *paratextualidad* es la relación que se establece entre los materiales situados en los umbrales del texto (que Genette designa *paratexto*: título, subtítulo, prólogo, epígrafes, posfacio, resumen...) y el texto mismo. La clasificación de Genette ha sido ampliamente divulgada, aunque hubo que esperar al año 2000 para que un estudioso de las relaciones entre cine y literatura, Robert Stam, llamara la atención sobre su potencial para tal estudio. Stam explicaba cómo toda adaptación cinematográfica de un texto literario es una forma de hipertextualidad, pues se trata de una obra modelada sobre otra anterior, pero también cómo ésta no agota la rica transtextualidad filmoliteraria, pues hay otros tipos de relación entre cine y literatura más allá de la adaptación que pueden describirse siguiendo la tipología de Genette.

Pero el potencial de la teoría de Genette para el estudio de las relaciones entre cine y literatura no acaba aquí, si bien hasta el momento parece haber caído en saco roto. Realizado el deslinde de tipos de transtextualidad en las páginas iniciales, *Palimpsestes* es básicamente un estudio sobre la hipertextualidad, dentro de la cual Genette distingue dos grandes tipos —la *imitación* y la *transformación*¹— y tres niveles funcionales o de régimen —lúdico, satírico y serio—. Del cruce de ambos criterios resultan seis formas de hipertextualidad —*parodie*, *pastiche*, *travestissement*, *charge*, *transposition* y *forgerie*— y es en las dos últimas, las correspondientes al régimen serio, donde puede encontrarse una detallada descripción de la teoría y la práctica de lo que aquí vamos a llamar reescritura. En la variante seria de la imitación, la *forgerie* (traducible como *falsificación*, aunque nos parece preferible el término *simulación*), se engloban aquellas obras que se presentan como continuación de otra obra anterior, no necesariamente inconclusa (ahí radica la diferencia entre *continuation* y *suite*, según Genette), una continuación que puede ser *analéptica* (hacia atrás, es decir, anterior al inicio de la historia, lo que se viene denominando últimamente *precuela*), *proléptica* (hacia delante o tras el final, la continuación propiamente dicha o *secuela*), *elíptica* y *paraléptica* (cuando rellena vacíos o silencios y desarrolla tramas secundarias, ambas englobables bajo la categoría de *amplificación*). Podemos decir que todas ellas tienen en común ese intento de narrar lo no dicho, la historia no contada. En la transformación seria o *transposition*, se trata de contar la misma historia pero de forma nueva, y por tanto introduciendo una serie de transformaciones que pueden ser, según Genette, FORMALES o TEMÁTICAS. Las primeras se refieren a la forma externa (traducción, versificación, prosificación, etc.), el

¹ La imitación reproduce el modelo hipotextual de forma indirecta, creando un paradigma a partir del cual lo imita en un nuevo contexto, la transformación lo modifica directamente poniéndolo en un nuevo contexto. La *Eneida* de Virgilio y el *Ulises* de Joyce ejemplifican la diferencia en su relación inversa con Homero: «Joyce raconte l'histoire d'Ulysse d'une autre manière qu'Homère, Virgile raconte l'histoire d'Énée à la manière d'Homère; transformations symétriques et inverses» (1982, 15).

estilo (la *transestilización*), la extensión (*translongación*) o el modo (*transmodalización*, que puede ser intermodal, dramatización y narrativización, o intramodal, por ejemplo los cambios narrativos de tiempo, distancia, focalización, etc.). En las segundas Genette distingue tres subtipos: DIEGÉTICA (cambios en el universo espacio-temporal), PRAGMÁTICA (cambios en la acción, en la historia) y SEMÁNTICA (cambios en el sentido o significado de la historia, siempre como resultado de los anteriores). La transformación diegética más común es la que Genette denomina *aproximación*, o sea, el movimiento de naturalización o traslación a las coordenadas geográficas, temporales, sociales, nacionales del hipertexto, aunque en esta categoría se contemplan otras posibilidades como cambios en el sexo o edad de los protagonistas, y es muy interesante además la distinción que traza Genette entre transposiciones *heterodieéticas* (donde se producen estos cambios de coordenadas) y *homodieéticas* (en las que están ausentes, aunque hay cambios formales o pragmáticos). En lo referente a estos últimos, son sobre todo cambios en los motivos de los personajes o las causas de la acción (*transmotivación*) así como en el valor que se atribuye a una acción o conjunto de acciones y al personaje que las protagoniza (*transvalorización*), mejorándolo o degradándolo, promoviéndolo de comparsa a protagonista, etc.

Como se deduce fácilmente de este fatigoso pero necesario sumario, Genette proporciona una auténtica gramática transformacional de la reescritura, pues tal es el término bajo el que se pueden englobar las dos formas de hipertextualidad sería que él distingue. Para convertir esta gramática en una teoría coherente de la reescritura tanto literaria como fílmica nos parecen necesarios, sin embargo, dos ajustes. El primero se refiere precisamente a esa dualidad formal entre simulación y transposición que un examen atento revela como problemática. El propio Genette apunta a ello cuando explica que un tipo de simulación, las continuaciones paralípticas y elípticas, que por naturaleza intentan suplementar el texto original en el sentido de complementarlo, pueden a veces intentar *suplirlo*, como ocurre cuando la continuación no es fiel sino infiel o correctiva y apunta al carácter limitado o incluso mentiroso del original. Se produce en este caso un cambio semántico, apoyado habitualmente en cambios temáticos, por lo que este tipo de continuación, a la que Genette denomina *suplemento*, está a medio camino entre —o participa simultáneamente de— la simulación (que pertenece al ámbito de la imitación) y la transposición (un tipo de transformación); de hecho, el propio Genette define el suplemento como «une extrapolation déguisée en interpolation, une transposition sous forme de continuation» (1982, 526). En realidad, esto que Genette afirma de la amplificación se puede aplicar a precuelas o secuelas, que también pueden ser infieles, de manera que el caso especial y ambiguo del *suplemento* cuestiona —si no deconstruye abiertamente— la distinción entre imitación y transformación, al menos en sus modalidades serias, simulación y transposición, pues la fidelidad absoluta en cualquier continuación se antoja una tarea imposible: siempre habrá algún cambio, por pequeño que sea. Algo tan inevitable en una secuela, por ejemplo, como que el héroe haya envejecido, puede dar lugar a cambios en su punto de vista que transformen temática e incluso semánticamente el hipotexto.

El segundo ajuste se refiere a los tipos de transformaciones. De nuevo el propio Genette indica que las transformaciones semánticas no se producen de forma independiente, sino que son siempre resultado de las temáticas e incluso de las formales, lo que revela claramente que se encuentran en un nivel diferente no sólo de las formales, como distingue el propio Genette, sino también de las diegéticas y pragmáticas con las que éste las engloba en la categoría de temáticas. Por ello parece más coherente sacar las transformaciones semánticas de esta categoría y ponerlas aparte, de forma que resulte una división tripartita en vez de dual que tendría la virtud de marcar tres ámbitos claramente diferenciados aunque interrelacionados entre sí: formal (que atiende a la presentación del texto y su discurso), temático (todo lo relacionado con los contenidos o la historia evocados por el mismo, tanto los personajes y la acción como las coordenadas diegéticas en que transcurre) y semántico. Es evidente que las transformaciones formales pueden dar lugar a otras temáticas (el cambio de punto de vista cambia necesariamente los contenidos), o, a la inversa, que éstas necesitan del concurso de determinados recursos formales (para introducir ciertos contenidos hay que cambiar el punto de vista); y que tanto unas como otras son los medios que producen cambios en el significado, y por tanto cambian la función o efecto del texto en un determinado contexto (un punto de vista antagónico introduce contenidos que dan lugar a una interpretación diferente de lo narrado). En este sentido, las transformaciones formales y temáticas configuran una gramática; las semánticas, una pragmática. Y de la conjunción de ambas puede tal vez extraerse una poética de la reescritura.

Tras esta glosa de Genette podemos ya definir la reescritura como una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria —y no cómica— que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición. La reescritura, por consiguiente, engloba tanto la imitación como la transformación genettianas (pues incluso las simulaciones más fieles modifican necesariamente el original al añadir información), aunque esta diferenciación puede mantenerse en el interior del concepto de reescritura —y otras nuevas pueden añadirse— gracias al desarrollo de la tipología de Genette en tres niveles. Así, en un primer nivel, el de las transformaciones formales, habría que realizar una distinción previa entre transformaciones intramediales (todas las descritas por Genette en el interior de la literatura, por ejemplo) e intermediales, es decir, los cambios en el medio de presentación o código (*transcodificación*), lo que permitiría abrir el concepto de reescritura a los trasvases entre literatura y cine, o también con la ópera, el ballet, los videojuegos, el cómic, etc. En las transformaciones temáticas la distinción fundamental sería entre reescritura homodiegética (o *literal*: la que no transforma el universo diegético original sino que simplemente lo expande o complementa), y aquí tendrían cabida el complemento o expansión *externa* —precuela, secuela— y la *interna* —amplificación—; y la heterodiegética (o *desplazada*: la que lo sí cambia el universo diegético), cuya forma más extendida es la aproximación, aunque sin olvidarse de la transmotivación y la

transvaloración. Finalmente, las transformaciones semánticas se moverían entre dos polos, el afirmativo y el correctivo, asentir y disentir: de la afirmación de un texto precedente a su refutación, de recuperarlo para mostrar su vigencia a hacerlo para mostrar sus límites, para completarlo o para sustituirlo².

Este marco teórico tiene la ventaja de ser lo suficientemente estricto como para excluir las otras formas hipertextuales lúdicas o satíricas inventariadas por Genette y con las que a veces tiende a confundirse la reescritura (sobre todo la parodia, de la que puede no diferenciarse formal o estructuralmente pero sí funcional o pragmáticamente³), pero lo suficientemente amplio como para dar cabida a prácticas de reescritura tanto fílmicas como literarias; y, dentro de éstas, tanto a las prácticas literarias tradicionalmente vinculadas al término —las reescrituras de mitos u obras canónicas de las que se nutre la teoría de Genette— como a las más recientes que lo han vuelto a poner de moda —la reescritura posmoderna—. De hecho tiene la gran ventaja de ayudarnos a ver la continuidad entre ambas y evitar así tanto la tendencia a exagerar la novedad de lo actual como la excesiva atomización de la terminología crítica a que ello da lugar. Por ello empezaremos nuestro recorrido por la reescritura literaria en esta variante posmoderna, tanto para ubicarla en la teoría esbozada y comprobar así su operatividad como para preparar el camino a su ilustración práctica, en la que esta variante reescritural jugará un papel decisivo.

2. HACIA UNA POÉTICA DE LA REESCRITURA LITERARIA

La reescritura posmoderna

En la segunda mitad del siglo XX (aunque pueden encontrarse antecedentes anteriores y sin duda seguirá activa en el XXI), y especialmente en el ámbito

² Lubomír Doležel al ocuparse de la reescritura en el apéndice de su *Heterocosmica* distingue tres tipos con nombres similares pero que no siempre designan lo mismo: la *expansión* coincide plenamente con la reescritura literal, a la que también llamamos expansión siguiendo a Doležel; la *transposición* es la que aquí denominamos reescritura desplazada; pero la tercera categoría, el desplazamiento, no tiene relación con nuestra concepción del mismo, pues en Doležel designa más bien lo que Genette llama suplemento, y tiene más que ver, por su actitud polémica y negativa definitoria, con la pragmática que con la gramática de la reescritura (1998, 206-207).

³ Linda Hutcheon (1985) incluye en la parodia obras que tratan de forma seria y respetuosa sus modelos, citando de forma explícita la parodia posmoderna, porque para ella la parodia incluye obras de un amplio espectro pragmático que va del respeto y el homenaje a la burla sangrante. Nos parece más acertada la definición de Margaret Rose (1993), similar a Hutcheon, imitación con incongruencia, pero enfatizando que el objetivo de la misma es producir un efecto cómico (lo cual no es incompatible con el hecho de que, dentro de esta intención básica, pueda distinguirse una gradación entre dos polos afirmativo y negativo, desde la simple comicidad lúdica al escarnio más demoledor). Por ello nos parece preferible reservar *reescritura* para la forma de hipertextualidad que no sólo no hace burla o escarnio del modelo que utiliza sino que ni siquiera persigue un efecto cómico, una forma para la que, además, pese a ser la más importante de las prácticas hipertextuales (Genette 1982, 291), no hay un término asentado o consensuado en la tradición crítica, como admite el propio Genette al elegir *transposición* y desechar otras alternativas: *réécriture, reprise, remaniement, réfection, révision, refonte*, etc. (1982, 43).

cultural anglófono (aunque hay ejemplos al menos en los francófono e hispánico, seguramente también en otras lenguas), ha proliferado un tipo de ficción a la que Lubomír Doležel (1998), entre otros, he denominado *postmodern rewrite*, pero cuya mejor descripción se encuentra en un reciente artículo de Peter Widdowson donde se refiere a ella como *re-visionary fiction* y la define de la siguiente manera:

...such novels invariably 'write back' to canonic texts of the English tradition — those classics that retain a high profile of admiration and popularity in our literary heritage — and re-write them 'against the grain' (that is, in defamiliarising, and hence unsettling, ways)... [this kind of fiction] represents a challenge to any writing that purports to be 'telling things as they really are', and which has been believed and admired over time for doing exactly that. Its recasting of the message delivered by such may therefore also be seen as a 'writing back[wards]', a kind of mirror-writing in which inverted images depict a very different reality to that authoritatively represented by the received tradition. A view from the margin differs markedly from a view from the centre... (2006, 501).

Como Widdowson reconoce, el término *revisiónista* (en el que destaca la virtualidad de abarcar tanto *revisar* como *revisiónar*, algo de lo que sacaremos partido más adelante) procede de un conocido texto de la poeta y crítica feminista norteamericana Adrienne Rich, «When We Dead Awaken: Writing as Revision» (1971), donde argumentaba la necesidad de luchar contra el dominio de la cultura patriarcal revisiónando sus textos canónicos, esto es, analizándolos con nuevos ojos para poner al descubierto la ideología subyacente en los mismos, algo que podía hacerse tanto en la crítica como en la creación mediante la reescritura de los mismos. Widdowson detecta esta reescritura revisiónista en obras como *Lord of the Flies* (1954), de William Golding, que reescribe *The Coral Island* (1858) de R. M. Ballantyne, *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, que hace lo propio con la *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, *Foe* (1986), reescritura del *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe llevaba a cabo por J. M. Coetzee, lo mismo que hace Peter Carey en *Jack Maggs* (1997) con Dickens y su *Great Expectations* (1861) o Will Self en *Dorian* (2002) con *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Wilde⁴. De estas novelas comenta Widdowson,

⁴ Widdowson añade a la lista reescrituras de Shakespeare como la de *The Tempest* por parte de Marina Warner en *Indigo* (1992) o la de *King Lear* por parte de Jane Smiley en *A Thousand Acres* (1991), a las que podrían añadirse otras que conforman casi un subgénero y han dado lugar a una abundante bibliografía crítica. Una autora que ha hecho de la reescritura su forma de expresión habitual es Emma Tennant, conocida por sus reescrituras de *Pride and Prejudice* o *Jane Eyre*, pero de la que Widdowson cita *Two Women of London: The Strange Case of Ms Jekyll and Mrs Hyde* (1989), donde reescribe el texto de Stevenson, y *Tess* (1993), una reescritura de la novela de Thomas Hardy *Tess of the d'Urbervilles* (1891). Junto al clásico de Stevenson también se han reescrito los otros dos clásicos del gótico decimonónico, el *Dracula* de Stoker en *The Dracula Tape* (1975), de Fred Saberhagen, y la obra maestra de Mary Shelley en la tetralogía *Dean Koontz's Frankenstein* (2005-2010); y ambos en los *Frankenstein Unbound* (1972) y *Dracula Unbound* (1990) de Brian Aldiss, así como en colecciones de relatos como *The Ultimate Frankenstein* (1991) o *The Ultimate Dracula* (1992).

además, algo que nos parece muy relevante para nuestra teoría, cual es el hecho de que, al desnaturalizar los discursos que informan sus hipotextos poniendo de manifiesto limitaciones, distorsiones y silencios de los que no somos conscientes porque los tenemos asumidos como naturales, nos enseñan a leerlos y entenderlos de forma nueva, de hecho de forma antagónica, como argumentaba Rich, o, en otras palabras, las de Genette, añadiendo un componente de metatextualidad a su hipertextualidad constitutiva. Widdowson describe también otras características de la ficción revisionista como la presencia continua del hipotexto en el hipertexto y su dimensión ideológica o política⁵.

Estas últimas precisamente son para otro crítico, Christian Moraru, las que diferencian este tipo de obras (en este caso pertenecientes al ámbito de la literatura norteamericana del que se ocupa en su estudio) a las que él se refiere con el término *rewriting*, que define como una modalidad de transtextualidad caracterizada por su carácter *intensivo* y *extensivo*, es decir, sistemático, programático, *overt* (por oposición a *oblicuo* o *coded*), por un lado, y, por otro, crítico, revisionista o comprometido: «In sum, I limit, on the one hand, rewriting to *intensive*, recurrent and fairly detailed reworking of a past text. On the other, I wish to see how *this* sort of rewriting engages with, *extends*, into various cultural, ideological, and political narratives and issues in the present» (2001, 26). A Moraru le interesa la reescritura narrativamente intensiva e ideológicamente extensiva e insiste en el hecho de que la reescritura no tiene por qué ser un juego intertextual introvertido, asociado con la reflexividad metaliteraria, sino que puede extrovertirse para intervenir en el ámbito de la cultura, la sociedad, la realidad en suma, y dotarse de una agenda política no precisamente oculta; se trataría de un tipo de textos que al reescribir obras canónicas sacan a la luz las cuestiones de raza, género o clase que estas obras suprimían, y lo hacen desde premisas ideológicas asociadas con la posmodernidad como el feminismo, el poscolonialismo, o la deconstrucción, dando lugar a una reescritura oposicional que poco tiene que ver con la hipertextualidad tradicional (Moraru opone *classical underwriting* frente a *contemporary counterwriting*). La reescritura posmoderna para él es por tanto una *contraescritura* porque es revisionista y no complaciente y es extrovertida porque es cultural o ideológica y no meramente reflexiva o autorreferencial, aunque posee también la dimensión metatextual a la que apuntaba Widdowson, pues la describe como una conjunción de *rework* y *critical commentary*.

⁵ «...re-visionary novels keep the pre-text in clear view, so that the original is not just the invisible 'source' of a new modern version but is a constantly invoked intertext for it and is constantly in dialogue with it: the reader, in other words, is forced at all points to recall how the pre-text had it and how the re-vision reflects this» (2006, 502); «...perhaps most importantly, re-visionary novels almost invariably have a clear cultural-political thrust. That is why the majority of them align themselves with feminist and/or postcolonialist criticism in demanding that past texts' complicity in oppression — either as subliminally inscribed within them or as an effect of their place and function as canonic icons in cultural politics — be revised and re-visioned as part of the process of restoring a voice, a history and an identity to those hitherto exploited, marginalized and silenced by dominant interests and ideologies» (2006, 505-506).

El tipo de ficción que describen Widdowson y Moraru, sin embargo, no es estrictamente nuevo: formalmente no difiere de los procesos de reescritura a los que habían sido sometidos mitos como los de Troya, Fausto, Don Juan o Robinsón, de los que Genette deja constancia en su extenso y minucioso análisis de la transposición (en contra de lo que manifiesta Widdowson, por cierto, al decir que la ficción revisionista no tiene cabida en su tipología⁶). Es entonces en el ámbito pragmático, en su carácter desafiante y oposicional, en el que reside la novedad, pero tampoco del todo, pues algunas de las transposiciones que estudia Genette reescriben desde similares postulados revisionistas de género y raza, por ejemplo en las versiones de Robinsón y Troya que ofrece Giradoux en *Suzanne et le Pacifique* (1921) y *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), Giono en *Naissance de l'Odisée* (1930), o, más recientemente, Tournier en *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967, 1972). Ni siquiera la metatextualidad que reivindican estos críticos se puede considerar exclusiva, pues en mayor o menor medida se encuentra en todas las reescrituras, aunque su carácter explícito y virulento en la ficción revisionista tiene la virtud de llamar la atención sobre lo que puede considerarse un rasgo constitutivo de la reescritura por oposición a la parodia. Por tanto, hay que concluir que la reescritura posmoderna no es sino una mutación de la que hemos definido a partir de Genette, que es necesariamente intensiva, pues tal es la condición que define la hipertextualidad, y que puede opcionalmente utilizarse de forma extensiva, es decir extrovertida y revisionista. De hecho, Genette comenta a este respecto cómo parece existir una proporción inversa entre transformación diegética y semántica: los textos que más radicalmente revisan o refutan su hipotexto son precisamente los que dejan su universo diegético intacto, como ocurre en las transposiciones homodiegéticas que él denomina suplemento. No es difícil adivinar la razón y descubrir así la lógica por la que la reescritura posmoderna privilegia este tipo: cuanto más idéntico al modelo sea el universo presentado, más subversiva será su lectura a contrapelo y más descarado el deseo de suplirlo o sustituirlo; bajo la apariencia de presentar lo mismo se está ofreciendo justo lo contrario.

Conviene además no olvidar que, tras este afán por subvertir el significado de un texto, laten todas esas ideas que definen la condición posmoderna y que proceden en última instancia de lo que se ha dado en llamar *postestructuralismo*⁷.

⁶ «Clearly, re-visionary fiction, because of its conflictual relationship with its hypotext (or pre-text), is not a version of 'imitation', but ... is indeed a form of textual 'transformation', neither is it identical to the category apparently closest to it in Genette's taxonomy: parody. That Genette's range of textual examples is more or less exclusively taken from classical and canonic works also means that the parameters of his study foreclose on kinds of writing which have no obvious historical pedigree» (2006, 499-500). La única explicación para tan desafortunada afirmación es que Widdowson no ha leído completo el estudio de Genette (tal vez desanimado por su gran extensión), en el que prácticamente toda la segunda mitad (más de doscientas cincuenta páginas) está dedicado a la transposición.

⁷ Así lo ha detectado acertadamente Matei Calinescu: «This background, I would contend, is best described by the notion of 'text,' by the view that the world, and not only the literary work, can be seen as text. The old *topoi* of the 'book of nature' and the world as 'God's writing' or comparable similes are now more systematically rephrased in terms of linguistic philosophy, the tropes of

Efectivamente, la variante típicamente posmoderna de la reescritura vuelve a contar la misma historia pero iluminando o añadiendo aspectos de la misma que quedaban ocultos, para mostrar así lo que no se contó o se falsificó y por tanto la imposibilidad de atrapar lo real o cómo lo real depende de la forma en que se textualiza. La reescritura posmoderna aborda un texto ficticio como si fuera histórico para hacer visibles sus márgenes, lo que reprime o silencia, poniendo con ello de manifiesto sus limitaciones e ideología, su condición de pura textualidad, y por tanto para cuestionarlo o subvertirlo desde los presupuestos postestructuralistas en un doble sentido: su referente inmediato no es la realidad, sino otra obra de ficción (todo es texto) cuyo valor de verdad queda relativizado, cuando no destruido (todo es ficción). En este sustrato postestructuralista más que en su agenda política reside su auténtico carácter distintivo, pues no toda reescritura posmoderna responde al análisis de Widdowson y Moraru. Basta leer, por ejemplo, las continuaciones de un texto tan paradigmático y canónico como el *Quijote* aparecidas tanto en nuestro país como en el Reino Unido para comprender este hecho. Andrés Trapiello en *Al morir Don Quijote* (2004) y Robin Chapman en su trilogía cervantina (*The Duchess's Diary*, 1980, *Sancho's Golden Age*, 2004, y *Pasamonte's Life*, 2005), *revisiónan* el texto cervantino pero no lo *revisan*, una distinción que se corresponde con la trazada entre la reescritura que hemos denominado afirmativa frente a la correctiva y que queda recogida en estas dos acepciones de *revisión*: ver de forma nueva (*revisiónar*) y corregir (*revisar*). Trapiello y Chapman complementan o expanden homodiegéticamente el universo quijotesco arrojando nueva luz sobre sus personajes y episodios (sobre todo secundarios: la sobrina y el bachiller en el caso del primero, la Duquesa, Ginés de Pasamonte, el barbero o incluso Rocinante y el rucio en el caso del segundo), lo comentan críticamente en un ejercicio metatextual (especialmente Chapman, desde postulados postestructuralistas), pero no lo desafían o refutan a la manera revisionista descrita por Widdowson. Pese a ello, sí comparten ese afán por disolver las fronteras entre ficción y realidad y por mostrar el carácter relativo o limitado de cualquier representación de la misma característico de la posmodernidad y que ha encontrado expresión artística predilecta —aunque no única: pensemos en la reflexividad— en la reescritura de obras canónicas.

En consecuencia, podemos concluir que, en el amplio campo de las prácticas reescriturales, que no se circunscribe al siglo XX y mucho menos a la posmodernidad, existe una variedad posmoderna y, dentro de ella, una variante revisionista

rhetoric, and textual operations and functions. The general *literary* effect of such pantextualist view of both literature and the world —a view that reached its climax in the intellectual fashion of post-structuralism in the 1960s and that continued in some major versions of poststructuralism such as deconstruction— is, among other things, a blurring of the distinction between language and reality, fiction and fact, thought and action. In the more extreme versions of this unselfconscious linguistic idealism, 'reality' is nothing but an effect of language. Under such circumstances, writers are not only justified to rewrite earlier texts, they do not only feel an urge to do so, but, being caught in an infinite maze, they have no choice but to rewrite» (1997, 245).

que es su manifestación más sintomática o significativa, aunque ese revisionismo literario, como hemos visto, no es un descubrimiento posmoderno, sólo lo son las ideas sobre la textualidad, la historia, el género, la raza, etc., desde las que se practica. Es esta ideología subyacente (a veces más bien desbordante), firmemente anclada en un contexto cultural específico, lo único realmente nuevo. Y esa ideología también puede observarse en el cine, como veremos, por lo que estamos ante otro punto de confluencia que justifica una teoría conjunta de la reescritura filmoliteraria: no sólo las estrategias transformativas son análogas, también lo son las premisas ideológicas desde las que se realizan, puesto que emergen de un contexto cultural no único pero sí común. Todo ello es fácilmente comprensible si nos volvemos, que ya va siendo hora, a la práctica, primero literaria y, más adelante, fílmica, en busca tanto de ilustración como de corroboración de la teoría hasta aquí formulada. Para ello vamos a ver cómo ha sido reescrita una obra de Henry James que sin duda está firmemente instalada en el canon: *The Turn of the Screw* (1898).

La Vuelta de tuerca como reescritura, la reescritura como vuelta de tuerca

Lo primero que es preciso constatar es que la propia obra de James no es ajena al concepto de reescritura, si bien no en el sentido estricto (intensivo) que hemos asignado a este término. En una especie de prólogo al relato propiamente dicho, un narrador extradiegético cuyo nombre no conoceremos nos cuenta cómo, estando reunido con un grupo de personas alrededor del fuego en una vieja mansión el día de Nochebuena, oyó cotar a Griffin una historia en la que un fantasma se aparece a un niño y a su madre. Uno de los oyentes, Douglas, comenta que la presencia del niño efectivamente le da un toque particular al relato, añadiendo: «If the child gives the effect another turn of the screw, what do you say to *two* children-?» (1992, 115). La respuesta es unánime: dos niños suponen dos vueltas de tuerca, y así es como se justifica el título que el primer narrador dará al texto. Cuando Douglas finalmente lea en voz alta el manuscrito de la institutriz que protagoniza la historia —que él oyó de sus labios cuarenta años antes— transcrito en el texto que leemos por el narrador extradiegético —Douglas se lo hizo llegar muchos años después de la velada, antes de su muerte— el relato será efectivamente una doble vuelta de tuerca a las historias de fantasmas, pues en este caso las apariciones afectarán no a un niño, sino a dos. Tal relato narra cómo la institutriz, cuyo nombre desconocemos pero que es su narradora intradiegética y homodiegética, apenas unos días después de su llegada a Bly, una mansión señorial y apartada en Essex donde debe ocuparse de la educación de dos niños huérfanos, Miles y Flora, con la ayuda del ama de llaves Mrs Grose y algunos empleados más, pero sin la del tío y tutor de los niños que le ha exigido como condición para darle el puesto no ser molestado nunca, se dará de bruces con los fantasmas de la anterior institutriz, Miss Jessel, y del criado Peter Quint; éstos murieron en extrañas y trágicas circunstancias y al parecer tenían una relación amorosa ilícita además de una

excesiva influencia o familiaridad con los niños, lo que, unido a la forma en que se aparecen, hace concluir a la institutriz que los corrompieron en vida y lo siguen haciendo tras su muerte. De esta manera la *vuelta de tuerca* del título se dota de un sentido metaliterario, pues se refiere a una historia o narración previa y llama la atención sobre el proceso de desarrollarla o enriquecerla mediante un giro adicional. En este sentido, la *vuelta de tuerca* de James es una forma de referirse al proceso de reescritura: partir de un relato anterior para reelaborarlo y complicarlo.

Tal relato no es sólo el narrado por Griffin, que desconocemos, o la tradición de la *ghost story* clásica a la que sin duda pertenece, sino el género del que ésta procede en última instancia y que *The Turn of the Screw* reescribe, la ficción gótica inglesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX cuyos más famosos exponentes fueron Anne Radcliffe y M.G. Lewis. Las narraciones góticas giran en torno a las tribulaciones de una heroína a manos de un villano en un edificio medieval, tenebroso, subterráneo (castillo, convento, mansión) que materializa el mal representado por el villano, que es el escenario de sucesos sobrenaturales y del que finalmente es rescatada (aunque no siempre) por un héroe, quien conforma con la heroína y el villano un triángulo gótico característico. En *The Turn of the Screw* la institutriz protagoniza este movimiento típico de descenso al inframundo gótico para enfrentarse al villano y lo sobrenatural (en este caso ambos convergen en Quint, que, junto con Miss Jessel, es la encarnación del mal), con la peculiaridad de que el héroe está ausente (el tío del que la institutriz, como la presentación de Douglas deja claro, se enamoró durante la única entrevista que tuvo con él), por lo que la heroína debe asumir su papel para salvar a los niños, que toman el suyo de víctima. Se trata, por tanto, de una evidente manipulación del triángulo gótico por parte de James, y un comentario de la institutriz confirma que tal es en efecto la tuerca que el autor está haciendo girar: «Was there a ‘secret’ at Bly—a mystery of Udolpho or an insane, an unmentionable relative kept in unsuspected confinement» (1998, 138). La institutriz detecta así —al tiempo que explicita— las similitudes entre su situación y la de las protagonistas de la obra de Anne Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* (1794) y otros relatos góticos —Henry James puede de hecho estar aludiendo a *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë a través de la referencia a la mujer demente de Rochester encerrada en el ático—⁸. Con esta última obra, además, *The Turn*

⁸ Para algunos críticos la cronología interna de la obra, que situaría la acción en los años 30 del siglo XIX, hace imposible que sea la institutriz la que se refiere a *Jane Eyre*, pues fue publicada en 1847, y ésta podría ser la causa de que James no explicita el título de la obra. Pese a este anacronismo, desdibujado por la vaguedad de los referentes cronológicos de la novela que lo hace pasar desapercibido, sí nos parece evidente que tal es el modelo intertextual que James está invocando, quien podría de hecho haber situado la acción en el mismo año, 1839, en que Charlotte Brontë fue la institutriz de unos parientes del arzobispo Benson, quien le contó a James la historia en que se basó para escribir *The Turn of the Screw* y por tanto es el modelo real de Douglas, una sutil forma de subrayar su intención de reescribir la novela de Brontë. Como veremos, este impedimento cronológico no es óbice para que la autora de la primera reescritura literaria del relato de James, Joyce Carol Oates, considere *Jane Eyre* un modelo literario no sólo de James sino de la propia institutriz e incluso de su antecesora Miss Jessel.

of the Screw tiene evidentes afinidades, pues está también protagonizada por una institutriz que se enamora del señor de la casa (con el que finalmente contraerá matrimonio), está escrita igualmente en primera persona y el descenso gótico aparece desplazado en un marco más realista (domesticación). Más inquietante es el hecho de que, tanto en Brontë como en Radcliffe, lo que parece ser sobrenatural acaba siendo explicado de modo racional (racionalización); y, todavía más, que sea la institutriz quien invoque estos modelos, que recurra a ellos a la hora de intentar asimilar la experiencia de la primera aparición, revelando así la influencia que sus lecturas pueden estar ejerciendo en su manera de percibir e interpretar la realidad. Tal recurso a la literatura, así como la insistencia en el carácter imaginativo de la institutriz (1998, 140 y 152), es una sutil indicación de un cierto carácter quijotesco que la podría emparentar con Catherine Moreland, protagonista de *Northanger Abbey* (1818), la novela en que Jane Austen parodió el género gótico a través de una heroína que también vive su experiencia en una mansión a través de sus lecturas góticas. El objetivo de James, sin embargo, no es paródico, como el de Austen, sino narrativo: sugerir la no fiabilidad de la institutriz como focalizadora y narradora. Y de esa no fiabilidad resulta la ambigüedad del texto, que podríamos considerar un giro adicional de la reescritura jamesiana, sobre la que han corrido literalmente ríos de tinta⁹.

Efectivamente, desde que Edmund Wilson formulara en su famoso artículo «The Ambiguity of Henry James» (1934), la idea de que los fantasmas no son reales, sino alucinaciones de la institutriz, se abrió paso una interpretación psicoanalítica del personaje que la contempla como un caso clínico de represión sexual: enamorada del tío de los niños, intenta llamar su atención erigiéndose en la heroína de una fantasía romántica en la que lucha por mantener tanto la pureza de los niños como la suya propia frente a la amenaza fundamentalmente sexual representada por los fantasmas; y la violenta represión de su deseo por el señor se proyecta en la sexualidad de los criados muertos y en el propio Miles, que acaba sustituyéndolo como oscuro objeto de su deseo reprimido. Esta interpretación se basa naturalmente en el hecho de que sólo la institutriz parece ver a los fantasmas, pero frente a ella puede argüirse no sólo la evidencia externa de los diarios de James en los que el autor manifiesta claramente su intención al respecto, sino sobre todo la propia evidencia interna del texto que apunta a la existencia real de los fantasmas: la detallada descripción por parte de la institutriz de Jessel y sobre todo Quint, a los que no conoció y a partir de la cual Mrs Grose los identifica, la confianza y credibilidad que ésta presta a su testimonio, y la que le da también el narrador extradiegético, quien ofrece indudables garantías de su salud mental y espiritual y de cuya hermana fue además institutriz

⁹ Un lúcido análisis de esta cuestión con todas sus implicaciones lingüísticas, narratológicas y genéricas puede encontrarse en la soberbia tesis doctoral de Christopher Moran, «Discourse Analysis and Literary Genre: The Fantastic in Henry James» (Universidad de Salamanca, 2004), donde el autor realiza además un repaso de las principales interpretaciones que *The Turn of the Screw* ha suscitado con una sensata evaluación de las mismas. La visión que del clásico de Henry James se ofrece en esta páginas es deudora de las ideas y el trabajo de Moran.

con posterioridad a los hechos narrados. Pero, incluso admitiendo la realidad de los fantasmas, ello no elimina la ambigüedad del texto y nos conduce a su auténtico foco: los niños. De lo que no hay pruebas ni corroboración objetiva, como la propia institutriz admite en determinado momento, es de la teoría o hipótesis que ella elabora sobre la relación entre los fantasmas y los niños (de una indeterminada y oscura naturaleza sexual) ni de su convencimiento de que, aunque lo nieguen, los niños siguen en contacto con ellos y bajo su influencia. Los niños son así el auténtico misterio: ¿los ven o no los ven? ¿son inocentes o corruptos? La falta de fiabilidad de la narradora no depende tanto de la existencia de las apariciones, que es bastante clara, como de la interpretación que hace de las mismas, pero, en ambos casos, concedérsela o negársela nos lleva a enjuiciarla de modo muy diferente: como protectora o —bienintencionada— destructora, paladín del bien u origen —involuntario— del mal. Ello no quiere decir que la aparición de los fantasmas no pueda interpretarse en términos psicológicos, pero en un plano alegórico, no literal: los fantasmas son una forma de hablar de la personalidad de la institutriz de forma figurada o simbólica. De hecho, junto a la domesticación y racionalización del gótico que tienen lugar en las obras que podríamos denominar *posgóticas* (además de ésta, el *Dracula* de Stoker o el *Jekyll y Hyde* de Stevenson, escritas en los mismos años), su tercera aportación fundamental es lo que podríamos denominar *internalización*. Dobles, vampiros, fantasmas, todos apuntan de diferentes maneras a la interioridad de sus víctimas. Los muertos son una forma de hablar de los vivos: la oscuridad que representan está dentro, pero se hace visible proyectándola fuera.

El tormento de ser fantasma: revisionismo posmoderno

«Accursed Inhabitants of the House of Bly», el relato escrito por Joyce Carol Oates en 1992 e incluido en su libro *Haunted: Tales of the Grotesque* (1994), es un caso paradigmático de reescritura posmoderna en el que podemos ilustrar perfectamente la teoría formulada aquí. El hipertexto de Oates es una reescritura homodiegética, en la que se re-presenta el mismo universo creado por James pero operando sobre él abundantes y radicales transformaciones. En un primer nivel, el formal, se produce una evidente translongación, pues se pasa de una novela corta a un relato breve que no supera las treinta páginas, algo que evidentemente está asociado a la literalidad de la reescritura: al presentar exactamente los mismos escenarios, personajes e incluso acción que James, no necesita repetirlos, basta con aludir a ellos o evocarlos y contar con el conocimiento previo de los mismos por parte del lector. Junto a ello se observa una evidente transestilización (no hay intento alguno de imitar el tipo de escritura jamesiana, al contrario, la de Oates tiene un carácter mucho más directo, coloquial y visual), ligada a la transmodalización narrativa, pues el hipertexto cambia la focalización y la voz narrativa del hipotexto: en vez del narrador autodiegético (la institutriz narrando la historia desde su perspectiva de protagonista)

tenemos un narrador heterodiegético que asume el punto de vista de Miss Jessel y, de forma más limitada, de Peter Quint (y es esta focalización interna variable lo que explica la utilización de un narrador heterodiegético que permanece invariable y puede pasar de uno a otro focalizador sin solución de continuidad). Lo más novedoso, sin embargo, es que Jessel y Quint focalizan el relato después de muertos, es decir, que la historia se cuenta desde el punto de vista de los fantasmas: aquí se encuentra la transformación más decisiva del hipotexto, la que desencadena o al menos permite instaurar las demás transformaciones. Todas ellas responden claramente a la lógica del suplemento: la historia es idéntica a la original pero se suplementa con contenidos adicionales (accesibles gracias a la nueva focalización), y por tanto transformaciones en el segundo nivel, el temático, que a la postre operan en el tercer nivel, el pragmático, y dan lugar a una subversión del significado original que la transforma y aspira a sustituirla o suplirla.

En lo que a las transformaciones temáticas se refiere, la expansión que las orienta es tanto interna como externa, pues el relato arranca antes de la llegada de la institutriz a Bly, y por tanto opera inicialmente mediante la analepsis característica de la precuela, para a continuación centrarse en los acontecimientos narrados en *The Turn of the Screw*, pero desarrollando la existencia espectral de Quint y Jessel y promoviéndolos así de los márgenes de la historia al centro mismo, una de las estrategias más frecuentes de la amplificación paraléptica. Así conocemos detalles del pasado de Jessel (sus orígenes rurales en Ottery St Mary como hija del párroco local, su entrevista en Londres con el señor de Bly, su enamoramiento y fantasías de matrimonio con él, todo ello en un claro paralelismo con la institutriz protagonista del hipotexto, también su suicidio al quedar embarazada de Peter Quint, socialmente marcada y ser despedida por ello); y de Quint (su donjuanismo, del que fueron víctimas no sólo todas las empleadas de Bly, incluida Mrs Grose, sino también las aldeanas vecinas, y del que dejó un rastro en numerosos bastardos, su relación de confianza con el señor, su afición a ponerse su ropa y jugar al caballero, las posibles causas de su muerte, no tanto accidental como deliberada); pero también de la historia de amor entre ellos, del que se detalla no sólo su carácter carnal sino también auténtico y apasionado. En lo que a su espectral presente se refiere, el relato nos da detalles de su confinamiento en la bodega de Bly durante el día y su libertad durante la noche, de su régimen alimenticio de ratones o conejos que devoran vivos, de la angustia de ambos por el deterioro de su aspecto físico, las ropas sucias de Quint o la barba que se afeita en precarias condiciones, el vestido de Jessel cubierto por el limo del lago en el que se suicidó, pegado también a su piel y a sus partes más íntimas, y, pese tan atroces circunstancias, del amor y ternura que todavía persiste entre ellos y sobre todo por los niños, que es lo que los mantiene en Bly (Jessel se desintegra cuando se llevan a Flora de Bly): *accursed by love*, como dice Quint y evoca el título del relato, que narra fundamentalmente la batalla que libran Quint y sobre todo Jessel contra la nueva institutriz por los niños. A éstos se los presenta como dos huérfanos con serias carencias afectivas

que vienen a cubrir Quint y Jessel, cuya relación amorosa, de la que son testigos privilegiados sin que ello implique corrupción ninguna, los convierte en los padres que no tienen, y cuya muerte los deja todavía más abandonados que antes, sobre todo porque al dolor de la segunda pérdida se añade la crueldad de la prohibición de nombrarlos siquiera. En este contexto, la nueva institutriz es presentada como una fanática metodista (la hija de un párroco rural en Glynngden, Escocia), cuya (auto-)represión le hace odiar la vida y el amor pero dotada de una férrea voluntad, que viene a interponerse y romper el vínculo familiar, una labor en la que cuenta con la ayuda de una Mrs Grose que parece compartir la misma naturaleza o visión que ella, pues en su día dio la espalda a Jessel cuando sus problemas empezaron. El señor, finalmente, parece el mismo ser egoísta, aunque dotado aquí de una obsesión por la virilidad de Miles y los riesgos para la misma que supone el internado que puede apuntar tanto a las tendencias homosexuales de Miles (lo que explicaría su expulsión) como a las propias o a su biografía personal.

Como consecuencia de esta expansión hipertextual de los contenidos del hipotexto, se producen transformaciones pragmáticas evidentes. Oates resuelve la ambigüedad del relato de James de forma paradójica: asume el punto de vista de la institutriz no sólo sobre la existencia de fantasmas sino también sobre su vínculo con los niños, que efectivamente los ven y se comunican con ellos, pero al superponer el punto de vista de Jessel lo desactiva y le da la vuelta, generando claramente una contraescritura. En primer lugar, los fantasmas no representan el mal, sino todo lo contrario, se asocian con la luz y el amor en una ambiente tenebroso de represión victoriana (bien dramatizado por la obsesión de cerrar las contraventanas de la institutriz): Jessel aparece como la *mujer caída* característica de la literatura victoriana, cuya relación con Quint y su embarazo la condenan al ostracismo y al suicidio, aunque su muerte y subsiguiente existencia espectral es a su vez una condena de la sociedad puritana y reprimida encarnada por la institutriz; y los amantes representan con su pasión y su sexualidad desbordadas, incluso con su sentido del humor, un espacio de libertad al que incorporan a los niños, a los que no corrompen sino que redimen de una vida sin afectos ni familia (especialmente gracias al intenso amor maternal de Jessel), un espacio que es finalmente destruido por ese entorno opresivo que es realmente el foco corruptor. En segundo lugar, a esta primera inversión de la dualidad luz-oscuridad se añade otra de la de muerto-vivo. El relato muestra a los fantasmas como víctimas de los vivos, y no a la inversa: son ellos los habitados o encantados por los vivos (por los niños, como dice Jessel: «It seems I am haunted ... Flora is my soul»), acosados e incluso amedrentados por ellos (por la institutriz, de la que afirma Jessel, «she is the ghoul!»). Y además incide en la existencia torturada del fantasma: separados de sus seres amados, a los que no pueden abrazar o expresar sus emociones, desposeídos de su humanidad y su sexualidad pero no de deseo, que encuentra escape en fantasías nocturnas, incómodos con la suciedad en la que viven, obligados a actuar de fantasmas como quien interpreta un papel, el relato articula así el tormento de ser fantasma

y la paradoja de que los muertos parecen estar más vivos que los vivos y ser más humanos que los humanos.

Oates parece reconocer que el auténtico foco de ambigüedad del relato de James no es la existencia o no de fantasmas sino la interpretación que de los mismos y de sus propósitos hace la institutriz, para a partir de ahí construir una interpretación antagónica basada en el cambio de focalización. Al hacerlo produce una refutación o corrección del hipotexto: ésta es la verdadera historia no contada, frente a la falsificación o distorsión de la institutriz; los hechos son los mismos, pero su significación cambia radicalmente como resultado de dar voz a los marginales que no la tenían, a Quint y sobre todo a Miss Jessel, doblemente marginada por su condición de mujer caída y de fantasma. Estamos ante una reescritura posmoderna que hace del victorianismo el blanco de su revisionismo cultural (una variante cultivada por otros autores como Fowles, Byatt, o Ackroyd) y extensivo: Oates llama la atención sobre el relato escondido o silenciado por James, el de una mujer caída en la opresiva cultura victoriana, el de la *otra* institutriz que aquí se convierte en protagonista para sacar a la luz el maniqueísmo, el fanatismo y la (auto-)represión que subyacen en la representación del fantasma de la institutriz de James. Ésta se convierte en el auténtico foco de terror, el núcleo de la oscuridad en la que está envuelta la mansión de Bly, y éste es el hilo del que tirará otra reescritura más reciente de *The Turn of the Screw*.

La mano que mece la cuna: desplazamiento y sobreescritura

Henry James apuntaba a la condición de lectora imaginativa de su narradora, incluso a su carácter quijotesco, a través de su propia invocación del género gótico y *Jane Eyre* como referentes literarios. Oates no deja escapar la ocasión y explicita esta dimensión quijotesca al formular abiertamente su enamoramiento inicial del señor de Bly y sus fantasías de matrimonio asociándolas con el mismo texto literario: «Like every other young governess in England, Miss Jessel had avidly read her *Jane Eyre*». Aunque es Miss Jessel el sujeto de estas literarias fantasías, este comentario así como los paralelismos con su sucesora lo hacen extensible a ésta, de hecho a cualquier mujer en esa situación. La reescritura de A. N. Wilson, *A Jealous Ghost* (2005), parte de esta visión de la institutriz como lectora dotada de la imaginación romántica y las fantasías matrimoniales propias de los quijotes femeninos, para profundizar no sólo en el desequilibrio perceptual a que ello da lugar sino sobre todo en el emocional y llevarlo al punto en que bordea y finalmente abraza la demencia, como don Quijote, pero convirtiéndola en una figura no muy diferente de la niñera psicópata que han puesto de moda algunos filmes recientes.

La institutriz, sin embargo, no es tal, ni siquiera una niñera propiamente dicha, sino Sallie Declan, natural de Indiana, donde ha crecido en una familia disfuncional y un tanto alienada, y desde donde, tras cursar estudios universita-

rios de literatura en Carver, Ohio, viaja a Londres becada para realizar su tesis doctoral precisamente sobre *The Turn of the Screw*. Por eso el texto que alimenta su quijotismo no es sólo *Jane Eyre* o variantes de esta trama como *Pride and Prejudice* o *Rebecca*, que están en la mente de la protagonista (2005, 13), sino sobre todo la propia novela de Henry James (incluso otros textos jamesianos sobre la americana inocente en Europa). Es en esta coyuntura, y en un momento de bloqueo mental, cuando acepta la oferta de ir a la espléndida mansión de Staverton a cuidar de los dos hijos, un niño y una niña, de un adinerado, ocupado y atractivo abogado, Charles Masters, cuya esposa falta hace dos años. La mente literaria de Sallie naturalmente detecta el paralelismo con el texto jamesiano de inmediato, que se ve reforzado por el hecho de que el propio Masters le informa de que es descendiente del arzobispo Benson que contó a James la historia en la que se basó para escribir *The Turn of the Screw*, por lo que probablemente Staverton es la casa que James recreó como Bly. Hasta ese momento, el autor ha desplazado el texto de James a las postrimerías del siglo XX o los inicios del XXI, sentando las bases de una reescritura heterodiegética, de nuevo focalizada a través de la protagonista aunque no narrada por ella sino por una voz heterodiegética. A partir de ese momento, sin embargo, será la propia Sallie quien se ocupa de tal desplazamiento, transformando la realidad de acuerdo con sus expectativas literarias, convencida como está de que va a vivir en *The Turn of the Screw* en vez de estudiarla, «...that she was walking into her own thesis subject, that she was becoming the central figure in that story which she had been obsessively contemplating all year» (13). Tal desplazamiento quijotesco arranca durante la entrevista misma con Masters. Su delirio asoma cuando empieza a llamar Miles y Flora a los niños cuyos nombres son Michael y Frances, pero se evidencia cuando se convence sin motivo de que Masters está enamorado de ella y la quiere no sólo como niñera, sino como esposa y madre de sus hijos. A partir de su llegada a Staverton ese delirio se hace más profundo, pues, como Catherine en *Northanger Abbey*, Sallie proyecta en su entorno una trama literaria, en este caso la de James: Gloria le resulta antipática porque no se parece a Mrs Grose, está alerta a cualquier información sobre las niñeras anteriores y cree ver el fantasma de Rosie, la madre muerta, a la que identifica con Miss Jessel, en dos ocasiones, una de ellas en convivencia con los niños, incluso se plantea la aparición de un fantasma masculino que se mete en su cama. Todo ello la conduce a librar una espectral batalla no tanto por los niños como por Masters, pues cree que el fantasma tiene celos de Sallie (de ahí el título) y pretende interponerse en la nueva situación familiar que su llegada va a crear. Pero su resultado final no es cómico, no es una parodia como en Austen, sino trágico, como en la historia de James, pues termina igualmente con la muerte de uno de los inocentes, en este caso de la niña. Tras descubrir que Rosie no es un fantasma sino la esposa de la que Masters se divorció por sus infidelidades y problemas con las drogas (una conducta igualmente transgresora que la de Miss Jessel), Sallie decide asesinarla a martillazos pero, en su ofuscación, la confunde con la niña en cuya habitación se encuentra. Si a ello unimos que la joven tenía ya un preocupante historial psiquiátrico por las

brutales agresiones a un niño hijo de unos vecinos al que cuidaba y a una compañera de universidad, comprendemos que su quijotismo es sólo el desencañonamiento de una personalidad ya perturbada y violenta.

Este profundo desplazamiento temático, sin embargo, no va acompañado de una similar transformación en lo pragmático. La lectura de James que la reescritura de Wilson nos propone es que todo es una construcción de la protagonista. Esta es fruto, por una parte, de su violenta auto-represión y miedo a la sexualidad, que aquí toma la forma de una patológica repugnancia por el sexo que paradójicamente la convierte en una obsesa sexual, le hace verlo en todo sitios e interpretar bajo este prisma comportamientos inocentes (el propio hipotexto jamesiano: la situación narrativa inicial le parece una reunión de pedófilos para escuchar una historia en la que la inocencia infantil se enfrenta a la sexualidad adulta); y, por otra, de su alienación y aislamiento, sus dificultades para interactuar y relacionarse con los otros, particularmente visible en su relación con los niños, por los que siente una profunda antipatía y a los que quiere proteger simplemente para atraer la atención de Masters y casarse con él. Nada que no estuviera de forma incipiente en James, aunque llevado al extremo mediante un proceso de desplazamiento que afecta no sólo a las coordenadas diegéticas sino también a la personalidad de la protagonista que desemboca en una radical transvalorización. Pero, insistimos, se trata de una radicalización y no una subversión del texto de James, algo en lo que incide también su carácter heterodiegético: no es el mismo personaje de James sino una versión desplazada, una extrapolación moderna mediante un dispositivo quijotesco, y ello contribuye también a hacer perder el filo subversivo a la reescritura. Estamos ante una sobreescritura más que una reescritura, un homenaje y no una corrección: demuestra no los límites sino la vigencia de James como creador de un patrón psicológico en el que la auto-represión y la alienación producen fantasmas, los de Sallie, cuyos demonios interiores son el único fantasma del relato, reemplazando el ambiente de propiedad y represión victoriana, que son el blanco de Oates, por la disfuncionalidad de la familia moderna, tanto la de la propia Sallie como la de los niños, aunque esto no parece suficiente para dotar a esta reescritura de una dimensión extensiva como la de Oates (y si la tiene desde luego es antagónica, conservadora en vez de revisionista). Wilson simplemente explicita y radicaliza lo que James sugirió de forma alegórica y la crítica psicoanalítica literalizó. Este carácter de sobreescritura se ve reforzado por otros dos aspectos llamativos de la novela: la sustitución del *understatement* jamesiano por un *overstatement* que no deja lugar para ambigüedad alguna y que hay que relacionar con esa voluntad de sobreescibir; y el carácter explícito o intensivo del componente metatextual implícito en toda reescritura, pues, al convertir a la protagonista en una doctoranda experta en *The Turn of the Screw*, la novela comenta a placer este texto mediante la introducción de abundantes disquisiciones de Sallie, en las que se articula un enfoque posmoderno de la novela frente al más historicista de su director inglés. Ello nos da además un marco teórico en el que entender la propia reescritura de Wilson y tiene por tanto una dimensión auto-consciente o

metaficcional. Es el caso de sus ideas sobre la disolución de los límites entre lo real y lo ficticio en la hiperrealidad de Baudrillard o de la teoría de la lectura como reescritura basada en Barthes, en virtud de la cual al leer un texto lo enriquecemos y transformamos, creamos un nuevo texto, por lo que es imposible volver al original o recuperar la intención autorial.

Estamos por tanto ante una reescritura en gran medida antagónica de la de Oates: si ésta es literal, un suplemento revisionista que resuelve la ambigüedad jamesiana favoreciendo la explicación espectral, *A Jealous Ghost* elimina los fantasmas (o ella es el fantasma), en línea con la interpretación psicoanalítica iniciada por el otro Wilson (una afortunada coincidencia), y no revisa ni subvierte *The Turn of the Screw* sino que afirma y legitima su posición en el canon e incluso su sistema de valores, que simplemente revisa desplazándolos a un contexto moderno, llevando a cabo una actualización. La reescritura literaria se mueve así entre los dos polos, homodiegético y heretodiegético o literal y desplazado, sobreescritura y contraescritura o conservación y subversión, y las dos interpretaciones, psicológica y sobrenatural, entre los que se moverán también las reescrituras fílmicas que vamos a abordar a continuación.

3. DE LA REESCRITURA LITERARIA A LA FÍLMICA

Adaptación, apropiación, revisión

La adaptación cinematográfica de textos literarios es una forma de hipertextualidad y, como tal, tiene evidentes afinidades con la transposición genettiana y con lo que aquí hemos denominado reescritura. Toda adaptación, en principio, podría considerarse reescritura en cuanto que el cambio de medio implica una evidente transformación formal, cuando no temática, pero, así entendido, el término pierde utilidad al convertirse en un mero sinónimo de *adaptación*, lo que implica, además, seguir encerrados en la limitada visión de las relaciones entre cine y literatura implícita en el concepto de adaptación. Parece preferible, por ello, reservar *reescritura*, tal como sugiere Pérez Bowie en el ensayo que abre esta colección, para describir no tanto los cambios impuestos por el nuevo medio, fundamentalmente formales pero también los temáticos que éstos puedan generar, eso que Stam ha denominado con acierto la *diferencia automática*¹⁰, perfectamente recogidos en el término adaptación, como los cambios en el contenido del hipotexto que proceden de una interpretación particular del adaptador, que puede entenderse como expresión de su voluntad artística o visión personal pero también de su intención de hacer el filme más aceptable o relevante para la

¹⁰ Tras explicar de forma convincente por qué la fidelidad es imposible en la adaptación cinematográfica de un texto literario, Stam concluye: «A filmic adaptation is automatically different and original due to the change of medium. Here we can take as our own Fritz Lang's response (in *Contempt*, 1963) to the producer Prokosch's accusation of infidelity to the script: 'Yes, Jerry, in the script it's written, in a film it's a picture ... a motion picture it's called'» (2005a, 17).

comunidad a la que se dirige. En este sentido, para designar estas operaciones que no tienen que ver con la transposición formal sino con la temática y que están ligadas a un proceso de atracción del hipotexto hacia la cultura del hipertexto (la del productor, la del público receptor o la de ambos), o, en otras palabras, que consisten en hacer suyo un texto ajeno, proponemos el término *apropiación*, tal como ya hizo Francis Vanoye (1991)¹¹. Si la apropiación es la estrategia característica de la reescritura literaria, pues se adapta para reescribir, es decir, no se reescribe un texto en el mismo medio si no es para transformar su contenido de alguna manera (con algunas excepciones en que la mera transformación formal justifica la operación, como en el caso de la traducción o las dramatizaciones y novelizaciones que buscan ampliar la audiencia de una obra), en el cine la apropiación es una opción que se presenta al adaptador, pero es la condición *sine qua non* para que se produzca reescritura: hablaremos de reescritura filmica sólo si hay apropiación, dejando el término de adaptación para aquellos filmes que se limitan a llevar a cabo el cambio de medio sin intervenir en el contenido más allá de la diferencia automática.

Esta dualidad entre adaptación y apropiación es la columna vertebral del reciente libro de Sanders (2006), que tiene por título precisamente *Adaptation and Appropriation*, aunque Sanders asocia la apropiación con una actitud oposicional y subversiva que hemos denominado aquí revisionista siguiendo a Widdowson. La adaptación, según esta autora, implica «a more sustained engagement with a single text or source than the more glancing act of allusion or quotation, even citation, allows. Beyond that, appropriation carries out the same sustained engagement as adaptation but frequently adopts a posture of critique, even assault» (4). Sanders acierta al utilizar *adaptación* y *apropiación* para referirse a prácticas de reescritura tanto intramedial como intermedial, que por supuesto incluyen el cine y la literatura, y para marcar una diferencia entre la transferencia más o menos neutra de medio (la adaptación) frente a la intervención que expande, suplementa, innova, es decir, que no sólo replica sino que complica («the aim is not replication as such, but rather complication, expansion rather than contraction» [12]). Pero se equivoca al asociar la adaptación con una actitud conservadora o de homenaje y la apropiación con una subversiva o de asalto, como hace de forma explícita (2006, 5-9), pues la apropiación, como hemos visto en la reescritura literaria, no implica necesariamente tal actitud y está confundiendo lo estructural con lo pragmático¹². Basta con introducir un

¹¹ «La apropiación designa, pues, para nosotros, el proceso de integración, de asimilación de una obra (o de cierto aspecto de la obra) adaptada al punto de vista, a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores. Puede ir desde el rechazo de intervención sobre la obra (aunque la neutralidad es también una actitud estética e ideológica, en este caso al menos) hasta la ‘divergencia’ o la ‘inversión’» (1996, 142). Vanoye distingue tres factores en el proceso de apropiación: el sociohistórico (la época o contexto de producción), el estético (las corrientes, movimientos o escuelas filmicas) y el estético individual (el autor y su equipo).

¹² El estudio de Sanders es ante todo de índole práctica, gira en torno al análisis de textos concretos, pero carece de una reflexión teórica en profundidad y no ofrece una teoría rigurosa y coherente. De hecho la autora parece contradecirse cuando más adelante sugiere que la adaptación

tercer término que ya hemos manejado en referencia a este último nivel, *revisión*, para solventar el problema, resultando así tres conceptos que se corresponden con los tres niveles transformacionales que diferenciamos en la reescritura literaria y que pueden aplicarse igualmente a la fílmica: *adaptación* se reservaría para las transformaciones formales, tanto intramediales como intermediales, y en este caso para el proceso de traducción intersemiótica (transemiotización o transcodificación) de un discurso escrito a otro audiovisual; *apropiación* para las transformaciones temáticas o de contenido que responden a la interpretación o recreación que de forma deliberada realizan los adaptadores; y *revisión* para los cambios pragmáticos que resultan de las anteriores —en realidad que las motivan— y que pueden desembocar incluso en una radical subversión del significado del hipotexto. Una película, por tanto, puede adaptar un texto literario tan sólo para ponerlo en imágenes o *visionarlo*, pero también apropiarse de él para *revisiónarlo* (verlo de forma nueva) o incluso *revisarlo* (cuestionarlo, corregirlo, refutarlo).

La reescritura fílmica puede ser adaptación si se fundamenta en una transformación hipertextual de medio; apropiación si opera transformaciones temáticas sustanciales sobre el hipotexto; y revisión si tales transformaciones dan lugar a cambios semánticos significativos, a veces incluso radicales. En este sentido podemos decir que la reescritura fílmica de textos literarios es por definición una adaptación intermedial, pero no toda adaptación cinematográfica es una reescritura, porque no implica necesariamente los procesos de apropiación y revisión que definen a esta última. Esta es una de las ventajas que ofrece el carácter transmedial del término *reescritura* (como *apropiación* y *revisión*) utilizable para transposiciones intra o intermediales, en el interior de la literatura y el cine o entre ambos medios (o, en otras palabras, literarias, fílmicas y filmoliterarias). Pero hay que entender que, en este sentido transmedial, su dominio es temático y semántico, la reescritura es apropiación y revisión (aunque puede implicar también transformaciones formales), mientras que el de la adaptación es formal (aunque puede implicar transformaciones temáticas y semánticas): lo primero es una necesidad, lo colocado entre paréntesis una posibilidad. Esta diferencia entre adaptación y reescritura es la que Hutcheon diluye cuando afirma en su reciente *A Theory of Adaptation* (2006), que tiene el gran valor de ocuparse del tema en un marco transmedial no limitado al cine y la literatura, que «...indeed parody is an

sí puede participar de las características que en principio atribuye a la apropiación («adaptation can also be oppositional, even subversive», 9), y en la sección en la que se ocupa de ella incluye tanto películas que son actualizaciones y hacen el texto literario comprensible a nuevas audiencias como otras que revisan el punto de vista del mismo y dan voz a lo que se silenciaba. La contradicción parece resolverse más tarde cuando Sanders asocia la adaptación con la transición de un género a otro (novelas a películas, teatro en musical, dramatizaciones de narrativa y viceversa...), es decir, con la transformación formal, y la apropiación con la de contenidos, en la línea que adoptamos aquí: «An adaptation signals a relationship with an informal sourcebook or original, a specific version of it, but the original remains ostensibly the original. Appropriation effects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product or domain. This may not involve a generic shift [as adaptation does]» (2006, 26).

ironic subset of adaptation, whether a change of medium is involved or not» — citando además como parodias obras que aquí consideramos reescrituras como la de *Hamlet* realizada por Robert Lepage en su obra de teatro *Elsinore* (1995) o la ya mencionada *Foe* (1986) de Coetzee— o añada más adelante que «remakes are invariably adaptations because of changes in context. So not all adaptations necessarily involve a shift of medium or mode of engagement, though many do» (170). Para nosotros, al contrario que Hutcheon, la adaptación necesariamente entraña un cambio de medio, modo o forma¹³.

Esta teoría de la reescritura común a literatura y cine tiene naturalmente la virtud de hacer extensible a éste la tipología y categorías que identificamos en la primera: en el cine también habrá que distinguir la reescritura literal (homodiegética), que incluye la expansión interna (amplificación) y la externa (precuela y secuela), de la desplazada (heterodiegética), dominada por la aproximación en la que podemos tal vez distinguir la actualización (tiempo), de la indigenización (espacio), un término acuñado por Hutcheon (2006); y por supuesto encontraremos los dos polos pragmáticos que van de la versión (ver de nuevo) a la subversión (ver al contrario), de la reivindicación al cuestionamiento, de la sobreescritura a la contraescritura. De hecho las reescrituras fílmicas parecen hacer uso de estos recursos y comportarse de manera similar a las literarias que hemos visto, como podemos comprobar atendiendo, por ejemplo, a las prácticas adaptativas de cineastas específicos, por ejemplo Francis Ford Coppola, quien realizó en *Apocalypse Now* (1979) una reescritura fílmica aproximante de la novela de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1902), desplazándola a la guerra de Vietnam, una evidente transposición heterodiegética tanto en el espacio como en tiempo, de hecho una transculturización radical, pero que no altera sustancialmente el significado original del texto literario, simplemente lo proyecta en un nuevo contexto demostrando así su universalidad y vigencia para la exploración de la oscuridad en el alma humana y los conflictos generados por el imperialismo, el colonialismo, la guerra. La forma opuesta de aproximarse a un texto literario, es decir, manteniendo aparentemente su literalidad pero llevando a cabo una profunda subversión de su significado original, la encontramos en otra adaptación de Coppola, su *Bram Stoker's Dracula* (1992), que se presenta desde el título como mera adaptación del texto a imágenes pero es de hecho una reescritura que nos ofrece el punto de vista del vampiro, mediante una expansión externa (su prehistoria en un prólogo) e interna (su historia de amor con Mina), lo que lo transforma de archivillano en donjuán a la búsqueda del ideal amoroso a través del tiempo y en representante de una sexualidad sublimada frente a la reprimida victoriana. En vez de la restauración del hipotexto de Stoker tras las distorsiones del cine vampírico que anuncia el título, Coppola ofrece una apropiación

¹³ La confusión de Hutcheon entre parodia y reescritura responde, como ya hemos indicado más arriba, a la ampliación del arco pragmático de la parodia para incluir la hipertextualidad seria que lleva a cabo en su libro *A Theory of Parody* (1985); la confusión entre adaptación y reescritura (parodia, remake) obedece a la confusión entre las transformaciones formales (el cambio de medio) con las temáticas (el cambio de contexto) o pragmáticas (el cambio de intenciones).

y revisión del mismo: la verdadera historia que Stoker no contó¹⁴. *Apocalypse Now* es aparentemente muy diferente de su hipotexto por su desplazamiento transcultural, pero es una sobreescritura; *Bram Stoker's Dracula*, aparentemente fiel y literal, lleva a cabo una aculturación más sutil que es de hecho una contraescritura. Esta dinámica en la que la reescritura homodiegética subvierte y la heterodiegética aproxima es también observable en las dos adaptaciones de textos ingleses que Buñuel produjo en 1954 (*Robinson Crusoe* y *Abismos de pasión*, esta última basada en *Wuthering Heights*), y la podemos reencontrar también en las reescrituras fílmicas de *The Turn of the Screw*.

De hecho, como vamos a ver, las diferentes versiones cinemáticas de una obra son un terreno aún más propicio que las diferentes adaptaciones de un cineasta para seguir esta y otras dinámicas reescriturales, pues en ellas encontraremos una casuística más completa y compleja de la reescritura fílmica que nos permitirá no sólo ilustrar con más detalle la teoría esbozada sino profundizar en ella. La práctica de la reescritura de *La Vuelta de tuerca* presenta peculiaridades o giros —*vuelatas de tuerca*— que nos conducirán a otras disquisiciones teóricas y a desarrollar nuestra teoría de la reescritura filmoliteraria, situándola todavía más allá de la adaptación.

El significado de un beso: la adaptación como grado 0 de la reescritura fílmica

En principio, pocos relatos literarios tan difíciles de poner en imágenes como los enunciados por un narrador no fiable, máxime si la ausencia de fiabilidad no tiene límites o contornos precisos y desemboca en un relato ambiguo, como ocurre en *The Turn of the Screw*. En cualquier narración literaria intradiegética, en la que el narrador es un personaje, lo externo se visualiza a través de lo interno, a veces siendo silenciado, otras distorsionado, y, a la inversa, el mundo se convierte en visión de mundo, lo objetivo en subjetivo: ambos son difíciles de separar, se produce así una saturación subjetiva y una limitación objetiva. En la narración fílmica ocurre al contrario, es por definición extradiegética, difícilmente puede asociarse con un personaje (incluso cuando se transemiotizan las palabras de un narrador oral intradiegético o subnarrador) y tiende a objetivar lo subjetivo: el cine necesariamente visualiza todo lo externo que la literatura silencia y lo interno sólo puede visualizarse a través de lo externo, produciéndose así una saturación objetiva pero una limitación subjetiva. Por todo ello un texto como el de Henry James representa un desafío para cualquier adaptador, lo que da más mérito a la adaptación que en 1961 realizó Jack Clayton, *The Innocents*, con guión de Truman Capote sobre la dramatización de la novela de William Archibald (estrenada en Nueva York en 1950 y en Londres dos años

¹⁴ Para un análisis detallado de esta reescritura, véase Pedro Javier Pardo, «Del *Dracula* de Bram Stoker a *Bram Stoker's Dracula*: La adaptación como (per)versión», en J. A. Pérez Bowie, ed., *La adaptación cinematográfica de textos literarios*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2003, págs. 141-166.

después), casi unánimemente considerada un logro y detenidamente analizada en sus procesos de transferencia de la ambigüedad del texto de James al cine (o, utilizando el afortunado juego de palabras de uno de estos analistas, de sustitución de «an eye for an I»¹⁵). No es nuestra intención repetir aquí tales análisis o añadir uno más, simplemente sugerir cómo se ha traducido en imágenes la ambigüedad jamesiana para así ilustrar el funcionamiento de la adaptación como cambio de medio o transcodificación. Y para ello nada mejor que empezar por el final.

En efecto, tras la muerte de Miles en la última escena de la película en la que la institutriz, aquí llamada Miss Giddens, intenta infructuosamente que Miles reconozca la presencia de Quint, ésta se inclina sobre Miles y lo besa en los labios. Se trata de la última acción de la película y puede resultar sorprendente para un lector purista de James –aunque no tanto para el espectador que recuerda que ya antes fue Miles quien, de forma inesperada, besó a la institutriz en los labios– que podría concluir que Clayton está *traicionando* a James o, en nuestros términos, *reescribiéndolo*. Pero tal adición no responde en absoluto a un deseo de apropiarse del texto de James, sino simplemente de hacer explícito lo que allí estaba implícito, de buscar correlatos objetivos de los procesos internos a los que apunta el relato literario de forma sutil e indirecta, esos en los que ha indagado la crítica psicoanalítica: la expresión del deseo reprimido por el señor de Bly proyectado sobre Miles o incluso Quint. O, en otras palabras, estamos ante eso que denominamos la *diferencia automática*, entendida no sólo como la inevitable visualización de todo lo externo sino también como la necesidad de externalizar lo interno como única forma de hacerlo presente, en ambos casos una imposición del medio. Y no es la única: la aparición de Quint tiene lugar, como ya ha ocurrido antes, tras el cristal de la ventana del cuarto en la que se encuentran ambos personajes, sugiriendo que aquélla puede ser un efecto óptico engañoso desde la posición de la institutriz, y a la espalda de Miles, lo que permite que desde tal posición la cámara pueda encuadrar los rostros de Quint y Miles juntos y sugerir la conexión subjetiva entre ellos; cuando salen al exterior, se encuentran en el centro de un círculo de estatuas sobre elevados pedestales, en uno de los cuales aparece Quint focalizado a través de la institutriz, no sólo porque ella esté presente (focalización sobre el personaje o cognitiva) sino porque responde a su ángulo de visión y lo que ella ve, pues Miles no lo ve (focalización perceptual desde el personaje). De esta forma, a través de la

¹⁵ Paul Kael, «*The Innocents* and What Passes for Experience», *Film Quarterly*, 15, 1962, págs. 21-36; Jeanne Thomas Allen, «*The Turn of the Screw* and *The Innocents*: Two Types of Ambiguity», en Gerald Peary y Roger Shatzkin, eds., *The Classic American Novel and the Movies*, New York, Frederic Ungar, 1977, págs. 132-142; James W. Palmer, «Cinematic Ambiguity: James's *The Turn of the Screw* and Clayton's *The Innocents*», *Literature/Film Quarterly*, 5, 1977, págs. 198-215; Edward Recchia, «An Eye for an I: Adapting Henry James's *The Turn of the Screw* to the Screen», *Literature/Film Quarterly*, 15, 1987, págs. 28-35; Anthony J. Mazzella, «'The Story ... Held Us': *The Turn of the Screw* from Henry James to Jack Clayton», en Griffin 2002, págs. 11-33; Val Wilson, «Black and White and Shades of Grey: Ambiguity in *The Innocents*», en Bradley 2002; y Lawrence Raw, «Hollywoodizing Henry James: Jack Clayton's *The Innocents* (1961)», *Henry James Review*, 25-1, 2004, págs. 36-61.

realidad profílmica, es decir, previa a la filmación, y la forma en que se filma (posición de la cámara, planificación, montaje), Clayton consigue transmitir la dimensión subjetiva del relato de James e incluso su no fiabilidad, pues ambas refuerzan la interpretación de que los fantasmas no son reales, sino fruto de la imaginación de la institutriz. Pero entonces Clayton introduce un plano casi cenital, un picado en el que vemos en primer término la cabeza de Quint y su brazo extendido, bajo el cual aparece, muy abajo, la figura empuñada de Miles que lo busca con la mirada; se rompe así la focalización interna de toda la escena para adoptar una externa que apunta, de nuevo de forma visual, no sólo a la existencia real del fantasma de Quint, sino a su dominio sobre Miles. Mediante este vaivén entre focalización interna y externa, la adición de nuevos elementos en la historia y su puesta en escena, en cuadro y en serie, Clayton intenta crear el equivalente fílmico de la ambigüedad literaria jamesiana: lo mismo pero diferente.

No es la misma ambigüedad, sin embargo. Los adaptadores no sólo han explicitado, sino que también han desarrollado el subtexto sexual que James dejaba a la imaginación del lector, enfatizando tanto la represión como el despertar sexual de la institutriz no sólo mediante ese beso sino también mediante las secuencias oníricas previas o incluso la elección de Deborah Kerr, que a la sazón contaba cuarenta años, como protagonista, añadiendo así la edad como factor coadyuvante¹⁶. Con ello subrayan la posibilidad de que los fantasmas sean una alucinación o una construcción subjetiva, reforzada también mediante la insistencia en la naturaleza imaginativa y sensible de Miss Giddens o en la naturaleza subjetiva de sus percepciones tanto visuales como auditivas¹⁷. En ese sentido es muy revelador que los elementos que daban objetividad a las apariciones (el testimonio de Douglas, la confianza de Mrs Grose y la descripción física de Quint) hayan sido retirados: el primero ha desaparecido, Mrs Grose manifiesta una progresiva desconfianza, y, lo más importante, antes de la primera aparición de Quint, Miss Giddens encuentra por casualidad un retrato suyo. Pero cuando esta interpretación psicológica parece imponerse, aparece un obstáculo cuya objetividad es difícil de salvar: la lágrima de Miss Jessel sobre la mesa en la que se acaba de aparecer. Si la descripción de Quint era el gran obstáculo para pensar que todo son alucinaciones, en la película, tras eliminarlo mediante el retrato y sugerir que lo son, se crea otro obstáculo análogo (de lo cual parece que Capote se arrepintió más tarde [Treddy 2005, 68]). Pero, aunque

¹⁶ Así había ocurrido también, como nos informa Raw (2006, 59), en el teatro y en dos versiones televisiva previas a la cinematográfica de Clayton, las de Dyne (1957) y Frankheimer (1959), protagonizadas por Sarah Churchill (43) e Ingrid Bergman (44) respectivamente.

¹⁷ Tal y como han observado los críticos citados, una de las primera preguntas que formula el tío durante la entrevista es «do you have an imagination?», a la que por supuesto contesta que sí, y Flora nada más llegar a Bly le avisa del peligro de imaginar cosas (ambos detalles no aparecen en la novela); la banda sonora hace un muy inteligente y original uso de ruidos o voces que sólo ella parece oír y que explicitan como no hace el libro su subjetividad atormentada por el deseo reprimido, obsesionada por la relación sexual que esas voces atribuyen a los criados, y al borde de la histeria, reforzada por la visualización de su rostro desencajado en diferentes momentos; y las apariciones se presentan como espejismos (tras cristales, cerca del agua, saliendo de esculturas).

no estuviera la lágrima, la ambigüedad se reestablecería mediante el afianzamiento de la posibilidad de que los niños no sean inocentes, de que la están engañando y tienen relación con los fantasmas: la canción que Flora canta continuamente y que está en la caja de música que le regaló Miss Jessel, el poema que recita Miles en el que parece aludir a su vínculo con Quint, o la pregunta de Flora sobre si es posible que las personas malas tengan que permanecer en la tierra tras morir, sugieren la continuidad de su influencia sobre los niños; el comportamiento anómalo, precoz, incluso aberrante de Miles, que apunta a los efectos corruptores de la misma; y la ruptura de la focalización interna perceptual para mostrar los rostros de los niños en momentos reveladores de complicidad entre ellos o con una presencia externa (Flora en el lago), ofreciendo así deliberadamente una información al espectador de la que Miss Giddens carece pero que ratifica sus temores e interpretación¹⁸. Todos estos indicios tienen un carácter objetivo que trasciende la subjetividad de Miss Giddens, pero no acaban de probar tampoco que los niños vean a los fantasmas, porque en la escena final está claro que Miles no ve a Quint, y, a diferencia de la novela, cuando grita «you devil» justo antes de morir es evidente que se lo dice a ella, no a Quint.

El resultado de todo ello es una ambigüedad tan irresoluble y desconcertante como la de James, aunque no es la misma: los adaptadores han socavado la fiabilidad de la protagonista en su primer núcleo, la existencia de los fantasmas (aunque no del todo: la lágrima) pero la han intensificado en el segundo, la corrupción de los niños (aunque no del todo: Miles no ve a Quint). La ambigüedad de la película favorece interpretaciones contradictorias de la fiabilidad de la institutriz en los dos núcleos (en el primero es menos fiable que en James, en el segundo más), algo a lo que contribuye el carácter objetivo que tiene la información que nos da la cámara, y en este sentido puede explicarse hasta cierto punto por exigencias del medio y por tanto por la diferencia automática. Ello no quiere decir que todas las diferencias respondan a este automatismo. Podemos citar a este respecto las interpolaciones o adiciones simbólicas: la escultura del niño con el insecto que sale de su boca, la araña devorando a la mariposa ante una complacida Flora, la paloma con el cuello roto bajo la almohada de Miles, las flores que se marchitan en torno a Miss Giddens, son un evidente añadido —que Tredy (2005, 69) atribuye a la fascinación de Capote por un oscuro texto renacentista de Francisco Colonna—. Evidentemente funcionan como correlato objetivo de la destrucción o corrupción de la inocencia que es el tema central de la película, pero tienen la virtud de no dejar claro dónde está el origen de la misma, si en la mente enferma de Miss Giddens o en la presencia real de lo sobrenatural, en la potencialidad destructiva de su represión sexual o

¹⁸ Otros indicios son la manera de flirtear de Miles con la institutriz, a la que que regala flores y piropea repetidamente, tan chocante en un niño, que hacen del beso algo no tan sorprendente; su crueldad, vocabulario y violencia, que poco tienen que ver con el libro; la explicación de la expulsión de Miles por ser «an injury to the others», que en el libro no se da; y la ruptura incluso de la focalización cognitiva sobre el personaje que es constante en toda la película para mostrarnos a Flora levantándose por la noche y acudiendo a la ventana para mirar algo o a alguien mientras Miss Giddens duerme.

en la de la sexualidad abierta de los criados. En cualquier caso, éste es también el tema central de James y el foco irreductible de la ambigüedad de su novela, la inocencia de los niños, como hemos visto, algo que los adaptadores han comprendido a la perfección, como prueba el título de la película. Por tanto, incluso en este enriquecimiento o desarrollo deliberado del libro late una voluntad de transemiotización que hace de esta película el ejemplo perfecto para ilustrar la diferencia entre adaptación y reescritura, o, en otras palabras, de lo que es la adaptación sin apropiación. Las adiciones no responden tanto a un deseo de apropiarse como de trasladar al medio cinematográfico la obra de James, lo cual no significa que este ejercicio de traducción intersemiótica no acredite una extraordinaria maestría del medio así como una riqueza y complejidad que hacen de la película una auténtica obra de arte (de hecho superior en este sentido a la mayoría de las reescrituras posteriores). Ello la convierte en una adaptación paradigmática, no sólo por modélica en lo que al proceso de adaptación se refiere (hasta el texto más *literario* es adaptable con imaginación y creatividad) sino por canónica en cuanto que referente ineludible de todas las posteriores (en la forma de articular la ambigüedad, de comunicar la subjetividad, de presentar las apariciones...). Ello ha sido posible precisamente porque no hay apropiación, o si la hay es en grado 0: estamos ante el grado 0 de la reescritura.

El último tango en Bly: la apropiación conservadora

The Nightcomers (1971), la película dirigida por Michael Winner y escrita por Michael Hastings, no es una adaptación de la obra de James sino una expansión externa de la misma, una precuela que trata de reconstruir los acontecimientos previos a *The Turn of the Screw* —la *untold story*— contestando a los interrogantes que ésta no resuelve sobre la relación entre Quint, Jessel y los niños y que configuran el auténtico foco de ambigüedad del texto —el enigma de los niños—. Para ello, sin embargo, parte de ciertos indicios que no están en la novela sino en la adaptación de Clayton, que, como hemos visto, en última instancia llama la atención ya desde el título sobre tal enigma al reforzar las dudas de la institutriz sobre su inocencia, que Winner acabará de despejar de forma contundente e inapelable. *The Innocents* es efectivamente más explícita que la novela, por una parte, a la hora de precisar la naturaleza de la relación entre Quint y Jessel, que es sexual (Mrs Grose comenta que utilizaban las habitaciones de la casa de día «as if they were dark woods») y hasta sadomasoquista (por la forma en que ésta cuenta que Quint trataba a una sometida Jessel); y, por otra, a la hora de apuntar a la precocidad sexual de los niños, particularmente de Miles, quien, como ya hemos visto, establece una relación cuanto menos ambigua con Miss Giddens, y a la crueldad, agresividad y violencia latente en ellos a través de su relación con los animales. Son muy elocuentes a este respecto el placer con el que Flora observa a la araña devorando a la mariposa o la paloma muerta de Miles (que significativamente precede al beso en los

labios a la institutriz, vinculando así violencia y sexo). En este sentido, la extrapolación de Winner, a pesar de las declaraciones del propio director sobre su inspiración directa en el texto de James (Raw 2006, 70), se inspira más en *The Innocents* que en *The Turn of the Screw*, pues básicamente intenta explicar cómo los niños han llegado al tipo de comportamiento que vemos en la película de Clayton más que en el libro de James, y lo hace como algo aprendido del criado y de la institutriz, quienes protagonizan en la película de Winner una relación sexual y violenta, de hecho sadomasoquista, de la que los niños son testigos y hasta aprendices privilegiados. Por eso la elección de Marlon Brando, que un año más tarde protagonizaría *El último tango en París*, la polémica cinta que junto con *El Padrino* daría nuevo impulso a su languideciente carrera, y que describe con todo lujo de detalles una relación similar, no podía ser más afortunada. En *The Nightcomers* Brando, que aportaba su característica mezcla de rebeldía y brutalidad aderezada con su atractivo sexual y semblante atormentado, pudo ensayar algunas de las escenas subidas de tono comunes a ambas y demostrar su aptitud para las mismas. En su exploración de una relación sexual masoquista de forma explícita la película de Winner no está lejos de la de Bertolucci: quién sabe si éste tuvo la idea de hacer a Brando el protagonista de la misma tras ver *The Nightcomers* en su estreno del festival de Venecia de 1971.

Brando interpreta a Peter Quint, al que se caracteriza como un patán indolente y poco aseado, particularmente zafio aunque amigo de probarse la ropa del señor, pero que ejerce un dominio casi absoluto sobre todos en Bly¹⁹. Para los niños su palabra es ley, es el maestro que les enseña todo fuera del ámbito escolar de Miss Jessel (cuyo primer nombre aquí es Margaret), desde a tratar de forma cruel y sádica a los animales (hace fumar a un sapo hasta que explota y luego Miles lo imitará torturando a una pobre tortuga, lo que de nuevo nos remite a la tortuga de Flora en *The Innocents*, como lo hace también el interés de Flora por las mariposas), hasta a «hacer sexo», como dicen los niños, aunque esto de forma involuntaria, pues son éstos quienes lo espían cuando está con Margaret y de nuevo los imitan (la primera vez cuando la ata en una incómoda posición con una gruesa soga que al final le rodea el cuello, la segunda cuando le da una paliza y parece que va a estrangularla, lo que de nuevo nos remite a *The Innocents*, al conato de agresión de Miles a Miss Giddens). En la lección de vida de Quint sexo y violencia —*eros y tanatos*— van unidos, un binomio con el que también guardan relación sus ideas sobre el amor («amar es sufrir, si estás enamorado de verdad de alguien a veces quieres matarlo») y sobre los muertos («no van al cielo ni al infierno, no tienen donde ir, y todos nos reunimos al morir»). Los niños interpretan e imitan todo literalmente, sin comprender, y ello explica por qué asesinan a Quint y Jessel al final (porque los quieren y para

¹⁹ Excepto sobre Mrs Grose, que comprende lo que está pasando y su efecto en los niños, llega a apuntarle con una escopeta y actúa como defensora de las buenas costumbres y único freno o contrapeso moral, forzando al final la salida de Jessel (avergonzada por tales efectos) y el más que probable despido de Quint.

que estén juntos, ya que Margaret va a marcharse) y por qué aparecerán como fantasmas en *The Innocents* (por las teorías de Quint sobre la vida de ultratumba). Pero, pese a que los efectos que la relación entre Quint y Jessel tienen tanto sobre ellos mismos como sobre los niños parecen claramente perniciosos, Winner muestra que no está desprovista de afecto y que los cuatro conforman una peculiar familia, de hecho la única que tienen, como perciben los propios niños al representarse como tal en las figuras de los cuatro que fabrican. En este sentido es claro el paralelismo con la reescritura de Oates, aunque ella eliminará el tratamiento sadomasoquista de la relación sexual para darle un tono vital y positivo además de anti-victoriano, y enfatizará a Jessel como la figura materna más que a Quint como la figura paterna, de las que en ambos casos carecen. El comportamiento anormal de los niños —más en *The Innocents* que en *The Turn of the Screw*— queda así explicado por su educación en el seno de esta deformada, grotesca versión de una familia²⁰.

Por todo ello, la lectura o interpretación que del hipotexto jamesiano realiza Winner, de nuevo en claro contraste con la de Oates, es todo menos subversiva, pues se basa en la que proponía *The Innocents* de forma sutil y por tanto se limita a explicitar o desarrollar una posibilidad ya contenida en la ambigüedad de *The Turn of the Screw*. Por esta razón podemos calificar esta apropiación de conservadora, como lo es también la ideología subyacente, pues lo que hace Winner, como ha explicado Raw (2006, 67), es mostrar los peligros de una familia disfuncional, escenificar cómo ésta genera monstruos²¹. Son sobre todo las imágenes que imitan sin comprender las que crean esa monstruosidad, algo que podría leerse como un aviso contra los peligros de la imagen, como apuntaba el propio Winner al declarar que su propósito era mostrar cómo «we are perverted by what we see» (Raw 2006, 71); y, teniendo en cuenta el modo de percepción voyeurista que escenifica la película, también contra los peligros del propio cine —que nos coloca en una situación perceptiva similar y que nos bombardea con imágenes que tendemos a imitar sin analizar o incluso sin

²⁰ Winner enfatiza el abandono de los niños no sólo a través de su tío y guardián legal, una figura particularmente antipática y egoísta que muestra un desinterés absoluto por ellos y sólo quiere quitárselos de encima cuanto antes, lo que le lleva a delegar su responsabilidad en Jessel y en Quint, sino también a través de sus padres, que mueren al inicio de la película pero se dice que viajaban mucho y apenas pasaban tiempo en Bly (los niños, además, declaran que añoran una Navidad como las de las otras familias, que nunca han tenido). Jessel y sobre todo Quint se convierten en padres sustitutos (en este sentido es sintomático que sea Quint el que comunica a los niños la muerte de los reales), y ellos mismos parecen haber sufrido un abandono o carencias similares (el padre de Quint era un sinvergüenza que lo abandonó muy pequeño, el de Jessel murió cuando era niña, aunque su madre se volvió a casar).

²¹ Raw va más lejos en su análisis del carácter políticamente conservador de la película: «...*The Nightcomers* is a conservative film that, while suggesting that the children and Miss Jessel are victimized by Quint, implies that this domination is in some way inevitable. Winner characterizes the governess as a sex-starved spinster—a perpetual object of desire both for Quint and the male director, who involve her in sequences that according to one reviewer ‘would make a fine benefit for the S&M society.’ If Jack Clayton’s *Innocents* used *The Turn of the Screw* to hint at new possibilities for women, Winner uses the same text to reinforce patriarchal attitudes and values» (71-72).

comprender— y hasta de la reescritura fílmica —que, al traducir obras literarias en imágenes y convertir en explícito lo implícito, multiplica su potencial peligrosidad—. Pero, al margen de estas interesantes implicaciones que pueden parecer descabelladas pero nos recuerdan que la reescritura, no importa lo pobre o rica que ésta sea, siempre conlleva una elaboración del discurso original para otros fines, es conveniente dejar claro que la reescritura de *Winner*, aunque aparentemente tan atrevida y heterodoxa como para hacernos pensar en un anticipo del último tango parisino en la mansión inglesa de Bly, es en el fondo profundamente conservadora. Y lo es tanto en su relación con el hipotexto como en términos ideológicos, respondiendo así a la paradoja de que la osadía de las imágenes está al servicio de una apropiación —en cuanto que extrapolación analéptica— continuista y no revisionista, en perfecta —o casi perfecta— armonía y no en conflicto con los hipotextos de James y Clayton, que sobrescribe y no contraescribe; de hecho este doble hipotexto es tal vez lo más novedoso por sus implicaciones a la hora de teorizar la reescritura, como veremos más adelante. *Winner* ofrece fundamento para la interpretación espectral de la institutriz, y en este sentido se alinea con la reescritura de *Oates*, pero establece un claro contraste en lo pragmático con ésta, para la que la corrupción procede de un entorno de moralidad podrida, y no de *Quint* y *Jessel*. El complemento no siempre es suplemento: en este caso la revisión homodiegética no revisa o refuta el hipotexto sino que lo refuerza, y lo hace desde una ideología más victoriana que posmoderna, aunque ello no quiere decir que no sea extrovertida (lo que nos alerta sobre la conveniencia de separar los conceptos de *extensivo* y *revisionista*). Pese a ello, o tal vez precisamente por ello, y pese a que la película no recibió críticas muy elogiosas y pasó sin pena ni gloria, lo que es fácil de entender, su alargada sombra se ha dejado sentir en bastantes —prácticamente todas— las adaptaciones fílmicas posteriores que han asumido y explicitado la naturaleza sexual de la corrupción de Bly y su fuente en los criados, como puede comprobarse en las más inmediatas, las adaptaciones televisivas de *Dan Curtis* (1974) y *Graeme Clifford* (1989), que además establecen la existencia de los fantasmas de forma inequívoca, como apuntaba *Winner*, destruyendo así la ambigüedad jame-siana. Y en esta misma línea de explicitación sexual y eliminación de la ambigüedad se sitúa la película producida en España entre ambas adaptaciones que es nuestra siguiente víctima.

Miss Giddens habla euskera y se llama Roberto: la revisión aproximante

Las diferencias más llamativas entre el texto de Henry James y la adaptación para la pantalla realizada por Eloy de la Iglesia en 1985 se hacen evidentes ya desde las primeras imágenes de la película. En el curioso prólogo que precede a los títulos de crédito oímos la voz *over* de un narrador homodiegético que nos alerta sobre el carácter tanto extraordinario como catártico de la historia que va a narrar (necesita contarla para descargar el terror que lo invade y ser comprendido), cuyos antecedentes nos ofrece al tiempo que van siendo ilustrados por

una serie de dibujos y pinturas. Se trata de un evidente intento de trasladar al cine la narración retrospectiva en primera persona de *The Turn of the Screw*, completado por alguna intervención posterior de la misma voz narrativa puntuando la acción, pero también es una forma de dejar claras desde el principio las coordenadas que orientan el desplazamiento al que el adaptador ha sometido el texto de James: la voz corresponde a un protagonista masculino, si bien de rasgos físicos y voz un tanto femeninos (interpretado por Pedro María Sánchez), que se dice natural del valle del Urola y que ingresó en el seminario jesuita de Loyola, lo que ubica la acción en el País Vasco. Justo al acabar los créditos nos enteramos de que Roberto, pues tal es su nombre, abandona el seminario (tras una primera escena en que lo vemos rezando y llorando, con la espalda cubierta de sangre tras autoflagelarse, una pista sobre las razones para tal decisión, que también se han apuntado en el prólogo al referirse el narrador a las dificultades de la vida en el seminario y las dudas que turban su fe); y, gracias a una conversación en euskera subtitulada en castellano con su padre el sacristán, también sabemos que éste le ha conseguido un trabajo como tutor de los sobrinos el conde de Etxeberria, Flora y Mikel, éste interno en un colegio jesuita. Al entrevistarse con el conde, éste le explica que quiere un hombre para el puesto porque —argumenta mientras ofrece y fuma un puro traído directamente de Cuba— ya hay demasiadas mujeres en la Casa de los Leones. El proceso de desplazamiento se completa con Antonia en el papel de Mrs Grose, Pedro Braña como Peter Quint y, en vez de Miss Jessel, la señorita Cristina, que vino de Londres, de casa de unos diplomáticos españoles, y que está enterrada fuera del cementerio porque se suicidó, según cuenta el párroco católico al que visita Roberto nada más llegar; el País Vasco no sólo implica que las apariciones tienen lugar en la playa en vez del lago, en el mar Cantábrico en vez del mar de Azov, sino que estamos en un entorno católico en vez de protestante. Tales son las coordenadas del desplazamiento de *The Turn of the Screw* en esta película, que nos permite trasladar la dualidad entre reescritura literal y desplazada, homodiegética y heterodiegética, que vimos en Oates y Wilson, al terreno fílmico: contar lo que no se contó o contar de nuevo.

Pero a pesar de este desplazamiento que viene a ser un travestimiento, tanto sexual como cultural, la película de Eloy de la Iglesia se caracteriza por su seguimiento fiel del original, aunque en este caso el original no es literario sino fílmico: Roberto es una versión desplazada de Miss Giddens. Tanto los numerosos cambios y adiciones a la historia de James, todos ellos procedentes de *The Innocents*, como el tratamiento fílmico de la misma, indican de forma inapetable que el hipotexto de *Otra vuelta de tuerca* no es el texto de James sino la adaptación de Clayton²². Sintomático a este respecto es también el tratamiento

²² Los cambios tomados de Clayton van desde la información más precisa y ligeramente diferente sobre la muerte de Braña y la señorita Cristina, los comentarios de Flora sobre los muertos o su inquietante comunión con Mikel, que le permite saber que va a volver antes de lo previsto del internado, la explicación más explícita que en el libro sobre este retorno («es un peligro para los

de la ambigüedad jamesiana, que no hace sino profundizar en la línea abierta por *The Innocents*: intensificar las dudas sobre la existencia real de los fantasmas al tiempo que despejarlas sobre la ausencia de inocencia en los niños. Por una parte, la interpretación psicológica cobra fuerza porque las apariciones son mucho más fugaces y subjetivas²³, el retrato de Braña aquí no se ve compensado por la lágrima de Miss Jessel (de su aparición sólo queda una flor que puede haber dejado Flora), lo que quita cualquier base empírica a las apariciones, y el escepticismo de Antonia es mucho más pronunciado, se convierte en hostilidad al final y se verbaliza en el «está usted loco» que Mikel dirige a Roberto justo antes de morir, una muerte que queda explicada por la lesión cardíaca para cuyo diagnóstico se introduce un médico en la película. Pero, por otra parte, no dejan dudas sobre la corrupción la información que ofrece Antonia sobre la relación entre Pedro y Cristina y su influencia sobre los niños, mucho más detallada y escabrosa, claramente deudora de *The Nightcomers*²⁴, corroborada por el comportamiento de Mikel, no sólo precoz sino atroz en términos morales, como muestra la reacción del párroco al escuchar su confesión con gesto horrorizado, hasta que la interrumpe y se pone a rezar, dando por toda explicación a Roberto un «Rece mucho por él, sólo Dios puede ayudarlo». Al llevar al extremo las dos interpretaciones contradictorias que Clayton mantenía en tensión, de la Iglesia desactiva la ambigüedad, como hacen también las dos adaptaciones televisivas post-Clayton de Curtis y Clifford, pero en sentido contrario a ellas. Si éstas favorecen la interpretación sobrenatural, la sugerencia aquí es la contraria: no hay fantasmas, pero sí corrupción, aunque la película nos invita a verla de otra manera, como *diferencia*.

otros niños»), el beso en los labios, en este caso entre los niños, como síntoma de precocidad sexual, o el poema que recita Mikel (en este caso de San Juan de la Cruz pero que describe igualmente su vínculo con Pedro Braña); hasta la introducción del retrato de Braña y la conversación entre Roberto y Antonia en la que ésta lo utiliza para explicar la aparición de aquél como algo imaginado, calcada exactamente de la que mantienen Miss Giddens y Mrs Grose, o el escepticismo final de Antonia sobre la actuación de Roberto. En lo que al tratamiento audiovisual de la historia se refiere, son reveladores de la influencia de Clayton la utilización del sonido o la imagen de forma subjetiva (los ruidos y voces que oye Roberto, la secuencia de imágenes que están sólo en su cabeza), los paseos por la casa durante la noche a la luz de las velas con toda la parafernalia gótica, la forma en que se visualizan las apariciones, la presencia de la muñeca sin ojo o la paloma muerta, o los tres espacios en que transcurre la escena final (comedor, invernadero y jardín con columnas).

²³ Hay una en particular que deja poco lugar a dudas sobre su carácter de alucinación, la que tiene lugar cuando Mikel se está ahogando y Roberto, que no puede ayudarlo porque no sabe nadar, cierra los ojos, como si invocara la ayuda del fantasma de Braña, y éste efectivamente aparece —desnudo— para salvarlo. Pero luego Braña desaparece y es Mikel quien sale del mar por su propio pie, aduciendo un calambre como el motivo de su desfallecimiento en el agua.

²⁴ Antonia describe a Pedro y la señorita Cristina como dos seres despreciables, y se refiere a su relación diciendo «a eso no se le puede llamar amor. Eran como dos bestias en celo. Verles daba repugnancia», añadiendo que él la maltrataba y ella lo miraba con deseos de que siguiera golpeándola, sin ninguna vergüenza, sin ningún orgullo. Pero además, prosigue, los niños se encerraban con ellos en la habitación y allí pasaban horas juntos, mientras Antonia oía sus risas y sus gritos. Poco antes, Antonia ha descrito a Braña como un hombre violento al que Mikel adoraba, que se tomaba demasiadas libertades con el niño y con todos, y al que «le gustaba jugar con Mikel». El gesto horrorizado de Roberto al escuchar esto da una dimensión adicional a estas palabras.

Ello nos conduce a la principal novedad de esta reescritura respecto a su hipotexto: *Otra vuelta de tuerca* no sólo explicita el subtexto sexual de *The Innocents* a través del relato de Antonia sino que además lo modifica o lo desarrolla en un nuevo contexto homoerótico y desde una perspectiva o sistema de valores diferente²⁵. El cambio de sexo de Miss Giddens en Roberto o su condición de seminarista fracasado cobra así todo su sentido, en conjunción con la elección de un Mikel en pleno esplendor adolescente, al que vemos en una ocasión con los pantalones desabrochados (en el lugar en que Braña se aparece por primera vez) y a menudo con el torso desnudo o tumbado en actitud insinuante. Si Mikel parece asumir de forma bastante clara su homosexualidad, hasta el punto de intentar seducir a Roberto invitándole a que lo acaricie o declarando abiertamente al final que es *distinto* y por eso lo echaron del colegio (una confesión que hay que vincular con el sentimiento de soledad, abandono, alienación y melancolía que ha expresado antes), el exseminarista representa una homosexualidad latente y no asumida —como muestra su lucha por vencer la tentación que Mikel representa para él—, violentamente reprimida por su educación católica —como sugieren las dos escenas de auto-flagelación o su mirada implorante al Cristo crucificado ante el que reza, que hace de éste correlato de su sufrimiento interior o causante del mismo— pero no por ello menos atormentada —lo que explicaría su abandono del seminario—. Todo ello queda explicitado al final cuando Mikel le dice «usted también me ve distinto, por eso me tiene miedo», añadiendo que se debería haber quedado de lego en el convento o ayudando a su padre sacristán tocando las campanas, a ver si así conseguía espantar esos *fantasmas* que tiene en su cabeza. Alusión fálica aparte, al referirse a su homosexualidad en términos espectrales pone de manifiesto el hecho de que los fantasmas que ve son una externalización de sus fantasmas interiores, llevando así la interpretación psicológica de James en la que la espectralidad apunta de manera figurada a la auto-represión al plano literal, y trasladando la represión de la sexualidad femenina típica del victorianismo a la de la homosexualidad masculina propia del catolicismo. Los fantasmas surgen así de la necesidad de sacar de sí, demonizar y exorcizar sus impulsos homosexuales de acuerdo con los dictados de su formación católica. Por ello él es el culpable de la muerte de Mikel, pero detrás de su culpa está una sociedad y una moral represivas, un catolicismo que convierte la homosexualidad en fantasmas que hay que exterminar (Roberto) y que conduce al exterminio de los que se relacionan con ellos sin temor (Mikel).

Pero todo ello, por osada o heterodoxa que pueda parecer *Otra vuelta de tuerca*, no subvierte el hipotexto, al igual que ocurría en *The Nightcomers*,

²⁵ Así lo diagnostica con acierto Tredy (2006): «...de la Iglesia makes the tale the more disturbing by establishing a latent homosexual attraction between Roberto and his charge Mikel, by having the tutor struggle with the unbearable weight of the repressive Catholic education he had received in seminary, and by suggesting that the ghosts may very well be but phantasms, the product of the horror he feels at his own irrepressible homosexuality. Thus the country's deep Catholic heritage again serves as a backdrop to a Spanish adaptation of James, in this case the church's repressive, homophobic teachings being depicted as the cause of both the apparition of the ghosts and the death of Miles/Mikel» (218).

simplemente desarrolla posibilidades que estaban ahí apuntadas, si bien en una dirección o al servicio de una intención nuevas —lo que determina su carácter de apropiación—, la de un discurso sobre la homosexualidad que Eloy de la Iglesia plasmó también en *El diputado* (1978) y *El pico* (1983), muy unido al lugar y al momento de producción, la transición política española que trajo, entre otras cosas, la despenalización de la misma. El director toma el filme de Clayton como referente, convirtiéndolo en hipotexto único en vez de doble como en *Winner*, y elimina la ambigüedad separando claramente sus dos focos, la institutriz y los niños, literalizando la explicación psicológica en el primero y la corrupción en el segundo, al tiempo que *liberalizándola*, pues la corrupción no es tal, no se contempla desde la perspectiva del subnarrador literario, católico, atormentado y reprimido, sino desde la del supranarrador fílmico, que presenta al anterior como víctima del aparato ideológico represivo. Se trata de una revisión extensiva, en cuanto que extrovierte la reescritura al terreno del compromiso ideológico y la acción cultural, pero no correctiva o revisionista (de nuevo ambas no van necesariamente unidas), en parte porque, como ocurría en *Wilson*, el desplazamiento hace difícil esta posibilidad, pero sobre todo porque afirma la vigencia del texto, su validez transcultural para examinar otros conflictos en otras coordenadas culturales y, por tanto, el universalismo del clásico. Esto es lo característico de la reescritura aproximante: no sacar a la luz lo oculto, sino mostrar a una nueva luz, la de nuevas coordenadas culturales, contarlos de nuevo para acercarlo. Lo mismo ocurre en reescrituras posteriores televisivas, la de *Lemorande* del mismo título (1992) que traslada a James a los años 60 desde una ideología radicalmente diferente a de la Iglesia cuya conexión con la *New Right* ha sido detectada por Raw (2006, 150), y al siglo XXI la de Rottuno, *In a Dark Place* (2006), más en la línea de de la Iglesia con el lesbianismo y los abusos infantiles en vez de la homosexualidad masculina como telón de fondo. Pero, frente a estas actualizaciones en las que el desplazamiento es fundamentalmente temporal, en la película española es espacial, se trata de una indigenización que da lugar a una transculturaización más marcada, en este caso acentuada por el cambio de sexo, lo que nos permite calificar este desplazamiento de travestismo. Estamos así ante una curiosa vuelta a la tuerca jamesiana, aunque el interés de que esto dota a la película como reescritura poco o nada tiene que ver con su calidad artística. Con ella, además, empieza la reescritura de la obra en el cine español, que años más tarde producirá otras dos muestras de mayor calidad con las que culmina nuestro análisis y que dan otra vuelta de tuerca no sólo a la obra de James, sino al concepto mismo de reescritura.

4. OTRA VUELTA A LA TUERCA DE LA REESCRITURA

¿Qué es un fantasma? La reescritura híbrida

Es difícil decidir dónde situar, dentro de las categorías que hemos venido describiendo en este recorrido por la reescritura filmoliteraria, la película de

Antoni Aloy *El Celo*, una coproducción hispano-norteamericana titulada *Presence of Mind* en su versión en inglés y presentada en varios festivales de cine en 1999, aunque su estreno comercial debió esperar a 2001. La película arranca de forma sorprendente. Sobre la pantalla en negro, y tras unos breves créditos sobre la producción, aparece la definición de la palabra que da título a la película: «Celo: Cuidado, diligencia, esmero en el cumplimiento del deber. Fervor. Envidia, recelo. Apetito sexual de los animales. Sospecha, inquietud que la persona amada ponga su cariño en otra». Apenas desaparece este texto, todavía sobre un fondo negro oímos la risa de una niña, la inquietante voz de un hombre —«Ven conmigo, tú y yo solos»— y una puerta que se cierra. Entonces empezamos a escuchar la respiración dificultosa que identificamos, a medida que la pantalla se va iluminando, como la de un hombre que agoniza. Cuando la joven que lo atiende se inclina sobre él para comprobar si sigue respirando, la agarra violentamente del brazo y el cuello y la atrae hacia sí, mientras ella implora —«Por favor, padre, no»—, aunque no es el ruego sino la muerte la que obliga al padre a soltarla. Con la sutileza y elegancia que caracterizará toda la película, Aloy nos ha presentado a la que será la protagonista como víctima de los abusos sexuales de su padre. Ello explica que cuando, en la siguiente escena, el fotógrafo que se dispone a tomar una instantánea de ella y su padre muerto, al que han vestido, abierto los ojos y sujetado a una silla, le da un lirio y pide que apoye su mano sobre la de su padre, en una pose que los hace parecer dos recién casados, lo haga con evidente disgusto. La fotografía resultante, en la que es imposible distinguir quién es el vivo y quién el muerto, da paso a la calle de una ciudad inglesa del siglo pasado, posiblemente Londres, en la que acude a una entrevista. Y ahora ya entramos en territorio conocido, pues reconocemos a la institutriz de James aceptando su primer trabajo y enamorándose de su aristocrático empleador, aunque con algunas diferencias notables. Por una parte, tanto los colores vivos y hasta atrevidos del batín que éste viste (que dominan también en la habitación) como su pelo despeinado, su forma de sentarse con una pierna encima del brazo de la butaca o de despachar una copa de vino de un trago en lo que parece ser su desayuno, tienen una leve sugerencia de libertinaje. Y, por otra, el señor le informa de que para hacerse cargo de los niños tiene que viajar a Raixa, la isla donde viven en una hacienda familiar comprada por el abuelo, que quería poseer tierras en un país católico; tras asegurarse de que ella es católica, algo importante para su hermano, el padre fallecido de los niños, declara no tener esa convicción pero sentir envidia de la fuerza de su fe y fascinación por la idea de la redención a través del sufrimiento, por lo que no tiene dudas de que será capaz de sacrificar lo que sea necesario por el bien de sus sobrinos, a lo que ella asiente diciendo que los cuidará como si fueran sus hijos; para finalmente, con ademán seductor, regalarle una medalla de San Cristóbal, el protector del niño Jesús, y hacer otro interesante comentario al respecto: «salvarse a sí mismo salvando la inocencia, qué oportuno». El fervor o celo religioso de la institutriz (su fe católica) ha quedado así vinculado al profesional (el cuidado de los niños) e incluso sexual (su enamoramiento), temas que serán desarrollados junto a las otras acepciones de envidia, recelo o celos,

una vez que la protagonista llegue a su destino, hacia el que la vemos viajando en barco mientras aparecen los títulos de crédito. Todas las claves de lo que nos disponemos a ver en la película están ya en este prólogo.

En primer lugar, la introducción de la figura del padre es una evidente expansión externa, homodiegética y analéptica, que altera radicalmente el significado de la historia, generando una reescritura literal. Lo que Aloy sugiere mediante este prólogo es que cuando la institutriz viaja a Raixa lleva con ella su propio fantasma, su padre, el que tal vez desencadena todos los demás. A ello apuntan otras adiciones o expansiones internas que desarrollan la analepsis inicial, la más significativa de las cuales es la llegada por correo de la fotografía que hemos visto hacer en el prólogo. Cuando la está mirando, Flora le pregunta por ella y a su respuesta replica con una frase que condensa perfectamente lo que Aloy quiere decir mediante la fotografía: «Los muertos sólo mueren de verdad cuando los olvidas». Que la institutriz no ha olvidado a su padre se hace evidente a continuación: Flora ha dejado la fotografía de pie sobre la cómoda —«Así, para que vigile tus sueños»— y cuando al anochecer se desnuda para acostarse vemos su cuerpo lleno de cicatrices y empezamos a oír la voz de su padre sonando en su cabeza, repitiendo la misma frase del inicio y algunas otras más explícitas todavía: «Fresca, pequeña fresca», «Zorra, ven con tu papi». El hecho de que la única manera de acallar la voz sea guardando la fotografía en el cajón indica no sólo que su padre está todavía con ella, como en la fotografía, sino que se siente observada por él, y la fotografía se convierte así en una clara representación del fantasma de su padre. Su experiencia infantil ha reaparecido también cuando descubre en los aposentos del señor una cámara secreta decorada con frescos de naturaleza erótica en los que aparecen representados sátiros, mujeres y niños desnudos, algunos con expresión atormentada. La reactivación del trauma infantil viene de nuevo marcada por la banda sonora, en la que oímos risas masculinas, gemidos femeninos, acaso infantiles, entre el dolor y el placer, y el mismo ruido de golpes o azotes que hemos oído en una pesadilla anterior; pero lo más turbador de la estancia no es que reactive un recuerdo traumático —su fantasma— sino lo que implica: la confirmación del carácter libertino del señor apuntado en el prólogo y la posibilidad de su participación en prácticas como las evocadas en las paredes y sufridas por ella, tal vez en ese mismo escenario, lo que inmediatamente crea una posible identificación entre el señor con su padre (su señor anterior) y luego con el criado²⁶.

²⁶ Ambos aparecen juntos en una fotografía, un recurso tomado de *Otra vuelta de tuerca*, en una actitud que sugiere tanto compañerismo como brutalidad: junto a un cerdo colgado al que acaban de abrir en canal, a juzgar por sus mandiles de matarife y los cuchillos en sus manos ensangrentadas. Esta asociación se ve confirmada por el sueño que tiene lugar tras la primera aparición del fantasma, en el que, tras los mismos ruidos, los frescos y la aparición, aparece el señor besándola con gesto dominador y violento. La idea de que el tío es también responsable de la corrupción de los niños «is a familiar one in film adaptations of *The Turn of the Screw*; Graeme Clifford's 1989 version has him simulating sexual congress by threading a rolled-up napkin through a metal ring, while Rusty Lemorande's film ... transforms him into a drug addict» (Raw 2006, 243); las pinturas eróticas de esta última son otro préstamo tomado por Aloy.

Por todo ello, cuando el ama de llaves le relate la historia de los amantes fallecidos, su naturaleza depravada, las citas en la habitación contigua a los niños, la forma en que él la maltrataba brutalmente, o, más adelante, que un día él se metió en el estudio con los niños «y no se oía el piano precisamente», es fácil imaginar lo que pasa por la cabeza de la institutriz. Es evidente que ésta proyecta su pasado en el de los niños, víctimas como ella del libertinaje y los abusos de una figura paternal (quizás incluso dos: también del señor), de forma que exorcizar los fantasmas se convierte en una manera de exorcizar el suyo, salvarlos es salvarse, como decía ya el señor de forma premonitoria (¿un reconocimiento de que los niños necesitan ser salvados que confirma su responsabilidad?), y por eso quema la fotografía del padre antes del enfrentamiento o el exorcismo final. La metaforización del fantasma como correlato objetivo del deseo reprimido que veíamos en *The Turn of the Screw* confluye aquí con la internalización que observamos en *Otra vuelta de tuerca*, donde el fantasma deja de ser objetivo para ser subjetivo, la homosexualidad reprimida del seminarista: en *El Celo* los fantasmas externos no son sino un eco del interno, el de la fotografía, no una aparición sino una reaparición, el correlato objetivo de un trauma subjetivo. Son tanto reales como psicológicos, y en ambos casos indican los traumas sufridos que siguen volviendo, reapareciéndose, el eterno retorno de los muertos al mundo de los vivos, del que nunca se van porque esos traumas siguen con nosotros siempre, atrapados en nuestra memoria, en un objeto, en una fotografía. Lo interesante de este giro a la obra de James en *El Celo* es que, a diferencia de lo que pasaba en *Otra vuelta de tuerca*, su carácter homodiegético, el hecho de que es la misma institutriz y no una versión desplazada de la misma, dota a esta interpretación de la espectralidad jamesiana de un tono revisionista ausente en de la Iglesia. Al basar su interpretación en una analepsis que funciona como precuela Aloy juega a presentarnos la historia no contada o silenciada por James que subvierte sus valores: la institutriz no es víctima de represión sino de agresión (y corrupción, como los niños) y ésta no procede de figuras marginales, los criados, sino centrales, investidas de autoridad tanto patriarcal como social. El comportamiento aberrante no procede de abajo, sino de arriba, de un sistema de valores que lo propicia y le da cobertura, lo que nos deja cerca del revisionismo posmoderno que veíamos en Oates. Tal sistema, sin embargo, no es el victoriano, porque la reescritura de Aloy no es totalmente homodiegética, o, en otras palabras, es también heterodiegética.

En efecto, Aloy desplaza la historia a un nuevo contexto espacial, una isla mediterránea cuyo paisaje hace pensar en las Baleares. Con ello no sólo se está produciendo una indigenización sin actualización similar a la de de la Iglesia, sino una mezcla de lo literal y lo desplazado perfectamente observable en los nombres de los personajes: Flora y Miles son los mismos, pero Mrs Grose se convierte en Mado Remei y Quint en Fosc. Este desplazamiento espacial está al servicio de la transformación ideológica que, de nuevo en línea con de la Iglesia, hace del catolicismo un factor esencial, como anunciaban las palabras del tío en el prólogo que nos dan la segunda clave de la reescritura de Aloy, y que éste

desarrolla al dotar a la institutriz de un fervor religioso ausente en James²⁷. Es particularmente revelador a este respecto el episodio en el que la institutriz reza junto a Mado Remei ante un Cristo (de la Iglesia otra vez) cuyas heridas tienen un gran realismo, pues, aunque no compartimos la interpretación de Raw cuando afirma que la figura le recuerda claramente a su padre (una exageración que distorsiona y sobreinterpreta la realidad fílmica, como todo su análisis del elemento religioso de la película en el que cifra lo distintivo frente a otras adaptaciones), sí es cierto que la presencia del insecto que asciende por el cuerpo del Cristo para finalmente introducirse por su herida en el costado carga la imagen de ambigüedad: cuanto menos puede sugerir un vínculo entre sus heridas y las del Jesús crucificado, o, lo que es lo mismo, entre la idea de la salvación a través del sufrimiento representada por Jesús crucificado y una sexualidad aberrante que es la causante del sufrimiento y las heridas de la institutriz. En su película Aloy estaría poniendo de manifiesto los efectos perniciosos de esta ideología hábilmente sintetizada por el señor en el prólogo (la salvación por el sufrimiento, salvar a los otros para salvarse a uno mismo), que puede actuar como coartada tanto para los excesos del abusador como para el padecimiento de su víctima (sadismo y masoquismo), así como la hipocresía que ello implica o el fanatismo que engendra como mecanismo de compensación o acaso estrategia de supervivencia. Aunque no tenemos tiempo de desarrollar estas ideas con detenimiento, basta lo dicho para mostrar cómo el desplazamiento tiene un efecto aproximante similar al que vimos en *Otra vuelta de tuerca*: contar la historia de nuevo para mostrar su vigencia o validez en parámetros culturales totalmente diferentes, para acercar en vez de suplementar.

Pero si en su dimensión heterodiegética *El Cielo* parece acercarse más a la reivindicación que a la refutación, en realidad su revisionismo no desaparece, simplemente cambia de blanco hipotextual y se hace fílmico en vez de literario: a lo largo de toda la película es notoria su voluntad de emancipación de la adaptación de Clayton, cuya reescritura por otros cineastas le ha conferido una posición canónica e hipotextual similar a la del texto de James, como vimos en *Otra vuelta de tuerca*. A diferencia de ésta o *The Nightcomers*, que utilizan *The Innocents* como modelo a seguir, *El Cielo* lo incorpora para desvincularse y marcar distancias, como muestra ya la presentación del tío en la entrevista, significativamente interpretado por Harvey Keitel, diametralmente opuesto a la figura pulcra y decorosa que presentaba Clayton: frente al caballero victoriano, un libertino byroniano que acaba asociado al criado que representa el mal. Lo mismo puede decirse de la institutriz, que en un movimiento similar acaba

²⁷ Dennis Tredy, que insiste en el carácter católico que tienen todas las adaptaciones españolas de la novela de James (2006), ha llamado la atención sobre los numerosos signos de este *celo*: la Biblia, el rosario y el crucifijo que aparecen en ocasiones en sus manos, o la medalla de San Crisóstomo; su insistencia en hacer rezar a Flora el padrenuestro antes de dormir o de que Miles se confiese (otro préstamo de la reescritura española previa), la discusión con los dos sobre temas religiosos, cuyo efecto es establecer una analogía entre los conceptos de espectralidad y de resurrección —de fantasma y espíritu— tal como es ilustrada por el episodio de Lázaro (2005, 81).

vinculada a Miss Jessel en el tramo final de la película (de forma muy sutil, a través de su melena suelta y su traje, su forma de moverse y su expresión alienada y espectral, como ha detectado acertadamente Tredy 2005, 83-84), lo que subraya su impureza frente a la de Miss Giddens, el hecho de que su historia no es la de un despertar sexual sino una caída repetida, y en este sentido una mujer marcada por una sexualidad aberrante que parece haber condicionado su forma de concebir el amor, pues se siente atraída por un señor que ya no es precisamente un caballero. Tanto el señor como la institutriz se convierten así en lo contrario de lo que eran en *The Innocents*, de hecho en un reflejo de la pareja conformada por los fantasmas, y lo mismo ocurre con Mrs Grose, que pasa de ser una figura bondadosa, maternal y crédula, a desconfiada, celosa y hostil, un cambio enfatizado por la elección de una actriz de fuerte personalidad como Lauren Bacall para el papel, y tal vez aún más sorprendente por innecesario y poco funcional, pues no aporta demasiado a la reescritura, por lo que sólo puede explicarse por esa voluntad de revisar o corregir a Clayton. Pero esta emancipación se produce no sólo en la historia, sino también en su tratamiento visual, el terreno formal en que la impronta de Clayton era tanto o más perceptible que en el temático. Ello es observable desde la puesta en escena y la fotografía —que prescinde de los efectos visuales góticos para sustituirlos por un colorido y luminosidad que es justo lo contrario: sol brillante fuera y paredes blancas dentro, el verde de los pinos y el azul intenso del cielo, un edificio de tonos pastel y ventanas de colores— hasta en la visualización de las apariciones, precisamente el aspecto en el que las reescrituras son más deudoras de Clayton pero donde Aloy lo iguala en la originalidad y acierto de sus hallazgos. En lo que se refiere a Quint, es muy llamativa la forma en que su primera aparición se asocia al señor, como sugiere James, y se articula visualmente invocando a Clayton, pero de forma diferente a él: el rostro de una estatua reflejado en el agua se convierte en el rostro del señor e inmediatamente ve a Fosc, pero no en lo alto de una torre, aunque sí lo ve ahí en sueños justo antes de imaginar al señor besándola; y también es llamativa la forma en que la última aparición intensifica la ambigüedad jamesiana como hizo Clayton pero por procedimientos distintos: prescinde del invernadero, del rostro de Quint tras el cristal y del jardín con estatuas, mientras que el fantasma aparece por la espalda de Miles y lo arrastra consigo, lo que sugiere su existencia real (además Miles se refiere inequívocamente a Fosc cuando lo califica de «el diablo», lo contrario que en Clayton), pero luego Miles aparece presa de convulsiones, por lo que podría ser una alucinación²⁸. Muy significativamente, esta voluntad de emanciparse de Clayton, que se hace expresa al incorporar muchos elementos de su adaptación para darles un nuevo giro y alejarse, va acompañada por la voluntad de volver a James, como muestra la incorporación de detalles de la novela habitualmente

²⁸ Algo similar ocurre con Miss Jessel: sus apariciones en el lago tienen algo de Clayton, pero las de la casa tienen poco que ver, en una ocasión se aparece ahorcada girando sobre sí en vez de sentada en el pupitre, aunque con el mismo traje negro, en otra con su melena suelta tapándole la cara en una claustrofóbica escalera, filmada en picados y contrapicados, todo lo cual, junto con la música, crea un efecto realmente espeluznante.

olvidados por otros cineastas y señalados por Tredy (la institutriz ensayando lo que va a decir a los niños, la inversión de roles entre éstos), y como explicita un episodio en el que oímos la voz *over* de la protagonista expresando su deseo de que el señor estuviera ahí para ver lo bien que lo está haciendo con unas palabras que, además de recordar a las del texto de James, vuelven a repetirse instantes después mientras lee un libro, como si las estuviera leyendo ahí, sugiriendo así que ese libro es tal texto (2005, 82-83).

Aloy vuelve a James para reescribirlo, pero su reescritura fílmica no es deudora de Clayton, como veíamos en *Winner* o de la Iglesia (que reescriben a James a través de Clayton), sino una contraescritura tanto de James como de Clayton, que conforman un hipotexto no tanto doble como mixto (en el que convergen también como intertextos otras reescrituras previas). Este carácter híbrido de la reescritura no sólo se observa en el objeto sino también en los métodos, pues es tanto literal como desplazada, por lo que la corrección se combina con la afirmación. El revisionismo tiene una orientación similar al de Oates, que apuntaba a las aberraciones que se esconden bajo la respetabilidad y la moral victorianas pero, a diferencia de Oates, el contexto católico desplaza al victoriano y da lugar a una aproximación transcultural de James, con lo que ello implica de homenaje al mismo. Paradójicamente, este carácter híbrido en el que reside la originalidad e interés de la adaptación de Aloy para desarrollar una teoría de la reescritura, se convierte también en su principal defecto desde el punto de vista crítico, pues es difícil integrar tan dispares y variados retales en un relato coherente y armonioso. Pero Aloy consigue estar a la altura de Clayton, es decir, emularlo en vez de imitarlo.

¿Quién es el fantasma? La reescritura encubierta

Los Otros, la película hispano-norteamericana protagonizada por Nicole Kidman y dirigida por Alejandro Amenábar estrenada en 2001, no es una adaptación de *The Turn of the Screw*, de hecho se basa en un guión original del propio Amenábar en el que no hay institutriz, señor, Miles, Flora, Quint o Jessel²⁹. Pero las similitudes entre *Los Otros* y *The Turn of the Screw* son

²⁹ *Los otros* cuenta la historia de Grace y sus dos hijos, Anne y Nicholas, que no pueden ver la luz porque ésta les produce quemaduras, y tiene como escenario un caserón de la isla de Jersey en 1945, de donde falta hace tiempo el padre, que no ha vuelto de la guerra y probablemente ha muerto. Un día, al despertar tras una pesadilla, los criados han desaparecido, aunque son pronto sustituidos por otros que, sin embargo, no han acudido como respuesta al anuncio no publicado todavía y que además parecen saber algo que ella no sabe. Anne empieza a comunicarse con el fantasma de un niño, Víctor, que dice que está viviendo en la casa con su familia y una anciana, los *intruders*. Aunque Grace inicialmente no la cree y la castiga (lo que confirma su caracterización como una mujer nerviosa y estricta en exceso, de firmes convicciones y fuerte personalidad pero inestable emocionalmente y un tanto desequilibrada, posiblemente por la enfermedad de sus hijos pero también por la ausencia de su marido y la sensación de abandono e inseguridad que le han creado) al final tendrá que rendirse a la evidencia. Todo dará un giro inesperado cuando descubra, a través de una fotografía de los criados en la que están retratados tras su muerte, que estos criados son de

evidentes, y de hecho han sido apuntadas por algunos críticos como Burkholder-Mosco, quien escribe:

Although Alejandro Amenábar has made no public remarks hinting at a debt owed to Henry James for the germ of his storyline in *The Others* (2001), it is hard to imagine that James's novella did not in some way influence the young director/writer —even if it was indirectly through his viewing of Clayton's *The Innocents*. Here again we have two children —a boy and a girl— in the care of a young woman whose over-protectiveness may be construed simultaneously as love and mental instability. As in *The Turn of the Screw*, these children are possibly haunted and, again, specifically by servants. Although Amenábar does not ultimately settle the issue of the source of the haunting, in *The Others* we find yet again both flesh-and-blood and spectral characters crossing and struggling for possession of a house (2005, pág. 211).

Efectivamente nos encontramos de nuevo con una mansión habitada por espíritus y por criados siniestros que encarnan una amenaza para sus habitantes, una amenaza que va unida a un pasado oscuro pero incierto cuyo desconocimiento hace la amenaza más ominosa. Tal amenaza se proyecta particularmente contra dos niños, que comparten en cierta manera algo de ese conocimiento vedado para la protagonista y que tienen una relación privilegiada o comunicación directa con lo sobrenatural, lo que los convierte, en la afortunada expresión de Burkholder-Mosco, en *sites of Gothic liminality*. Y es una mujer la que asume la defensa de los niños frente a lo sobrenatural, cuya relación maternal con ellos y la ausencia de apoyo masculino, además de sus firmes o acaso exagerados principios o creencias religiosas, la inducen a la sobreprotección, la histeria o incluso la locura, tras la cual se vislumbran también carencias afectivas e incluso sexuales; y, no menos importante, suyo será el punto de vista que orienta la película, aunque aquí no en exclusividad, pues se rompe a menudo para mostrarnos que algo se le escapa, pero sin revelarlo. Que Amenábar no es ajeno a estos paralelismos parece indicarlo el título que eligió para su película, pues tal es la forma en la que la institutriz se refiere a los fantasmas repeditamente en *The Turn of the Screw* en el tramo decisivo del relato (págs. 181, 187, 196 y 227). La más significativa de estas menciones es la que han señalado como relacionada directamente con el título de la película tanto Burkholder-Mosco (2005, 212) como Tredy (2005, 84) (quien también indica que efectivamente *The Others* fue el título de una adaptación televisiva de la novela de 1957). Esta mención tiene lugar en la escena final, cuando, tras constatar que se han quedado solos, Miles añade «Of course we've the others», a lo que la institutriz replica «We've the others—we've indeed the others» (227), subrayando así la ambigüedad de que *los otros* puede referirse tanto a los criados vivos que todavía están en la

hecho los fantasmas y, lo que es peor, que ella misma y sus hijos lo son, pues en un momento de enajenación los asesinó para suicidarse después. Al final, los que parecían fantasmas están vivos, y los que parecían vivos son muertos, fantasmas, pero son éstos los que se quedan en la casa dispuestos a seguir siempre ahí, mientras los primeros la abandonan.

casa como a los muertos cuyos fantasmas pretende exorcizar. Amenábar parece haber convertido esta ambigüedad microtextual en macrotextual, para construir su película sobre la misma ambigüedad de si los criados están vivos o muertos, de quiénes son los vivos y quiénes los muertos: quién es el fantasma³⁰.

Todo ello permite leer *Los Otros* como una reescritura filmica de *The Turn of the Screw*, si bien de un tipo o naturaleza diferente que es difícil de categorizar. Una forma de hacerlo sería considerarla como doblemente desplazada, en cuanto que lleva a cabo no sólo un desplazamiento externo, del universo diegético en que tiene lugar la historia, sino de su organización o estructura interna, es decir, no sólo en contenidos sino también en forma, lo que desdibuja las líneas de filiación con su hipotexto (que por ello mismo podría ser tanto fílmico como literario, aunque todo apunta a que se trata del primero) y da lugar a una reescritura *encubierta* por oposición a la *abierta* de la que nos hemos venido ocupando. Pero, una vez aceptada esta peculiar condición de reescritura, su rasgo más sobresaliente como tal es la utilización del fantasma como focalizador, lo que ubica la película en otra tradición, la que Aviva Briefel (2009) ha categorizado como género de *spectral incognizance*. Se trata de relatos protagonizados por muertos que no saben que están muertos —o que se están muriendo— cuyo antecedente literario sería el relato de Ambrose Bierce «An Occurrence at Owl Creek Bridge» (1891) y cuyos exponentes fílmicos van de *The Spy* (1929) de Charles Vidor a *Stay* (2005) de Marc Foster; o incluso, como es el caso de *The Others* o *The Sixth Sense* (1999) de M. Night Shyamalan,

³⁰ Tredy (2005) añade todavía más argumentos para apoyar la relación entre Amenábar y no tanto James como sus adaptaciones fílmicas: «One need only look at one of the movie posters used to promote the film in the U.S., for next to an image of a frightened Nicole Kidman walking a dark hallway barely illuminated by an oil lamp (an image reminiscent to that of the governess walking the halls with her candlestick in Clayton's film), there is a tell-tale tagline quote from *Rolling Stone* magazine that boasts 'It turns the screws of psychological terror' ... Add to this the devices that seem to be taken directly from the film adaptations we have discussed, such as the scene in which the mother hears the piano being played beautifully from within the music room but upon entering discovers the room empty, the exact same scene occurring in McLoughlin's 1995 adaptation, or the use of the photographs of the deceased collected in Mrs. Mills's 'Book of the Dead', a device that Aloy had used so successfully in his 1999 *Presence of Mind*, and one must conclude that Amenábar's *The Others* should be considered a part of this heritage of retellings of 'The Turn of the Screw', although an adaptation as free if not more so than Michael Winner's 1972 *Nightcomers*» (2005, 84). En un artículo posterior Tredy profundiza en los paralelismos entre *The Others* y *The Innocents*, una influencia confesada por Amenábar en entrevistas, a saber: la escena inicial en la que las dos protagonistas muestran de diferentes maneras su preocupación por el bienestar moral de los niños, las escenas en que ambas aparecen bordando, las tomas de la mansión reflejada en el lago, los paseos por los oscuros pasillos de la misma, y sobre todo las escenas en que ambas buscan el origen de los misteriosos sonidos que acaban conduciéndolas muy significativamente a su imagen en un espejo (2006, 222-23). Philip Horne (2006) insiste en esta relación con las películas más que con James, recordando de nuevo el motivo de las fotografías posmortem que toma de Aloy pero apuntando sobre todo a Clayton: «Nicole Kidman's performance might easily recall Deborah Kerr's governess in its febrile bitterness, while the situation, two endangered children, a homely housekeeper, a series of apparitions— plays with James's *donnée* in the story» (272).

protagonizados por fantasmas que no saben que están muertos, cuyo antecedente literario, como ha apuntado Susan Bruce al poner en relación estas dos películas, se encuentra en una cortísima historia de Marjorie Bowen, «The Accident» (1927)³¹. En estas dos películas no sólo el fantasma no sabe que lo es sino que, gracias a la manipulación de la información a través de la narración y sobre todo la focalización, tampoco lo sabe el espectador, que sólo al final descubre la verdad al tiempo que lo hace el personaje. Al ofrecernos el punto de vista del fantasma, *Los Otros* se alinea con la reescritura de Oates que indaga en lo que hemos llamado el tormento de ser fantasma, nos presenta unos fantasmas con los que empatizamos en vez de sentirnos aterrorizados por ellos, que no sólo no son demonizados sino que son comprendidos, como ha argumentado acertadamente Bruce (2005, 23). Pero además, al ocultarnos la naturaleza espectral del fantasma hasta el final, consigue que esa empatía sea mucho más intensa y dramática, pues vemos a los muertos como si fueran vivos, como a nosotros mismos, y, lo que es más (y en este sentido Amenábar va más lejos que Shyamalan), los vivos, los *intrusos* que son como nosotros, son tratados como si estuvieran muertos y son ellos los que nos aterrorizan, dando lugar así a una inversión de nuestras presuposiciones sobre vivos y muertos aún más intensa que la que se producía en el relato de Oates. En ello queda implícita no sólo una reflexión autoconsciente sobre la forma en que el punto de vista construye la realidad, que ya apuntaba James y es característica de la incertidumbre epistemológica propia del Modernismo, sino sobre todo el cuestionamiento de la otredad del que ha escrito Bruce, una disolución de las fronteras entre nos-otros y los-otros, entre vivos y muertos, que nos traslada a la incertidumbre ontológica característica del Posmodernismo: de si hay o no fantasmas pasamos a quién es el fantasma.

Esta pregunta y esta incertidumbre se ven acentuadas por el final, que no tiene desperdicio. En él vemos disolverse las firmes creencias religiosas que Grace ha esgrimido durante toda la película ante sus hijos (y contra los posibles fantasmas), creencias que de nuevo tienen un protagonismo que pone la película en relación con las otras reescrituras españolas de la historia, como ha apuntado Tredy (2006, 223). Si en una escena del principio Grace los conminaba a no mentir porque si lo hacían irían al limbo, uno de los cuatro destinos posibles para los muertos (con cielo, infierno y purgatorio), o respondía más tarde a una pregunta sobre dónde van los hombres que mueren en la guerra diciendo que eso dependía de si habían sido buenos o malos, tras descubrir su condición de fantasma y preguntarle Nicholas si están en el limbo, responde que no sabe. La

³¹ Briefel escribe: «...the genre of spectral incognizance reassuringly represents death as an event that can be overlooked. The protagonist of this genre, with whom the viewer is meant to identify for the entirety of the film, finds out in the final moments of the narrative that he or she has died or has been involved in a prolonged dying process» (2009, 96). Más adelante añade: «Narratives of spectral incognizance are predicated on the idea that dying is not only a corporeal failure, but also a cognitive act: those who overlook their deaths are not really dead. Instead, they lead a liminal existence scattered with clues signalling their passing; they can only transition into real death once they have interpreted these clues properly. These narratives are thus focused on unraveling the prolonged cognitive processes through which their protagonists come to understand their demise» (97).

firme separación entre los mundos de los vivos y los muertos, que Grace ha defendido acudiendo a la Biblia y el juicio final de manera vehemente ante el ama de llaves, quien le dice que a veces el mundo de los muertos se mezcla con el de los vivos, se derrumba por los suelos, dando paso a una visión de la vida de ultratumba al margen de la religión y sus certezas. Si Aloy utilizaba el fanatismo religioso de la institutriz para acusar y criticar la ideología católica, el de Grace está al servicio de ese cuestionamiento ontológico que es la espina dorsal de la película. Pero además al final aparecen signos inequívocos de que la vida tras la muerte es mucho mejor que la vida de antes, o, si se me permite el juego de palabras, que a Grace y sus hijos les espera una vida en la muerte mucho mejor que la muerte en vida de su existencia anterior. La desaparición de la niebla que envuelve la casa y de la fotofobia que sufren los niños coincidiendo con el reconocimiento de su muerte cobra una dimensión simbólica como imagen de la luz abriéndose paso no sólo a través de la oscuridad exterior sino también interior, como ha sugerido Burkholder-Mosco (2005, 214), algo confirmado por la afirmación de Amenábar de que el tema de la película es el miedo a la luz (Bruce 2005, 28): la paradoja, naturalmente, es que es la muerte y su reconocimiento, asociada a la oscuridad, lo que permite superarlo y abre camino a una existencia luminosa y feliz, no en el cielo, sino aquí en la tierra³². La cuestión de quién es el fantasma cobra así nuevo sentido al referirse no sólo a quién está realmente muerto sino también a quién está realmente vivo. De esta manera el desenlace tras el reconocimiento de la propia muerte refuerza la incertidumbre ontológica, al contrario de lo que pasa en *The Sixth Sense*, como ha indicado Briefel³³. Lo mismo ocurre con el motivo de la fotografía posmortem en relación con la película de Aloy. En ambos casos, fotografiar a los muertos, como explica el ama de llaves, es una forma de mantener viva su alma o hacerlos presentes como si estuvieran vivos, «the postmortem photograph ... becomes a figure for the act of speaking with the dead» (Bruce 2005, 30). Pero los muertos de *Los Otros* hablan de vida en la muerte, no de muerte en la vida, lo cual es más subversivo a la hora de diluir las fronteras entre ambas formas de existencia³⁴.

³² Esta visión positiva del futuro en el que asoma una cierta felicidad se ve confirmada por la firme decisión de los muertos de seguir juntos en la casa mientras los vivos la abandonan (Victor los mira con gesto infeliz) y el ama de llaves les ofrece una reconfortante taza de té. Parece como si los traumas que los convirtieron en fantasmas — metafóricos — en vida, dotándolos de una existencia espectral en la oscuridad, la represión y la angustia, son superados en su vida de fantasmas reales, que los libera de las penurias de la existencia física.

³³ «Another reason for our lack of protection rests in the film's conflation of the categories of living and dead. The family whom we initially took to be alive is actually deceased, while the mysterious "others" inhabiting the house are a fully operational, flesh and blood family. If death in *The Sixth Sense* looks a lot like life, life in *The Others* bears an uncanny resemblance to death. According to Susan Bruce, 'The film haunts by its persuasive insistence that its audience reconsider the relation between selves and 'others' (24). In contrast, Shyamalan's film initially hints at a collapse between the death/life opposition, only to reinstate the binary in the end» (2009, pág. 107).

³⁴ En Aloy, que reúne en la fotografía, no lo olvidemos, al padre muerto y la hija viva como si de una pareja se tratara, y hace llegar esta fotografía al cuarto de ésta para hacer presente al padre muerto, el énfasis recae en la permanencia o el peso de los muertos entre o en los vivos, la muerte en la vida, una idea reforzada por el hecho de que ella parece tan muerta como el muerto, planteando

A través de la manipulación del punto de vista, *Los Otros* da otra vuelta de tuerca a la idea de una existencia espectral. Amenábar combina la perspectiva del fantasma con el hecho de que no sabemos que lo es para ponernos en su posición sin que nos demos cuenta, lo que produce no sólo la sorpresa final sino una intensa empatía: el fantasma no es el otro, sino yo. Ello nos sitúa de nuevo en el revisionismo posmoderno, aunque de una índole diferente al que veíamos en *El Cielo*, pues gira en torno a la interpretación sobrenatural y no a la psicológica, y en ese sentido se encuentra más cercano al relato de Oates, cuya inversión de las dualidades luz-oscuridad y muerto-vivo emula, aunque no es tan subversivo al estar mitigado por el carácter encubierto de la reescritura. Pese a ello, la reescritura de James es indudable, como muestra la comparación con *El sexto sentido*: el filme de Shyamalan tiene evidentes similitudes con el de Amenábar (el fantasma que no lo sabe, la manipulación informativa, el niño como intermediario con lo sobrenatural, la madre desquiciada y sola) pero no es una reescritura de *The Turn of the Screw*; ambas películas reescriben el fantasma, pero sólo en *Los Otros* son los fantasmas de James, lo que da mayor mordiente a la reescritura. *Los Otros* es quizás más radical en el plano formal que en el pragmático, pues el desplazamiento interno la pone mucho más allá de la adaptación, en un terreno al que Aloy se había acercado por otro camino: la desaparición del texto, de cualquier texto, como hipotexto.

Del texto al architexto: la reescritura del fantasma

Hemos visto cómo en *El Cielo* Antoni Aloy crea un texto que se emancipa no sólo de su hipotexto literario sino también de la película que se había convertido en un auténtico hipotexto fílmico para cualquier adaptador de James, *The Innocents*. Al añadir este revisionismo fílmico al literario y diluir las fronteras entre ellos —así como entre la reescritura literal y la desplazada— crea un tipo de reescritura híbrida tanto en su objeto como en sus métodos, que podemos considerar como una primera vuelta a la tuerca de la reescritura, aunque Aloy no fue el primero en dar el giro. El camino hacia la contraescritura tanto de James como de Clayton lo había iniciado Rusty Lemorande con su adaptación de 1992, como sugiere Tredy cuando comenta que «one immediately notices that Lemorande hoped to truly set himself apart from those who had adapted the film before him» (2005, 78), una afirmación que sustenta con un análisis de las adiciones más notorias, a saber: una Madame Grose francesa y hostil, un padre que abusó de la institutriz durante su infancia y que identificará tanto con Quint como con el señor que la emplea y del que se enamora, al que,

así cuestiones sobre el significado de la espectralidad. En Amenábar la fotografía corresponde a los criados muertos y se utiliza para revelar el carácter espectral de éstos y en última instancia de Grace y sus hijos, y por tanto la identidad del fantasma y la subversión ontológica que hemos visto, pero también el inicio de una nueva vida en la muerte, justo lo contrario, lo que refuerza esta subversión al presentar la muerte como una vida mejor.

además, se presenta como un drogadicto y una amenaza para los niños³⁵. La innegable relación de estos cambios con los realizados por Aloy hace que la originalidad del planteamiento de éste quede notablemente mermada, aunque no su representatividad en lo que a este nuevo giro reescritural se refiere. En esa misma línea completamente emancipada podemos situar también *In a Dark Place* (2006), donde, además del desplazamiento a un contexto contemporáneo, la institutriz es de nuevo víctima de una violación durante la infancia, algo que parece haber marcado una sexualidad insegura, errática y pasiva, que proyecta en la experiencia aparentemente sobrenatural de los niños; y el ama de llaves no es tal sino la secretaria de un ejecutivo, que pasa de la hostilidad inicial contra la institutriz a mantener una relación lésbica con ella (confesando de paso sus celos de Quint porque estaba enamorada de Miss Jessel)³⁶. Pero, como hemos visto, la vía de Aloy no es la única forma de dar otra vuelta de tuerca a la reescritura. La vía explorada por Amenábar lo hace a través de su doble desplazamiento, que la separa doblemente de su hipotexto, lo que hace imposible identificarlo con el texto literario o con el fílmico.

Las reescrituras de Aloy y Amenábar comparten por tanto no sólo su innovación en cómo se reescribe sino que llaman también la atención sobre qué se reescribe. En este terreno alumbran nuevas posibilidades no sólo en el tratamiento del hipotexto, sino en la naturaleza del mismo: culminan un proceso que entraña no sólo, o no tanto, la sustitución de lo literario por lo fílmico, como su coexistencia, la conformación de hipotextos mixtos o incluso múltiples, y finalmente el hibridismo que hace imposible discernir unos de otros. Llegamos así a la reescritura como apropiación no de modelos específicos sino de rasgos, procedimientos, estructuras, tomados de diferentes modelos o situados por encima de cualquiera de ellos, en cuanto que conforman un modelo

³⁵ Raw, por su parte, resume así la película: «In Lemorande's film, Jenny Gooding (Patsy Kensit) not only lacks experience of looking after children, but her entire existence has been blighted by her father —a minister of the church— who abused her when she was young. In her mind, Quint's ghost poses a similar threat to Miles and Flora. ...Despite the fact that she considers the uncle rather attractive, she believes that —like her father or Quint— he poses a threat both to herself and the children. Her deteriorating mental state is signalled through a series of dream sequences comprising a series of images of her father, Cooper, Quint, liquid flowing from a bottle, and an image of a child slashing her wrists. Far from saving the children from the ghosts, she crushes the life out of Miles in her attempts to make him acknowledge Quint's existence, and condemns Flora to lifelong mental anguish» (2006, 150).

³⁶ Tal vez como reacción o compensación a estas reescrituras revisionistas o radicales, las versiones televisivas de los noventa fueron más ortodoxas: aunque *The Haunting of Helen Walker* (1995), se permitía todavía algunas licencias (tomadas de adaptadores previos, de Clayton a Clifford pasando por Curtis), la de Ben Bolt, curiosamente estrenada el mismo año que la de Aloy (1999), es una adaptación sin apropiación, una auténtica rareza a tenor de lo visto; en ambos casos se trataba del tipo de telenovela que insiste sobre todo en su calidad de producción y su autenticidad histórica (edificios, paisajes, vestuario), denominado por Raw *cinema of attraction*, «in which the fictional world of the narrative is continually ruptured by self-conscious moments of spectacle» (2006, 195). Diez años más tarde, la última adaptación televisiva, la de Tim Fywell para la BBC, se sitúa a medio camino entre las licencias de la primera y la fidelidad de la segunda.

supratextual. En este sentido volvemos al que fue nuestro punto de partida teórico en la exploración de la reescritura fílmica, la necesidad de distinguir ente adaptación y apropiación, perfectamente ilustrada en el arranque de nuestro recorrido práctico por *The Innocents* —adaptación sin apropiación— pero ilustrada en el final del mismo por la posibilidad inversa —apropiación sin adaptación— ya que es imposible decidir cuál es el modelo, éste es inidentificable, se trata de un conglomerado de rasgos no asignables a un solo texto o incluso a texto alguno, y en este sentido es un modelo supratextual; o, mejor dicho, architextual, recurriendo de nuevo a Genette para utilizar un concepto suyo que describe perfectamente la compleja realidad que subyace a la práctica de la reescritura y que intentamos teorizar. Para Genette, como vimos, la architextualidad era la clase de transtextualidad que designaba las relaciones que todo texto establece con el género al que pertenece. Como dejaba claro su estudio anterior sobre la misma, *Introduction à l'architexte*, en cuya parte final se encuentra el germen o al menos el anuncio de *Palimpsestes*, con *architexto* Genette se refiere a todo tipo de patrones (modales, temáticos y formales, de cuyo cruce resultan los géneros históricos) invocados, utilizados o transformados en cualquier texto (2004, 80). Al incorporar el architexto a nuestra teoría de la reescritura filmoliteraria le otorgamos un sentido diferente pero afín, latente en la teoría del maestro pero no desarrollado por él, como ya hemos hecho en otras oportunidades, que podemos resumir en el hecho de que lo hacemos como adjetivo y no como sustantivo: no queremos sugerir que la architextualidad implica o es también reescritura, pues en ese caso toda obra sería una reescritura, sino que hay una reescritura architextual por oposición a textual en cuanto que lo que se reescribe no es un texto sino el architexto generado por la acumulación de textos derivados de aquél.

La reescritura de los mitos ilustra perfectamente lo que designamos por reescritura architextual en vez de textual: se reescriben determinados rasgos recurrentes (mitemas, invariantes), no identificables necesariamente con un texto concreto precisamente porque pueden encontrarse en varios o en muchos anteriores, que además se encarnan o dramatizan, combinan o dinamizan, de forma diferente, lo que permite hablar de reescritura. Estas acciones pueden ciertamente explicarse como un doble proceso de desplazamiento, tanto externo como interno, similar al que hemos visto en *Los Otros*, lo cual muestra hasta qué punto lo que hace Amenábar es reescribir un mito, que es en lo que se ha convertido *The Turn of the Screw* como resultado de sus sucesivas versiones; éstas son hipertextos fílmicos de un hipotexto literario que a su vez se convierten en intertextos e incluso hipotextos para otros posteriores, en un proceso que va del texto al architexto, del libro al mito, y que podemos encontrar también en la conformación de otros mitos fundamentalmente cinematográficos más asentados como tales, cual es el caso de Drácula o Frankenstein. Amenábar marca la culminación de ese proceso, pero hemos visto también algunos de sus hitos o saltos significativos. El primero, en la sección anterior, la transformación de la adaptación de Clayton en intertexto de toda reescritura fílmica posterior, cuando no auténtico hipotexto, como ocurría con la película de Winner, hasta el punto de reemplazar al hipotexto literario, como vimos en *Otra vuelta de tuerca*. El

fenómeno es aún más interesante por ser extensible a las reescrituras literarias: Oates tiene muy presente a Clayton al reescribir a James, como demostraría un estudio detallado de la narración de las sucesivas apariciones que no podemos realizar aquí, más deudoras de la película que del texto literario. El segundo salto en este proceso de transformación del texto en architexto lo hemos visto en esta sección al ocuparnos de películas en las que la reescritura no se manifiesta tanto como agregación de hipotextos y/o intertextos sino como integración, de modo que se independiza de ellos para convertirse en auténticamente architextual.

Pero al pasar del texto al architexto el objeto de la reescritura varía también en otro sentido: se reescribe no tanto el universo diegético de *The Turn of the Screw* como el paradigma que puede deducirse de él, un tipo de fantasma, un paradigma de espectralidad: problematizada, ubicada en un escenario gótico, asociada a lo infantil y lo femenino. En efecto, tal paradigma puede reducirse a unos invariantes básicos: la problematización del fantasma basada en el punto de vista, que puede ser el de la víctima del fantasma para cuestionar su existencia real y proyectar todo tipo de interpretaciones psicológicas o el del propio fantasma para convertirlo en víctima; tal víctima es una mujer que asume el protagonismo y a la que se caracteriza por una inestabilidad que roza la histeria o incluso la locura, vinculada a la ausencia/necesidad del varón y/o un instinto maternal que la induce a sobreproteger a los niños; esos niños son visitados por fantasmas y se erigen en enlace privilegiado con lo sobrenatural al tiempo que enclave del mismo vedado al adulto, es decir, *sites of Gothic liminality*, lo que les otorga una inquietante ambivalencia entre la natural inocencia infantil y la experiencia adulta y/o sobrenatural; y lo sobrenatural toma la forma de fantasmas góticos en cuanto que vinculados a un espacio de tales características, el caserón antiguo y apartado, al que están ligados por haber desarrollado en él su función como criados o subalternos de algún tipo. Curiosamente, todavía podemos encontrar estos invariantes en otra película española posterior, *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), con ligeras modificaciones así como cambios de matiz y acento pero en lo que es básicamente una variante del mismo paradigma. Tanto la forma general que adopta tal paradigma como ciertas similitudes episódicas que no tenemos tiempo de analizar apuntan a *Los Otros* como la inspiración o el lugar en que Bayona ha encontrado ese paradigma, que desplaza y reescribe de la misma manera encubierta y architextual en que Amenábar lo había hecho con James³⁷.

³⁷ En *El Orfanato* se encuentra una espectralidad igualmente problemática (hay una cierta ambigüedad sobre si es real o fruto de imaginación o alucinación) y vinculada a lo infantil (aquí los niños son tanto el enlace como los fantasmas mismos), a una maternidad de nuevo exacerbada y atormentada tanto por la enfermedad del hijo como por un pasado traumático, y a una casa cuyo aspecto y oscuro pasado le otorgan las consabidas resonancias góticas, a la que además están ligados siniestros personajes que en ella trabajaron, y que acaba siendo auténtico protagonista en el desenlace: cuando la madre descubre el misterio que esconde buscará la muerte para poder vivir su maternidad como no ha podido hacerlo por la muerte de su hijo al tiempo que restañar las heridas que el orfanato dejó en ella y sus compañeros, que tampoco ha podido curar en vida, como sin duda planeó al volver al orfanato de su infancia a crear una residencia para niños discapacitados.

Este paradigma de espectralidad gótica, infantil, femenina y problemática no es suficiente, sin embargo, para explicar las afinidades entre *El Celo* y *Los Otros* o incluso entre *Los Otros* y *El Orfanato*, pues éstas tienen también que ver con una forma de concebir el fantasma, una reescritura del fantasma que las tres comparten con otras películas que se salen de este paradigma, como la ya citada *El Sexto sentido* u otra película española, *El Espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), pero que tienen un sustrato cultural común de posmodernidad revisionista. En todas estas películas el fantasma se representa como la huella —en el sentido de rastro o indicio pero también de impronta o marca— de una experiencia traumática, tanto personal (como ocurre en *El Celo*, *El Sexto sentido* o *Los Otros*) como colectiva: así lo apunta *Los Otros* al asociar el trauma personal de la pérdida del marido con la guerra europea, lo manifiesta más claramente *El Espinazo del diablo* al ligar el fantasma al trauma de la guerra civil española, representado además en un colectivo, el del orfanato, que encarna perfectamente la pérdida y el desmaparo que supone la guerra, e incluso lo sugiere sutilmente *El Orfanato* al vincular el fantasma con una maternidad exacerbada por la experiencia de nuevo de la orfandad y del SIDA. El fantasma como trauma sigue siendo un objeto de terror pero también de reflexión, un memento no de que vamos a morir sino de los muertos, la memoria de un pasado que no debemos olvidar pero sí superar para ni repetirlo ni seguir encerrados en él o traumatizados por él, con el que hemos de ajustar cuentas para que deje de atormentarnos, esto es, de aparecerse. En este sentido los fantasmas posmodernos están dotados de una duplicidad o ambivalencia a la que apunta también el hecho de que empiezan dando miedo pero acaban dando pena, o dan miedo pero dan más pena, como ocurre especialmente en las películas que nos ocultan su condición de fantasmas; de hecho, a veces nos parecen mejores que los vivos, al igual que su existencia espectral se antoja más feliz que su vida, una vez superados los traumas de ésta, como es particularmente evidente en *Los Otros* y *El Orfanato*, una nueva dimensión en la que incide además la presentación del punto de vista del fantasma o al menos el intento de comprender su punto de vista aunque éste no oriente la focalización. En todas, en diferentes formas y grados, el fantasma deja de ser el otro, un ente ajeno a nosotros, para ser uno de nosotros o estar dentro de nosotros.

La alegorización y humanización del fantasma que acabamos de constatar son las dos claves del revisionismo posmoderno en lo que a la reescritura del fantasma se refiere, y este revisionismo, junto a una cierta auto-conciencia, define también la reescritura posmoderna de la espectralidad jamesiana. Por auto-conciencia nos referimos al hecho de que las reescrituras a partir de los noventa parecen ser especialmente conscientes tanto de su naturaleza fílmica como de su naturaleza de reescritura. Los cineastas reescriben tanto el hipotexto fundador como sucesivos hipertextos, conscientes de que su objeto ya no es un texto aislado sino una complejísima y densa red transtextual, algo inevitable teniendo en cuenta el bagaje de adaptaciones de *The Turn of the Screw*, y que la tarea ya no es tanto adaptar un texto literario al medio fílmico como

reescribir la tradición fílmica que ha generado, adaptar un architexto filmoliterario a nuevos contextos, audiencias, ideologías y estéticas. En el caso de Aloy y Amenábar, la auto-conciencia va incluso más lejos para trazar una analogía entre cine y espectralidad e indagar sobre naturaleza espectral del propio cine³⁸. Pero para todos la reescritura se ha convertido en la norma, todos se aplican a dar otra vuelta no sólo a la tuerca de James sino también a la de la reescritura.

5. CONCLUSIÓN: DE LA REESCRITURA A LA TRANSTEXTUALIDAD

Tras este —tal vez demasiado— largo recorrido por las diferentes reescrituras tanto literarias como fílmicas de *The Turn of the Screw*, hemos no sólo ilustrado el marco teórico que planteamos sino que lo hemos desarrollado y refinado para intentar convertirlo en una teoría de la reescritura o al menos ofrecer una clarificación terminológica y taxonómica a todas luces necesaria. No sólo tenemos una serie de términos y clases con la que afrontar el estudio de la transtextualidad filmoliteraria (adaptación, apropiación y revisión, homodiegética y heterodiegética o literal y desplazada, introvertida y extrovertida, expansión interna y externa) sino que los hemos visto cruzarse en reescrituras específicas para producir unos tipos representativos o paradigmáticos por su carácter recurrente: la reescritura revisionista, cuyo grado extremo lo representa

³⁸ Esta indagación se produce a través del motivo de la fotografía posmortem y la interesante conexión entre fantasmagoría y fotografía que subyace en la misma. Tal como hemos visto, tanto Aloy como Amenábar se sirven de la fotografía para representar la coexistencia de los muertos con los vivos, para llamar la atención sobre la forma en que los muertos siguen vivos. Se están sirviendo con ello de las evidentes analogías ente fotografía y espectralidad perfectamente descritas por Susan Bruce (2005, 23-24), particularmente el hecho de que, a diferencia de la pintura, la fotografía no es imagen o representación sino huella o rastro de una presencia anterior ahora ausente, que quedará más allá de su desaparición física, y en ese sentido toda fotografía es en el fondo un fantasma, *the very shadow of the person*, algo que en la fotografía posmortem se ve reforzado por el hecho de que los fotografiados están ya muertos. Pero podemos dar la vuelta a la analogía y utilizarla no sólo para ver en la fotografía una metáfora de la espectralidad sino también para alertarnos sobre el carácter espectral de la fotografía, y lo que es cierto de la fotografía es cierto del cine, incluso más, pues el cine añade movimiento mediante su serialización en fotogramas y registra también el sonido, capturando así dos signos de la presencia del fantasma aun cuando no podemos verlo o fotografiarlo. De esta manera, en la utilización de la fotografía posmortem en *El Cielo* y *Los Otros* podemos leer una reflexión auto-consciente sobre el cine: el cine nos ofrece esas sombras de gente, presencias que no están, inmateriales, pero que pueden tener un peso mayor en nuestra vida que las materiales (Aloy), o en las que podemos encontrar una vida mejor, más auténtica (Amenábar), y por tanto nos confronta con muertos que están vivos por una u otra razón, que nos rondan; sobre todo a los que encontramos en esas sombras una segunda existencia y acudimos a invocarlas a las salas de cine, en la oscuridad y en comunión con otros, o al menos con los que han ido con nosotros y a los que cogemos de la mano, como si de una sesión de espiritismo se tratara. Las implicaciones auto-conscientes de la fotografía son así perfectamente extensibles al cine, independientemente de que estuvieran o no en la conciencia de los autores y de las diferencias que indudablemente hay entre ellos. Bayona, al incorporar a la médium y su equipo, que llenan de cámaras la casa para intentar filmar a los fantasmas, está también incidiendo en la analogía.

el suplemento, la apropiación conservadora, la revisión aproximante, la reescritura architextual, por híbrida o por encubierta. Pero, más allá de las taxonomías que hemos establecido, para que el término *reescritura* resulte operativo es necesario tanto vincularlo como deslindarlo de categorías cercanas para situarlo en la intersección de las mismas sin identificarse de forma total con ninguna de ellas. Y es a través de tales categorías y los deslindes pertinentes como nos gustaría ofrecer algunas conclusiones teóricas finales.

Reescritura e intertextualidad. La reescritura no es lo mismo que la intertextualidad o, utilizando los términos de Genette, la transtextualidad, sino que es una modalidad de la misma caracterizada por la forma en que el modelo se hace presente y la actitud que se adopta ante el mismo: la referencia al modelo es central, constitutiva o estructurante, *intensiva* en la terminología de Moraru, o simplemente, en la de Genette, *hipertextual* por oposición a intertextual; y no persigue denigrarlo, atacarlo o simplemente utilizarlo con fines humorísticos, sino serios, es decir, recrearlo y elucidarlo: incluso cuando lo critica no lo hace objeto de burla y comicidad sino de reflexión e interpretación, y en este sentido la reescritura posee siempre un componente *metatextual* que puede hacerse presente de forma más o menos explícita. Por tanto, aunque la reescritura es fundamentalmente un tipo de hipertextualidad, participa también de la metatextualidad e incluso, como hemos visto, de la architextualidad, en cuanto que no sólo se reescriben textos sino también architextos, es decir, paradigmas textuales, patrones formales y constelaciones temáticas, géneros y mitos. Esta confluencia de diferentes tipos de la transtextualidad genettiana en la reescritura nos obliga a revisar o al menos matizar a Genette, pues llama la atención sobre el carácter dispar de los criterios de los que resultan tales tipos y también sobre el hecho de que éstos no sólo pueden combinarse en la práctica en un mismo texto sino también entre ellos a nivel teórico, en una serie de oposiciones binarias de las que resulta una tipología algo más compleja. El examen de las reescrituras de la obra de James nos ha alumbrado la conveniencia de distinguir (1) el tipo de relación transtextual en función de si esta es reflexiva (metatextualidad) o creativa, y dentro de ésta si es macrotextual (hipertextualidad) o microtextual (intertextualidad); (2) el objeto de la relación transtextual (el texto origen) en función de su naturaleza simplemente textual o architextual, texto frente a architexto, y (3) el sujeto de la misma (texto derivado) en función de su posición de independencia o dependencia relativas, texto frente a paratexto. Ello abre la posibilidad de una hipertextualidad que puede utilizar como hipotexto un texto o un architexto, como observamos si comparamos *The Innocents* con *El Cielo* o *Los Otros*; de ver cómo una misma obra, *The Innocents*, puede actuar como intertexto o como hipotexto de obras posteriores; de constatar que la paratextualidad en *Los Otros* nos reenvía por un lado a James (el título de la película) y por otro a Clayton (el cartel), pero acaba siendo el indicio más explícito del architexto que resulta de la combinación de ambos y sobre el que Amenábar ha modelado hipertextualmente su película; y de verificar el carácter metatextual de la reescritura al comprobar cómo Oates y Wilson, como luego Winner y de la Iglesia,

al alinearse con la interpretación espectral o la psicológica respectivamente, no hacen sino favorecer una de las dos posiciones que han polarizado el debate crítico en torno a *The Turn of the Screw* y su ambigüedad.

Reescritura y apropiación. Una vez definida la reescritura como un tipo de hipertextualidad, es preciso distinguirla de otras prácticas hipertextuales con las que puede confundirse. Para hablar de reescritura no basta con la imitación o reproducción de un texto previo, es necesario que ésta sea *apropiación* y, como consecuencia de ésta, *revisión*: se trata de transformar y transponer para mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto. Este acto de apropiación, que puede ser una vuelta a los personajes y la historia originales o un intento de aproximarlos o ponerlos al día, entraña una nueva mirada sobre una obra literaria que puede ir de la deferencia o el respeto a la crítica y la subversión, puede mostrar su relevancia o puede cuestionarla. El problema es que en este amplio espectro pragmático la reescritura podría identificarse con la parodia, sobre todo en la visión posmoderna de la misma representada por Hutcheon (1985), quien elimina su dimensión cómica como elemento constitutivo para darle un espectro pragmático similar al que atribuimos aquí a la revisión, de lo que resulta que toda hipertextualidad es parodia, o por Calinescu, quien incluye la parodia en la reescritura y convierte a ésta prácticamente en sinónimo de hipertextualidad (1997, 245). Pero, incluso obviando la distinción fundamental entre la seriedad de la reescritura y la comicidad de la parodia, la apropiación característica de la reescritura persigue *refuncionamiento* en el sentido que otorgó Brecht al término (*umfunktionierung*) para referirse a la adaptación cinematográfica de su *Opera de tres cuartos* (a su vez una reescritura de una obra teatral del siglo XVIII, *The Beggar's Opera*, del autor inglés John Gay): una transformación de la forma y el contenido de un modelo textual como respuesta a —al tiempo que para dar cuenta de— nuevas circunstancias culturales³⁹. Esta idea de refuncionamiento, que no es sino una concreción de ese propósito serio y no lúdico que distingue a la reescritura, llama la atención sobre la dimensión extrovertida —*extensiva*, en la terminología de Moraru— de la misma habitualmente pasada por alto, el hecho de que la revisión del hipotexto puede —y suele— trascender la transtextualidad para ponerse al servicio de una ideología o agenda política: la apropiación no sólo transforma un texto para hacérselo ver de una forma nueva, también lo reutiliza para iluminar una determinada realidad. Todo esto lo hemos visto perfectamente en la diferente forma en que una serie de autores se apropian del texto de Henry James. En los extremos de este abanico de posibilidades podemos situar la apropiación revisionista de Oates frente a la aproximante de de la Iglesia, que, sin embargo, comparten un claro carácter extensivo o extrovertido en cuanto

³⁹ Como explica Peter Brooker en un artículo sobre adaptaciones posmodernas, «Brecht had in mind a transformation of artistic form and the means of cultural production in the interests of working-class democracy. The postmodern has distanced us from Brecht's revolutionary cultural politics yet we might consider how, in 'translating' Brecht, an adaptation simultaneously 're-functions' both the form and content of its source text so as critically address the changed cultural and political circumstances of its own time» (Cartmell y Whelehan 2007, 114).

que en ambas hay una clara voluntad de utilizar el hipotexto para denunciar o reivindicar realidades e ideas desde posiciones progresistas. Como puntos intermedios tenemos a Winner, que está cerca de de la Iglesia por su posición conservadora respecto al modelo (no así en lo ideológico, donde se encuentra en las antípodas del español, pese a su apariencia subversiva), y a Aloy, más cerca del revisionismo de Oates (pero menos subversivo) y no sólo en su dimensión extrovertida (aunque con una ideología afín a de la Iglesia en su visión negativa del catolicismo) sino también introvertida por su revisión de Clayton y del concepto de fantasma (en este segundo aspecto tal revisionismo reaparece en Amenábar).

Reescritura y posmodernidad. La reescritura así concebida no es un invento de la posmodernidad, pero sí una estrategia característica de la misma, que la ha utilizado para transmitir la visión postestructuralista: todo es lenguaje, texto, por lo que no hay centro ni narrativas maestras, y no hay diferencia entre lenguaje y realidad (la realidad es un efecto o creación del lenguaje) o entre ficción e historia (la Historia no es más que una historia). Para el autor posmoderno que piensa que no puede representar la realidad sino sólo re-presentar textualidad, la reescritura es un recurso esencial en el que convergen todas estas preocupaciones: se parte de textos ficticios que se tratan como si fueran históricos, especialmente si son canónicos, para abordarlos desde los márgenes o desde puntos de vista alternativos, subvirtiendo su significado y mostrando lo que no se contó o se falsificó y por tanto la imposibilidad de atrapar lo real y cómo lo real depende de la forma en que se textualiza. La reescritura viene a ser la mejor estrategia para demostrar cómo el lenguaje construye la realidad e impone una serie de valores o ideas como verdad. Aunque no todas las reescrituras posmodernas son posmodernistas en este sentido de subversivas y hay reescrituras subversivas anteriores a la posmodernidad, como hemos visto, tanto los discursos e ideas como las estrategias y procedimientos de la posmodernidad están muy presente en la práctica reescritural de las últimas décadas, tanto en la literatura como en el cine, como prueba la reescritura del fantasma llevada a cabo en la cinematografía española: desde su utilización en *Otra vuelta de tuerca* para articular un discurso sobre la homosexualidad reprimida en la sociedad española, pasando por el revisionismo de la espectralidad tal como se había representado los hipotextos canónicos tanto literarios como fílmicos llevada a cabo en *El Cielo*, hasta la presentación en *Los Otros* de la angustia de ser fantasma colocándonos en su punto de vista. En este sentido, aunque tendemos a pensar que es la reescritura literaria la que influye sobre la fílmica, un idea reforzada por las adaptaciones cinematográficas de reescrituras literaria, hay datos que permiten cuestionar esta prioridad y plantear la posibilidad de que la posmodernidad encuentre inspiración para sus operaciones reescriturales en la práctica adaptativa cinematográfica previa. Si en 1998 Stephen Frears llevó a la pantalla *Mary Reilly* (1990), la novela en la que Valerie Martin había reescrito el *Jekyll y Hyde* de Stevenson desde el punto de vista femenino de una criada objeto de deseo del doctor, ya en 1941 la adaptación cinematográfica de Victor Fleming había transformado radicalmente el texto literario al introducir el personaje de

una prostituta, interpretado por Ingrid Bergman, con una función análoga. Buñuel, como hemos visto, había subvertido el clásico de Defoe antes de Coetzee. Y David Lean se adelantó a escritores y cineastas posteriores al sugerir a Robert Bolt que reescribiera su guión adaptado de *Madame Bovary* en otro contexto, que sería finalmente la Irlanda de principios de siglo XX que aparece en *Ryan's Daughter* (1970)⁴⁰. Por ello es preferible pensar en una práctica reescritural que, aunque inspirada fundamentalmente por modelos literarios, funciona en ambos medios y en la que más que precedencia de uno u otro hay un proceso de influencia mutua y retroalimentación.

Reescritura y adaptación. Puesto que, como acabamos de ver, el concepto de reescritura puede aplicarse a los procesos de transferencia de obras no sólo dentro del mismo modo o medio de presentación sino entre ellos, para que *reescritura* sea un concepto operativo es necesario separarlo del de *adaptación*, que reservamos para el proceso formal de transcodificación, dejando aquél para los procesos de transferencia en los que se produce apropiación y revisión del modelo, o, lo que es lo mismo, cambios temático-diegéticos y/o semántico-pragmáticos. Como consecuencia de lo anterior, toda adaptación fiel quedaría fuera del concepto de reescritura (aun sabiendo que implica una diferencia automática), que se reservaría sólo para las que se apropian del texto para sus propios fines: la adaptación debe ser refuncionamiento del texto original para considerarse reescritura. La dificultad naturalmente estriba en decidir dónde está la frontera entre la transcodificación y el refuncionamiento, entre la diferencia automática y la diferencia sistemática, no tanto a nivel práctico, donde el ejemplo de *The Innocents* nos ofrece el paradigma de adaptación canónica con respecto al cual es fácil apreciar el carácter de reescritura de sucesivas adaptaciones, como a nivel teórico. Brian McFarlane indica el camino en su conocido libro *Novel to Film*, donde, utilizando la narratología de Roland Barthes, distingue en toda narrativa ciertos rasgos que pueden ser transferidos de un medio a otro sin cambios —las funciones narrativas, referidas a la acción, la historia— y las que necesitan adaptación —los índices, información sobre personajes, escenarios, atmósfera— de forma que en éstos el cambio es inevitable, y serían por tanto el terreno de la diferencia automática. Tal vez no merezca la pena realizar la distinción a nivel teórico, como parece apuntar Francis Vanoye (1991) al escribir que el proceso de adaptación asume la apropiación, pero ésta

⁴⁰ Bolt y Lean se adelantaron a Manoel de Oliveira, que llevó a la pantalla en *El Valle de Abraham* (1993) una reescritura portuguesa de *Madame Bovary* de Agustina Bessa-Luis, y a otras reescrituras transculturales fílmicas anteriores como *Spasi i Sokhrani* [Save and Protect] de Alexander Sokurov (1989), *Maya Mensaab* (1992) de Ketan Mehta, así como a las literarias francesas de Sylvère Monod, *Madame Homais* (1991), de Raymond Jean, *Mademoiselle Bovary* (1993) y de Jean Améry, *Charles Bovary* (1994). Junto con las adaptaciones cinematográficas de la novela de Jean Renoir (1934), Vincent Minnelli (1949) y Claude Chabrol (1991), todas ellas conforman una serie de reescrituras fílmicas y literarias similar a la aquí estudiada. Lo mismo puede decirse de la de *Robinson Crusoe*, en la que, a las reescrituras literarias de Giradoux, Tournier y Coetzee ya mencionadas, pueden unirse las adaptaciones cinematográficas estudiadas por Stam (2005b).

puede ser denegada (cuando se intenta restituir con fidelidad la obra) o no (cuando se producen operaciones de transposición y transformación sistemáticas), existiendo toda una gama de situaciones intermedias. Toda adaptación es entonces reescritura, pero existe una especie de grado 0 de la misma en la que de hecho no hay apropiación y prima la fidelidad a la obra adaptada, que es lo que aquí hemos denominado adaptación. En cualquier caso, siempre es el análisis práctico el que debe establecer la diferenciación, máxime cuando, a tenor de lo visto en nuestro recorrido, la reescritura es la norma y los casos de películas que se limitan a adaptar un original sin apropiarse del mismo son la excepción, aunque ello puede explicarse por tratarse de una serie de versiones de una misma obra. La serialización sin duda favorece la reescritura: no tiene sentido volver a adaptar una obra ya adaptada si no se va a refuncionar al servicio de las intenciones del autor o las expectativas del público. La serialización también favorece la reescritura por otra razón: las sucesivas adaptaciones de una misma obra son reescrituras tanto de la misma como de las adaptaciones previas, que pueden llegar incluso a anularla o a diluirla en un híbrido, como hemos visto. He aquí otro sentido en el que la adaptación no es lo mismo que la reescritura, el inverso: si no toda adaptación es una reescritura, tampoco toda reescritura es una adaptación, pues en ocasiones no se reescribe un texto literario sino una adaptación anterior del mismo o el architexto que han generado reescrituras previas, como hemos visto. Se produce así la paradójica situación de que el cine puede reescribir la literatura sin estar adaptando un texto literario.

Reescritura y transescritura. Hemos llegado así a donde prometimos: una teoría de la reescritura filmoliteraria asentada en la práctica, en este caso la de las reescrituras de *The Turn of the Screw*, sucesivas vueltas de tuerca a *La Vuelta de tuerca*. El adjetivo elegido para calificar esta teoría —filmoliteraria— cobra ahora su significación plena: por un lado, abarca tanto la reescritura literaria como la fílmica; por otro, incide especialmente en las reescrituras fílmicas de textos literarios. Pero además, y es aquí donde queremos acabar nuestra indagación, enfatiza la matriz común tanto teórica como práctica en que se sustenta nuestra teoría, la relación privilegiada entre cine y literatura. La correlación teórica entre la reescritura literaria y la fílmica, la aplicabilidad de las categorías y estrategias de una a la otra que hemos verificado, tiene su fundamento en la correlación práctica entre una y otra, la transferencia o circulación continua de una a otra no sólo de obras, sino también de recursos, estrategias, patrones. Esta circulación avala la existencia de una combinatoria muy rica y variada para la que la transtextualidad se erige en un marco teórico mucho más adecuado que el de la adaptación, tal como reivindicó Stam (2000), pues permite superar las falacias asociadas a éste, especialmente la de la fidelidad, para la que el concepto de reescritura, que privilegia el desvío y nos plantea la necesidad de categorizarlo y estudiarlo, de formular una especie de gramática transformacional, es el antídoto perfecto. En este marco teórico en el que caben diferentes tipos de relaciones y en el que el desvío es norma encuentran mejor acomodo

las adaptaciones inconfeasas —que podemos ahora caracterizar como reescrituras encubiertas y architextuales, pues implican apropiación y revisión, desplazamiento y refuncionamiento, de paradigmas narrativos más que de obras— a las que se han referido Stam (2005a) o Cartmell (2010): *Toy Story* de *Don Quijote*, *Forrest Gump* de *Candide*, *The Piano* de *Jane Eyre*. A éstas podemos añadir, además de *Los Otros* en relación con *The Turn of the Screw*, *The Fisher King* con el mito del Grial, *Blade Runner* con *Frankenstein* o *Stranger than Fiction* con *Niebla*⁴¹. La reescritura nos devuelve así a la transtextualidad a partir de la cual la definimos y desde donde empezamos nuestro recorrido, pero *transtextualidad* adquiere aquí otro sentido, el de intermedialidad, y alude a la posibilidad de conformar una matriz o repositorio de historias o paradigmas narrativos circulando entre diferentes medios en los que se reelaboran y por ello mismo más allá del medio o el discurso específico que da sustancia a esa forma narrativa. Las sucesivas reescrituras de una misma historia en diferentes medios, en este caso la literatura y el cine (es fácil ampliarlos si tenemos en cuenta que *The Turn of the Screw*, por seguir con nuestro ejemplo, fue convertido en ópera por Benjamin Britten), conforman un paradigma narrativo —un architexto— que no es literario ni fílmico —en todo caso filmoliterario— y que, a su vez, se incorpora a una especie de *fabulario* en el que figuran otros paradigmas (algunos de los cuales han sido estudiados en el cine por Balló y Pérez en *La semilla inmortal*, aunque en ocasiones con un grado de generalidad o universalismo desde nuestro punto de vista excesivos). Teniendo en cuenta que *transtextualidad* designa ya a diferentes tipos de relación entre textos, parece conveniente adoptar el término *transescritura* propuesto por Gaudreault y Groensteen (1998) para la circulación de estos paradigmas narrativos en diferentes medios. Si la reescritura implica apropiación con variados matices pragmáticos que van de la contraescritura a la sobreescritura, transescritura se referiría simplemente a la adaptación de una misma historia en diferentes medios y discursos artísticos. Hemos viajado así de la transtextualidad a la reescritura y de la reescritura hemos vuelto a la transtextualidad, no sólo en el sentido de diferentes tipos de relación, sino de diferentes medios, y por tanto a la transescritura. El círculo se cierra, pero en su interior hay todavía un enorme espacio por explorar.

⁴¹ Me he ocupado de estas últimas en «Perceval en Manhattan: *El Rey Pescador* de Terry Gilliam y el mito artúrico del Grial», en *Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2000, págs. 611-20; «From *Blade Runner* to *Solaris*: Covert Adaptations of Mary Shelley's *Frankenstein* in Contemporary Cinema», en Fuencisla García Bermejo et al., eds., *Multidisciplinary Studies in Language and Literature: English, American and Canadian*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, págs. 247-57; y «La metaficción de la literatura al cine: La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*», *Celebis* (Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata), 22, 2011 (en prensa).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- BRADLEY, John R., *Henry James on Stage and Screen*, London, Palgrave, 2002.
- BRIEFEL, Aviva, «What Some Ghosts Don't Know: Spectral Incognizance and the Horror Film», *Narrative*, 17-1, 2009, págs. 95-110.
- BRUCE, Susan, «Sympathy for the Dead: (G)hosts, Hostilities and Mediums in Alejandro Amenabar's *The Others* and Postmortem Photography», *Discourse*, 27-2.3, 2005, págs. 21-40.
- BURKHOLDER-MOSCO, Nicole y Wendy CASE, «'Wondrous Material to Play on': Children as Sites of Gothic Liminality in *The Turn of the Screw*, *The Innocents* and *The Others*», *Studies in the Humanities*, 32-2, 2005, págs. 201-220.
- CALINESCU, Matei, «Rewriting», en Hans Bertens y Douwe Fokkema, eds., *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1997, págs. 243-248.
- CARTMELL, Deborah e Imelda WHELELAN, eds., *Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- , *Screen Adaptation: Impure Cinema*, London, Palgrave Macmillan, 2010.
- CHASE, Donald, «Romancing the Stone: Adaptations of H. James's *The Turn of the Screw*», *Film Comment*, 34, 1998, págs. 68-71.
- DOLEZEL, Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1998 (*Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros, 1999).
- DUPERRAY, Annick, ed., *The Reception of Henry James in Europe*, London, Continuum, 2006.
- GAUDREAU, André y Thierry GROENSTEEN, eds., *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989).
- , «Introduction à l'architexte» (1979), en *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- GRIFFIN, Susan M., *Henry James Goes to the Movies*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2002.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*, London, Routledge, 1991 (1985).
- , *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2006.
- JAMES, Henry, *The Turn of the Screw and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1992 (1898) (*Vuelta de Tuerca*, Madrid, Cátedra, 2004).
- MCFARLANE, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- MORARU, Christian, *Rewriting, Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, Albany, NY, State University of New York Press, 2001.
- OATES, Joyce Carol, «Accursed Inhabitants of the House of Bly», en *Haunted: Tales of the Grotesque*, New York, Plume, 1995, págs. 254-283.
- RAW, Laurence, *Adapting Henry James to the Screen. Gender, Fiction and Film*, Lanham, MD, The Scarecrow Press, 2006.
- ROSE, Margaret, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge, 2006.

- STAM, Robert, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», en J. Naremore, ed., *Film Adaptation*, London, Athlone, 2000, págs. 54-76.
- , «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», en Robert Stam y Alessandra Raengo, eds., *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, London, Blackwell, 2005a, págs. 1-52.
- , *Literature through Film*, Oxford, Blackwell, 2005b.
- TREDY, Dennis, «Shadows of Shadows: Techniques of Ambiguity in Three Film Adaptations of *The Turn of the Screw*: J. Clayton's *The Innocents* (1961), D. Curtis's *The Turn of the Screw* (1974), and A. Aloy's *Presence of Mind* (1999)», *E-rea* [Revue électronique d'études sur le monde anglophone], 3-2, 2005, págs. 67-86.
- , «'Catholicizing' the Governess: Henry James in Spanish Film», en Duperray 215-24.
- VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991 (*Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996).
- WIDDOWSON, Peter, «'Writing back': Contemporary Re-visionary Fiction», *Textual Practice*, 20-3, 2006, págs. 491-507.
- WILSON, A. N., *A Jealous Ghost*, London, Hutchinson, 2005.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS (en orden cronológico)

- 1957 Michael Dyne, *The Others* (EE UU, TV).
- 1959 John Frankenheimer, *The Turn of the Screw* (EE UU, TV).
- 1961 Jack Clayton, *The Innocents* [Suspense] (GB, Twentieth Century Fox).
- 1971 Michael Winner, *The Nightcomers* [Los últimos juegos prohibidos] (GB, Elliott Kastner, Jay Kanter y Alan Ladd Jr Productions).
- 1974 Dan Curtis, *The Turn of the Screw* (EE UU, TV).
- 1985 Eloy de la Iglesia, *Otra vuelta de tuerca* (Esp, ETB).
- 1989 Graeme Clifford, *The Turn of the Screw* (USA, TV).
- 1992 Rusty Lemorande, *The Turn of the Screw* (GB/Fr).
- 1995 Tom McLoughlin, *The Haunting of Helen Walker* (EE UU, TV).
- 1999 Ben Bolt, *The Turn of the Screw* (GB/EE UU, TV).
- 1999 Antoni Aloy, *El Celo / Presence of Mind* (Esp/EE UU, Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas).
- 1999 M. Night Shyamalan, *The Sixth Sense* (EE UU, Barry Mendel Productions).
- 2001 Alejandro Amenábar, *The Others / Los Otros* (EE UU/Esp/Fr/It, Cruise Wagner Productions).
- 2001 Guillermo del Toro, *El Espinazo del diablo* (España/México, El Deseo/Tequila Gang).
- 2006 Donato Rottuno, *In a Dark Place* (Lux/GB, Phantom Pictures).
- 2007 Juan Antonio Bayona, *El Orfanato* (Esp/Mex, Está Vivo! Laboratorio de Nuevos Talentos).
- 2009 Tim Fywell, *The Turn of the Screw* (GB, TV).