

**A PROPÓSITO DE SERIES TV Y LITERATURA. *THE
HAUNTING OF HILL HOUSE*: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS
ENTRE LA NOVELA DE SHIRLEY JACKSON Y LA SERIE DE
NETFLIX**

**ON THE PURPOSE OF TV SERIES AND LITERATURE. THE
HAUNTING OF HILL HOUSE: SIMILARITIES AND
DIFFERENCES BETWEEN SHIRLEY JACKSON'S NOVEL AND
THE NETFLIX SERIES**

Riccardo Pace

(Universidad Autónoma de Querétaro)

Francesco Panico

(Universidad Veracruzana)

Francisco de Jesús Ángeles Cerón

(Universidad Autónoma de Querétaro)

ABSTRACT

The qualitative improvement that the universe of TV series has experienced in recent years opens up the possibility of new studies for comparative literature. In this paper, we explore this possibility through intersemiotic translation, by focusing on the losses and compensations that distinguish the poetic recast of Shirley Jackson's novel *The haunting of Hill House* on the Netflix TV series of the same name. At the same time, we analyze these losses and compensations on the path of Gothic tradition, in order to evaluate what role

they play in the aesthetic proposal of the audiovisual version. The importance of this work lies in the fact that its results, in addition to participating in the disciplinary dialogue proper to the comparatist universe, can be used for the elaboration of new didactic strategies in the service of literary education.

Keywords: comparative literature; TV series; transposition; gothic narrative; literary education.

RESUMEN

La mejora cualitativa que ha conocido en los últimos años el universo de las series TV abre para la literatura comparada la posibilidad de nuevos estudios. En este ensayo, exploramos esta posibilidad por medio de la traducción intersemiótica, al enfocarnos en las pérdidas y compensaciones que dan vida a la refundición poética de la novela *The haunting of Hill House*, de Shirley Jackson, en la teleserie homónima emitida por Netflix. Al mismo tiempo, nos ocupamos de analizar dichas pérdidas y compensaciones a la luz de la tradición gótica, con el fin de evaluar qué papel juegan en la propuesta estética de la versión audiovisual. La importancia de dicha labor radica en que sus resultados, además de participar en el diálogo disciplinario propio del universo comparatista, pueden utilizarse para la elaboración de nuevas estrategias didácticas al servicio de la educación literaria.

Palabras clave: literatura comparada; series TV; transposición; relato gótico; educación literaria.

Fecha de recepción: 16 de febrero de 2021.

Fecha de aceptación: 18 de marzo de 2021.

Cómo citar: Pace, Riccardo; Panico, Francesco; Ángeles Cerón, Francisco de Jesús (2021): «A propósito de series tv y literatura. *The haunting of Hill house*: semejanzas y diferencias entre la novela de Shirley Jackson y la serie de Netflix», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 5: 29-60.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2021.5.002>

INTRODUCCIÓN: DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA, OBJETIVO Y CORPUS

Condiciones tecnológicas y culturales de producción y consumo en constante evolución. Éxito global de crítica y público. Esto es lo que caracteriza la llamada *tercera edad dorada* de las series TV y provoca que el mundo académico internacional¹, antaño renuente, se interese en este producto de entretenimiento que hoy aspira -al menos con las producciones más ambiciosas- a ser considerado como una nueva forma de arte².

Entre los ámbitos disciplinarios que más pueden beneficiarse de este interés académico por la ficción audiovisual se encuentran la literatura comparada y la educación literaria³. Ambas hallan en las teleseries un referente que, por su complejidad narrativa, y por su fama universal, puede: *i*) ser una fuente de análisis cuyo enfoque intersemiótico, al concentrarse en la relación entre lo literario y lo transmedial, favorece el acercamiento de los jóvenes a la investigación y la crítica literaria; y, *ii*) transferir los resultados de dichos análisis a los especialistas en didáctica, con la ambición de que inspiren la elaboración de nuevas estrategias al servicio de la educación literaria⁴.

A tal fin, realizaremos un análisis interdiscursivo vuelto a analizar las semejanzas y las diferencias que se producen en pos de la adaptación de la novela *The haunting of Hill House* [La maldición de Hill House] (1959), de la escritora estadounidense Shirley Jackson, en la

¹ Desde el estreno de *Oz* (1997-2003), *The Sopranos* (1999-2007), o *The Wire* (2002-2008), la ficción televisiva ha experimentado popularidad y calidad sin iguales. Por ello, Cascajosa (2009: 7) habla de una «nueva edad dorada» del género, la tercera. Entre los elementos que caracterizan este *boom* se encuentran: *i*) *networks* y plataformas exclusivos; *ii*) la multiplicación planetaria de producciones originales (10600 en 2019, según el informe *NOTA -New on the Air-* citado por Hecker, 2020, párr. 1.); *iii*) el aumento de la calidad visual y narrativa del producto (Cappello, 2017: 13, 80); *iv*) la contratación de actores, directores, guionistas y *showrunners* de renombre, y la apuesta por proyectos de mayor envergadura estética; *v*) un nuevo papel -interactivo y creativo- para la audiencia, gracias al *narrowcasting* y la transmedialidad (Cappello, 2015: 70).

² Según García Fanlo (2017: 25) las transformaciones experimentadas por las series han ampliado su audiencia a las clases más educadas, las cuales se interesan por ellas «como antes lo hacían por el teatro o el cine». Por otro lado, Cascajosa (2009: 7) destaca el interés que las series despiertan en académicos e investigadores, inspirando congresos y publicaciones. Tras el *boom* de las teleseries, también se han formulado opiniones en torno a su estatuto estético y cultural. Tristan García, por ejemplo, otorga a la ficción televisiva el rango de un verdadero arte (Citado por Sophie Laubie, 2020, párr. 6). Caparrós (2017, párr. 5), por su parte, señala que las series son un afilado instrumento de denuncia, «el producto audiovisual que mejor refleja la actualidad social y política».

³ La educación literaria apunta a formar lectores «que conozcan principalmente las obras literarias y no transmitir solamente datos sobre teoría, crítica e historia literaria que muchas veces quedan inconexos» (Rovira Collado, Llorens García y Fernández Tarí, 2016: 570).

⁴ «Nunca en la historia de la televisión se habían producido contenidos con este nivel de complejidad ni se había presenciado una capacidad inmediata para compartir opiniones, análisis y reflexiones. Por esta coyuntura, su aplicación educativa constituye una valiosa oportunidad» (Mateus y Chávez, 2014: 29).

teleserie homónima, creada por Mike Flanagan y emitida por Netflix a partir de octubre de 2018⁵. El objetivo de dicho análisis es observar tales fenómenos a la luz de la teoría del relato gótico para mostrar que tanto la versión literaria como la televisual construyen los efectos estéticos que adornan sus tramas reinterpretando las posibilidades que aquélla pone a su alcance.

HORIZONTE TEÓRICO-CONCEPTUAL E HIPÓTESIS

Nuestro estudio es un *análisis interdiscursivo* de corte comparatista cuyo fin es observar las obras del corpus «sobre la base de sus semejanzas y diferencias, proyectando los rasgos de una clase de discursos sobre otras con el fin de plantear las relaciones entre los mismos como un componente constitutivo de su realidad» (Albaladejo, 2008: 257). En otras palabras, compararemos y contrastaremos la novela y la serie en busca de los rasgos comunes y las divergencias que matizan la versión del primero que se hace en el segundo, así como del sentido que, a la luz de la tradición gótica, tienen las semejanzas y las diferencias registradas.

Dada la naturaleza semiótica heterogénea del corpus, nuestro horizonte teórico-conceptual se inspira en la descripción que Eco hace del fenómeno de la *traducción intersemiótica* o *transmutación*, es decir, la adaptación de un discurso de un código signico a otro. En ella, el pensador indica que, a diferencia de la traducción intralingüística que apuesta por la objetividad del traductor y el protagonismo interpretativo del destinatario, la *transmutación*, consciente de que códigos diversos no siempre saben expresar lo mismo, obliga quien la realiza a un esfuerzo interpretativo que se anticipa y sustituye al del receptor. Dicho esfuerzo se concreta al añadir o restar contenidos y significados al texto originario, o al destacar otros que en él quedan en un segundo plano (Eco, 2010: 380, 386). Por estas razones, explica Eco, la *transmutación*, más que como una variante de la traducción, debe tomarse por una forma de *uso del texto literario* cuya razón de ser, ajena a la idea de la fidelidad, es alimentar el proceso creativo de una nueva obra de arte que se expresa mediante otro código (Eco, 2010: 391-392).

⁵El relato de Jackson también ha inspirado dos películas: *The Haunting* [La casa embrujada], una producción británica de 1963, dirigida por Robert Wise y con guión de Nelson Gidding (Fuente IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0057129/fullcredits>); y su homónima estadounidense de 1999 [La maldición], dirigida Jan de Bont, adaptada por David Self y protagonizada por Catherine Zeta-Jones, Lili Taylor, Liam Neeson y Owen Wilson (Fuente IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0171363/fullcredits>).

De la reflexión de Eco sobre traducciones intra e intersemióticas también derivamos los conceptos de:

i) *equivalencia funcional*: «[...] una traduzione (specie nel caso di testi a finalità estetica) deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale» (Eco, 2010: 87)⁶.

ii) *Pérdida* y iii) *compensación*: la traducción y la transposición casi nunca logran una versión idéntica del original. En ellas se producen numerosas *pérdidas*, es decir, infidelidades, a las cuales a menudo se asocian otras tantas *compensaciones*, es decir contenidos introducidos en un texto *que ha perdido algo* (Eco, 2010: 104-119).

iv) *Refundición poética*: una versión rica en compensaciones (algunas muy innovadoras) que convierten el original en «un'opera apprezzabile di per sé stessa» (Eco, 2010: 120, 124).

Lo anterior sustenta la hipótesis de que la adaptación teleserial de la novela *The haunting of Hill house* representa un caso de *uso del texto literario* con fines creativos, una *refundición poética* que da vida a una nueva propuesta estética que, tal como la obra que la inspira, interpreta la tradición gótica. Para cribar dicha hipótesis, rastreamos las semejanzas y diferencias que existen entre los discursos en cuestión, con el fin de analizarlas a la luz de las reflexiones que autores y críticos han hecho en torno a lo gótico.

La primera de ellas se adscribe a uno de los grandes maestros de la narración gótica, H.P. Lovecraft. Según él, la pasión humana por los relatos de terror es un rastro del temor a lo desconocido que nuestra especie carga en su ADN cultural. A raíz de ello, el *relato macabro* se fundamenta en el miedo que experimentamos ante lo ignoto: ese temor de que el mundo, tal como lo conocemos, deje de tener sentido o, incluso, de existir:

El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido [...] nos encontramos con un modelo psicológico o tradicional tan verdadero y tan hondamente enraizado en la experiencia mental como puedan serlo otros modelos o tradiciones de la humanidad [...] Los auténticos cuentos macabros cuentan con algo más que un misterioso asesino, que unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas [...] debe inspirarse en ellos una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante lo ignoto [...] la maligna y específica suspensión o la derrota de las leyes desde siempre vigentes de la Naturaleza, que representan nuestra única salvaguardia en

⁶ Lo anterior señala la posibilidad de negociación entre las potencialidades expresivas del código original y del código meta, cribadas a la luz del horizonte cognoscitivo, estético y pragmático en el que se ejecuta la adaptación. Esta negociación fragua a través de una mediación entre el *Contenido Nuclear* (las nociones compartidas que una cultura asocia a un signo), el *Tipo Cognitivo* (el esquema mental a partir del que reconocemos los significados a los que el signo alude) y el *Contenido Molar*, es decir, un conocimiento especializado sobre el concepto. Al triangular estos contenidos, el interpretante decide «Por fidelidad a las intenciones del texto, para negociar violaciones flagrantes de un principio abstracto de literalidad» (Eco, 2010: 98-99).

contra de los asaltos del caos (Lovecraft, 1989: 117, 120).

Estas premisas aclaran que la tradición gótica construye sus narraciones (orales, escritas o audiovisuales que sean) a partir de un trasfondo realista cuyo equilibrio se trastoca por la aparición de *algo* inexplicable. Esto convierte el frágil *cosmos* de la vida cotidiana en el *caos* de una pesadilla incontrolable. En ella, el ente racional que el humano imagina ser se muestra como una criatura delirante abandonada en un universo amenazador, regido por criterios incomprensibles.

Acorde a lo anterior, se observa que desde sus inicios (la novela *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, de 1764), y pese a las transformaciones que ha experimentado hasta la fecha, la tradición gótica insiste en los siguientes elementos:

a) el motivo del miedo a la muerte, al dolor y a lo desconocido provocado por fenómenos paranormales que, por lo común, se relacionan con una maldición que cae sobre los personajes.

b) Los protagonistas convencionales, cuya presencia favorece la contextualización inicial del relato en una realidad estereotipada. Por sus reacciones a las *fuerzas* que los rodean, dichos personajes se asemejan a seres súcubos, subyugados por los poderes que azotan sus vidas. Entre ellos, se señalan el héroe atormentado, el escéptico, o los criados que saben convivir con el mal. Y, sobre todo, destacan los personajes femeninos: la joven virginal que se torna en el principal blanco de la maldición que pesa sobre la trama, y la mujer fatal, que de la maldición es expresión e instrumento.

c) Una instancia narrativa que, en un principio, se configura como *realista* y *confiable* gracias a su apariencia testimonial (a menudo respaldada por un manuscrito u otros medios de legitimación), a su carácter (casi siempre) intradieгético, a su presumida omnisciencia, y a la consistencia de las descripciones espaciales, físicas y psicológicas que están a su cargo. En un segundo momento, ese narrador traiciona la confianza que había inspirado. Su máscara de omnisciencia se torna en asombro ante la (ir)realidad que intenta reconstruir, y su recuerdo de ésta se torna ambiguo, incluso tramposo, para disimular el extravío que, como todo ser humano, siente ante las oquedades que la configuran⁷.

d) La deformación de las coordenadas espaciales: no obstante se ubique en una

⁷ «El narrador de la novela gótica [...] no deja de ser un narrador de corte tradicional, un narrador omnisciente que controla todos los elementos de la diégesis [...] se caracteriza por la tendencia a la trampa» (López Santos, 2008: 203).

dimensión física configurada acorde a los parámetros de la realidad, el relato gótico se desarrolla en un espacio cuya unidad se fragmenta en un laberinto sin salida. Al hacerse inconmensurable y metamórfico, dicho escenario, por lo común vetusto, cerrado y abrigador (como un castillo, un monasterio o una casa), pierde su función protectora y se convierte en una trampa mortal⁸.

e) La anulación de la deixis de referencia temporal: las coordenadas temporales en las que se ubica el relato gótico, inicialmente de tipo realista, sufren una metamorfosis amedrentadora: la cronología desaparece y el tiempo se multiplica hasta desvanecerse en una eternidad que cada personaje moldea según sus emociones⁹.

El panorama anterior se integra con un elemento propio de la tradición gótica de Estados Unidos, de la que *The Haunting of Hill house* es un ejemplo prominente. Según indica Savoy, en la parte anglófona del Nuevo Mundo, el relato gótico representa una suerte de opuesto dialéctico del *sueño americano*: desenmascara los miedos fundacionales de una sociedad migrante cuyo optimismo tuvo que rendir cuentas a un entorno inhóspito; y muestra una cotidianidad en la que el sueño de la tierra prometida se convierte en una leyenda negra cargada de «an insatiable appetite for spectacles of grotesque violence» (Savoy, 2002: 167).

ANÁLISIS INTERDISCURSIVO

MOTIVOS RECURRENTES

Por lo que atañe a los motivos recurrentes del miedo a lo desconocido, a la muerte y al dolor, las versiones en estudio presentan interesantes similitudes y diferencias. Ambas tramas se construyen alrededor de una casa habitada por fantasmas donde, de repente, llega un grupo de personas. Éstas, cuyo plan es residir allí por unas semanas, se convierten en las

⁸ «Hountings can take many forms, but they frequently assume the features of ghosts, specters, or monsters (mixing features from different realms of being, often life and death) that rise from within the antiquated space [...] to manifest unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully buried from view» (Hogle, 2002: 2).

⁹ «[...] la novela gótica [rompe] con la continuidad de la coordenada temporal, al presentarnos una serie de tiempos internos inconexos entre sí [...] “la vivencia del tiempo varía de un individuo a otro según su estado de ánimo o según sea la huella que determinados hechos han dejado en su memoria” (Garrido Domínguez, 1996: 158)» (López Santos, 2008: 208).

víctimas de la maldición que envuelve el edificio, encontrando la muerte o sufriendo horrores que las mantienen atadas por la eternidad al poder que radica en él. Sin embargo, tras la motivación de la llegada de estos personajes a la mansión, encontramos una primera diferencia. Mientras en la novela, los protagonistas llegan a Hill House con el fin de estudiar científicamente por qué se le considera el teatro de eventos paranormales, en la serie, la llegada al fatal destino se debe al plan de acondicionar la vieja morada y, luego, venderla. Con respecto a esta diferencia señalamos que, en apariencia, se trata de un caso de *equivalencia funcional* ya que la pérdida introducida con respecto a las motivaciones que llevan los personajes del original a la casa se compensa mediante una versión equivalente. Esto se sustenta en una negociación que la teleserie entabla con el *Contenido Molar* que comparte con el original: la tradición gótica norteamericana. En este horizonte, en el que el relato de terror pierde su halo heroico para adquirir un tono más cotidiano, el *Contenido Nuclear* 'motivación de la llegada al lugar embrujado', que la novela justifica mediante la ambición de *racionalizar* lo paranormal, se adscribe a una razón igualmente cotidiana como el deseo de prosperar mediante la venta de bienes raíces. Aun así, esta equivalencia oculta una diferencia pragmática que sustenta la posibilidad de que se trate más bien de una *refundición poética*. Ésta termina diferenciando en modo radical el tono del original del de su versión teleserial. Y si en el primer caso, detrás de la justificación aludida, se percibe una parodia de la pretensión científica de explicar lo inexplicable con métodos *cuestionables*, en el relato audiovisual dicho acento paródico desaparece. Esta pérdida se compensa con un aumento del carácter sombrío de una narración en la que el sueño americano (y universal) de la prosperidad familiar se convierte en pesadilla.

PERSONAJES

Al ocuparnos de los protagonistas de las dos versiones, el primer dato que se impone es una diferencia. El grupo que, en la teleserie, llega a la casa es una familia, los Crain: el padre, Hugh, la madre, Olivia, y sus cinco hijos, Steven, Theodora (Theo), Shirley, y los gemelos Eleanor (Nell) y Luke. En la novela, por lo contrario, los que se reúnen en la casa Hill son unos perfectos desconocidos¹⁰. Se trata del doctor John Montague, un académico que desea estudiar los fenómenos que acontecen en el edificio, y las personas que integran el

¹⁰ En la novela, los Crain fueron los primeros moradores y las víctimas originarias de Hill House.

grupo de control: Eleanor Vance, Theodora, Luke Sanderson y, en un segundo momento, la señora Montague y Arthur, el monigote que la acompaña. En ambos casos, junto con estos grupos, se encuentran los Dudley, el matrimonio responsable de la mansión.

A una primera mirada, podría decirse que esta diferencia respeta el principio de la *equivalencia funcional*. Sin embargo, consideramos que se trate de otro caso de *refundición poética*. Esta conclusión se basa en que, no obstante la equivalencia relativa al carácter convencional de estas dos comitivas, y a pesar del carácter realista de las motivaciones que las llevan a la mansión, no podemos ignorar una antigua lección de la *Poética* de Aristóteles. En ella se da un consejo para todo creador, y, en especial -si queremos- para los autores que, desde cualquier código semiótico, planean dar vida a una historia de terror: para aumentar el *pathos* de una trama, las peripecias deben afligir a personajes unidos por un vínculo de consanguinidad. Así lo dice el fragmento al que se alude:

cuando los padecimientos atañen a personas unidas por lazos de parentesco, tal como si un hermano mata o va a matar, o hace algo parecido, a otro hermano o un hijo a su padre, o una madre al hijo, o un hijo a su madre, éstos son los padecimientos que deben buscarse (Aristóteles, 2013: 68).

Quienes conocen la trama de las versiones en estudio de *The Haunting of Hill House* coincidirán en que la introducción del elemento familiar que se realiza en la teleserie causa un incremento del *pathos* dramático, amplificando el horror que los personajes viven gracias al contrapunto del drama de sus familiares. Este elemento, que fortalece el peso que el miedo a la muerte y al dolor tiene en la trama teleserial, está ausente del original, en el cual, los lazos de sangre son más bien: *i*) algo contra que rebelarse para vivir una vida finalmente auténtica (Eleanor); *ii*) un misterio que sería mejor ocultar (Luke); *iii*) un referente paródico que estigmatiza las hipocresías que acompañan el matrimonio, como en el caso del doctor Montague y señora.

Si entramos más en detalle, y comparamos los personajes de las dos versiones, vemos que las cosas siguen un patrón similar.

La pareja doctor Montague/Hugh Crain, que consideramos como homólogos por encarnar el estereotipo del líder masculino, por ejemplo, sigue mostrando esta polarización disyuntiva que separa lo paródico de lo dramático. En el primer caso, no solo estamos ante una caricaturización de las presunciones de la ciencia positivista. También tenemos ante los ojos un personaje estafalario que encarna el prototipo del humanista *naïf*, el cual emprende

su investigación por motivos fútiles (mostrar que es mejor que sus colegas), y cuya opinión en torno a la actividad demoníaca de la casa está condicionada por un cientificismo ingenuo¹¹.

Por lo contrario, el personaje de Hugh Crain se presenta en tintes puramente dramáticos, aprovechando para ello toda la carga semiótica que hereda del estereotipo cultural relativo a un padre de familia: el positivo (el instinto de protección que, se supone, un marido y padre debe de tener para con toda su familia) y el negativo (la posibilidad de que se trate de un hombre violento). La construcción del personaje a partir de dichas convenciones permite que Hugh: *i*) actúe como un padre-protector que oculta a sus hijos las verdades que no pueden comprender, como las causas sobrehumanas de la muerte de su madre (su negación de lo paranormal «con fines de protección» reformula en clave dramática el escepticismo cientificista de Montague); *ii*) se caracterice como el viudo enamorado que sigue dialogando con el fantasma de su esposa hasta el último día; *iii*) cargue con la sospecha de ser un uxoricida (al despertar el prejuicio social que se desarrolla como corolario de la violencia doméstica contra las mujeres); y, *iv*) en el epílogo, ofrezca su vida a la casa, sacrificándose para que sus hijos salgan ilesos de sus entrañas.

Igual de significativas son las diferencias que atañen a la pareja Olivia Crain/señora Montague, que aquí comparamos por ser los adultos de género femenino de las dos comitivas.

El personaje de la señora Montague es el emblema de la frivolidad y de las modas *new age* que cunden en la sociedad estadounidense del siglo XX. Encarna los estereotipos relativos a la mujer de clase medio-alta que vive a espaldas de su marido dedicándose a pasatiempos improbables, entre los cuales el *espiritismo*. Desde esta configuración, el personaje se enfrenta a los arcanos de Hill House haciendo alarde de la confianza típica de una persona que cree saber tratar con lo paranormal, y mostrándose dispuesta a ayudar las *almas en pena* que pueblan el edificio:

los seres de esta casa sólo aguardan una oportunidad para contar sus historias y librarse de la carga de su pena [...] Estoy aquí para ayudar a esos desdichados seres, para brindarles desde lo más hondo de mi corazón la mano del cariño, y para que sepan que todavía quedamos algunos que recordamos, que los escucharemos y que lloraremos por ellos (Jackson, 2010: 136-137).

Nótese que la perspectiva de la señora Montague, que rebaja paródicamente los

¹¹ El apellido Montague representa un guiño intertextual al escritor gótico inglés Montague Rhodes James.

demonios de la mansión al rango de fantasmitas de una novela de folletín, actúa como un ejemplo de las patéticas explicaciones que construimos para reducir lo sobrehumano bajo el control de nuestra razón, y, al mismo tiempo, como una postura antagónica respecto a las pretensiones científicas de su marido.

Como anticipamos, con Olivia Crain pasa lo opuesto. En la versión teleserial, este personaje, del que inicialmente se destaca el lado maternal, cobra de manera paulatina las facciones de una *mujer fatal*. Bajo el efecto de la maldición de Hill House, Olivia se enfrenta al mayor miedo de una madre, perder a sus hijos y, obsesionada con ello, primero se entrega a los poderes de la casa y, luego, es conducida por ellos al suicidio¹². Tras su muerte, que forma parte del arco narrativo relativo al pasado de los Crain, su alma se suma al ejército de espíritus malditos de Hill House. Acorde a ello, Olivia se torna una *femme fatale*, receptáculo de las oscuras fuerzas que dominan la mansión. Cómo habría de esperarse, el tormento eterno de este personaje es un *contrapaso* trágicamente irónico de su prístina obsesión maternal: en el arco narrativo final, bajo la ilusión de protegerlos para siempre, el espectro de Olivia atraerá sus familiares de vuelta a la casa Hill, para que allí *despierten*, es decir, mueran.

La adaptación de los personajes novelescos en los caracteres de la teleserie continúa con tres casos de homonimia, los de Theo, Eleanor y Luke, y con el matrimonio Dudley. Veamos en detalle cómo actúa cada caso de transposición.

Por cuanto atañe a Theo se señalan estos elementos de similitud: en ambos casos el personaje se presenta como una mujer de carácter fuerte y sensualidad desbordante, dotada de un poder extrasensorial. Sin embargo, mientras el elemento de la personalidad fuerte permanece sin variar, las transposiciones de los otros dos adquieren matices diferentes. El *don* de Theo, es objeto de una *equivalencia funcional*: cambia de la telepatía (novela) a la capacidad de percibir el Mal a través del contacto con cosas y personas. La sexualidad del personaje, por lo contrario, nos parece el blanco de una labor de refundición, aunque no poética, sino ideológica: las tímidas referencias que en la novela se hacen a que Theo vive con una pareja del mismo sexo, y las simpatías homoeróticas que despierta en Nell, se vuelven, en el relato teleserial, un franco lesbianismo el cual, más que aportar algo a la trama, nos parece secundar las políticas de inclusión que el *show business* de hoy implementa tanto para combatir -justamente- las desigualdades de género, como para satisfacer el deseo del público de ennoblecer con un toque de compromiso social las horas pasadas ante una

¹² La muerte de Olivia (como la de Nell) refunde en la trama serial el suicidio por ahorcamiento -acontecido en la cumbre de la escalera de metal de la biblioteca- de una de las dueñas de la mansión.

pantalla.

Con respecto a la maldición de la casa Hill, la versión novelesca de Theo oscila entre el miedo y la simulación de valentía. Algo equivalente sucede en la teleserie, donde el coraje del personaje es una máscara que oculta las llagas que hieren su alma. Para esconderlas, Theo aparenta un desapego total del pasado y de su familia. Sin embargo, el personaje, sin confesarlo, intenta redimir su historia personal y familiar ejerciendo una profesión, la de psiquiatra infantil, que le permite ayudar a niños que transitan por experiencias tan traumáticas como lo fueron las propias. También en este caso, nos hallamos ante a una *refundición poética* que mejora el personaje teleserial enriqueciendo su retrato psicológico y los matices que median su relación con la maldición, contribuyendo una vez más a que la carga de realismo quebrado, patetismo y terror que impregna la trama, encrudezca.

También la versión de Luke del discurso literario al audiovisual se da mediante una *refundición poética*. En este caso -así como se verá con Nell- se trata de una reescritura radical del personaje que, en ambos relatos, podría encarnar el tipo gótico del «héroe atormentado». En la novela, Luke Sanderson es un joven decadente, el último descendiente de la familia propietaria de Hill House. Su participación al experimento del doctor Montague se debe a que su tía, la dueña de la mansión, le designa como anfitrión del académico con la esperanza de que un alejamiento de las tentaciones del mundo pueda ayudarlo a recapacitar (lo cual representa una macabra ironía, ya que para salvarlo del infierno *social* lo envía *al Infierno*). Su involucramiento en los eventos sobrenaturales relatados es el de un mullido catrín que responde a los fenómenos que emponzoñan la casa con piropos, como cuando, al ver por primera vez Theo y Eleanor, el personaje exclama: «Señoras, si sois los fantasmales habitantes de Hill House, me quedaré para siempre» (Jackson, 2010: 37). En ocasiones, y en respuesta a los estereotipos machistas de la sociedad en que vive, Luke asume la pose de un coqueto caballero dispuesto a enfrentarse a lo que fuese para socorrer una dama en apuros. Dicha presunción de valor lo hace vulnerable ante la casa, ya que lo impulsa a realizar una acción, a la vez heroica y suicida, sin que él se explique el por qué: trepar la inestable escalera de la biblioteca para rescatar a Eleanor que, poseída, se aproxima a la muerte.

El personaje teleserial de Luke Crain se construye a partir de una magnificación del carácter disoluto de su modelo original: es un drogadicto empedernido, un ser que, bajo el influjo de la casa, ha vivido acorde al instinto de autodestrucción. En los años, sus hurtos, mentiras y fracasos provocan que su relación con el padre y los hermanos se convierta en un

amasijo de rencores¹³. La única excepción, Nell, su gemela, a la que Luke está vinculado por esa codependencia casi sobrenatural que, para la imaginación popular, se da entre mellizos. Por ello, cuando la gemela muere, Luke, que ya no tiene nada que apacigüe su deseo de auto aniquilación, es el primero de los Crain en volver a Hill House; así como es él quien, entre todos, se muestra más vulnerable a las tentaciones del edificio, ya que en ellas encuentra una respuesta definitiva a su pulsión de muerte. Una vez más, Luke logra salvarse gracias a Nell, cuyo fantasma reta y vence la maldición para rescatarlo.

El caso de Nell es sumamente significativo, ya que en ambas versiones el personaje encarna la figura de la joven virginal que se convierte en el blanco número uno del Mal. Sin embargo, este elemento de equivalencia que se manifiesta en la adaptación se va a injertar en un marco de diferencias sustanciales. Éstas nos permiten describir la versión audiovisual del personaje como una más de las *refundiciones poéticas* que matizan la serie con respecto al original para otorgarle un grado mayor de angustia.

En el relato de Jackson, Eleanor Vance es una joven que, durante la infancia, había vivido una experiencia inexplicable: «cierto día, cuando ella tenía doce años [...] lluvias de guijarros habían caído sobre su casa sin previo aviso, rompiendo ventanas y golpeteando enloquecedoramente en el tejado» (Jackson, 2010: 6)¹⁴. Cuando recibe el llamado de Hill House, Eleanor, quien acaba de retomar las riendas de su vida después de la muerte de la madre, siente que la invitación de Montague representa para ella la posibilidad de liberarse de los vínculos familiares que la asfixian. Por ello, roba el coche de su hermana y escapa rumbo a la mansión, que en su mente se prefigura como el lugar donde, por primera vez, probará la libertad y vivirá la existencia romántica con la que ha soñado. Sin embargo, una vez llegada a Hill House, Nell cae presa de su hechizo: siente que necesita escapar y, al mismo tiempo, que ha encontrado el lugar al que pertenece. Un presagio de muerte se adueña en seguida de su corazón, y cuando las fuerzas que demoran en el palacete dan vida a su carnaval de eventos paranormales, es ella quien lo padece en mayor medida, perdiendo por completo la cordura. Es espléndido el capítulo IX en el que la joven es absorbida por Hill House: ella empieza a vagar por la casa, percibe la presencia de su madre y, finalmente, se transfigura en

¹³ Un detalle interesante relativo a Luke Crain es que en el capítulo 4 de la serie, cuando Nell muere, el personaje se encuentra internado en una clínica de desintoxicación cuyo nombre representa un guiño a su homólogo novelesco: Sanderson Recovery Center.

¹⁴ En la serie este detalle pasa a formar parte de la historia de vida de los Crain, refundiéndose en la lluvia de piedras que cae sobre Hill House en el capítulo 6, y en el relato de su primera experiencia paranormal (una granizada de rocas que cayó sobre su casa) que Olivia le hace a la señora Dudley en el capítulo 9.

algo fantasmal que baila por todo el edificio mientras se dedica a asustar a sus compañeros. Poco a poco, su percepción de la realidad se torna en algo sobrehumano que registra de manera amplificada una multitud de detalles: la caída de una mota de polvo, el crujido de un mueble, el latido de un corazón, todo se le presenta con claridad *irreal*, como en la locura o en la eternidad de una muerte sin sosiego. Finalmente, su voluntad desaparece y el personaje es arrastrado por la maldición que lo impulsa a aventurarse por la retorcida escalera de la biblioteca para repetir el suicidio de una antigua propietaria de la casa:

-¡Madre! -gritó. -Ven -le respondió una voz desde el primer piso, y Eleanor se volvió, ansiosa, y se precipitó hacia las escaleras [...] Ya no hacía frío, sino que reinaba una calidez acogedora. Había suficiente luz para ver la escalera de hierro, que se encaramaba en la torre dando vueltas y más vueltas, y la puertecita en lo alto. El suelo de piedra le acariciaba y ella se frotaba las plantas de los pies; una suave brisa agitaba sus cabellos mientras ella bailaba en círculo. Se acabaron los leones de piedra y las adelfas. He roto el hechizo de Hill House y, no sé cómo, he entrado en su interior. Estoy en casa, pensó (Jackson, 2010: 161, 164)¹⁵.

Finalmente, el doctor Montague, preocupado por la vida de Eleanor, la obliga a abandonar Hill House. Sin embargo, mientras se dirige hacia el exterior, la joven, atrapada por la maldición, se suicida aventando su automóvil contra un árbol, pereciendo como otros que habían intentado huir de allí:

sólo con decirme, sin más, que me vaya, no pueden hacer que desaparezca si Hill House no quiere que me marche [...] estoy haciendo girar el volante para conducir el coche directamente contra el gran árbol de la curva del sendero; ahora, por fin, estoy haciendo algo completamente sola. Esta soy yo [...] En el inacabable segundo que precedió a la colisión frontal del coche contra el árbol, Eleanor alcanzó a preguntarse: ¿Por qué hago esto? (Jackson, 2010: 174).

La versión teleserial de Eleanor aumenta la complejidad del original. Junto con su gemelo Luke, es ella quien padece primero la influencia de la mansión. Y mientras el niño es perseguido por el ectoplasma de William Hill, el fundador de la casa, Nell es víctima de la *mujer del cuello roto*, un alma en pena que se le aparece de noche y susurra algo ininteligible. En el arco narrativo que relata su historia, se señala como tras la muerte de Olivia y el subsecuente abandono de Hill House por parte de los Crain, Nell sigue padeciendo la maldición: recibe nuevas visitas de su propio fantasma personal y, como consecuencia de

¹⁵ Esta escena refunde los momentos que, en la serie, preludian a la muerte de Olivia y de Nell. Sin embargo, la locución «Estoy en casa» corresponde a lo que Steven escribe en su segundo libro sobre Hill House con respecto a cuándo, junto con Hugh, vuelve a ella.

ello, padece una enfermedad conocida como parálisis del sueño: un bloqueo total de los músculos y del habla, de duración temporal variable y, a menudo, asociado con alucinaciones paranoicas, que el cuerpo y el cerebro experimentan por despertar de manera asincrónica¹⁶.

Otra diferencia entre original y versión radica en que Nell Crain también protagoniza un amor trágico cuyo principio y fin se relaciona con la maldición. Debido a sus problemas del sueño conoce y se enamora de Arthur Vance, el terapeuta que logra ayudarla a lidiar con su condición. Sin embargo, para la desgraciada Nell, este amor de ensueño (que culmina con una boda) solo es el prelude de una tragedia¹⁷. De repente, mientras el matrimonio duerme, la *dama del cuello roto* vuelve a aparecer y Nell tiene una crisis. Cuando su esposo se incorpora para ayudarla, se desploma y muere. Nell enloquece. Este giro, que de la felicidad la devuelve al terror, es el evento trágico que la subyuga definitivamente al maleficio de Hill House. Al hacerlo, la joven se torna en el doble de su madre, y, como ella, se convierte en una *mujer fatal*¹⁸. Tras ser el cebo que provoca que su padre y hermanos vuelvan a la mansión, también regresa a ella, y, presa de un delirio similar al de Olivia, muere ahorcada en el mismo punto en que su madre lo hizo. Cabe señalar que en el instante que antecede la muerte, Nell tiene su último momento de lucidez. En él, descubre que *la mujer con cuello roto*, el fantasma que la persigue desde la infancia, es ella misma atrapada en la eternidad por la maldición. Una maldición que la obliga a revivir sin descanso el instante de su muerte: el del arrepentimiento y la desesperación de quien sabe que ha caído en la trampa que lo estaba esperando.

Una última compensación que atañe al personaje y contribuye a su *refundición poética* es la que concierne a la epifanía final que la versión televisual le otorga al arco narrativo de

¹⁶ En el folklore de varios países, esta patología ha suscitado explicaciones de tipo sobrenatural, como la que supone que a las víctimas «se le sube el muerto».

¹⁷ Al casarse con Arthur, Nell se convierte en la señora Eleanor Vance. De tal manera, la homonimia se suma a las características que hermanan este personaje con el original novelesco. Entre ellas: *i*) la taza de estrellas que, en la novela, protagoniza un berrinche infantil del que Nell es testigo durante su viaje a Hill House (Jackson, 2010: 15) y que, en la serie, primero es hallada por la niña entre las pertenencias de Jaqueline Hill, y, después, es la pieza clave del plan que el fantasma de Olivia urde para matarla; *ii*) el hecho de que ambos personajes coleccionan botones; y, *iii*) la escrita que, en la novela, aparece en una pared: «Ayudad a Eleanor a volver a casa» (Jackson, 2010: 100, 107 y 133); y que en la serie se convierte en «*come home Nell*» (que, al momento de su vuelta a Hill, el fantasma de Olivia cambiará en «*welcome home Nell*» (capítulo 5).

¹⁸ Entre los contenidos propios del personaje novelesco de Eleanor Vance que, en la serie, se refunden en Olivia, también se señalan: *i*) el sueño de una «encantadora casita en un jardín» donde vivir en la completa soledad (Jackson, 2010: 16), al que el relato audiovisual alude mediante la referencia a «nuestra casa para siempre» que Olivia diseña para los Crain; y a través del recuento que, en el capítulo 10, el fantasma de Olivia le hace a Luke sobre «una casa adornada con un bosque de rosas rojas»; *ii*) el estribillo de una canción de moda que la joven repite a menudo, «los viajes acaban en encuentros de enamorados» (Jackson, 2010: 27), que en la serie se pronuncia en el capítulo 10.

Nell. En él, el fantasma de la joven, para salvar la vida de Luke y demás hermanos, rompe las cadenas que atan su voluntad a la de la casa, y, de tal manera, se torna un ejemplo de redención. Este episodio es el prelude necesario para que Hugh realice su sacrificio a cambio de la sobrevivencia de sus hijos. Esta infidelidad al original novelesco puede interpretarse como una concesión de los *showrunners* de la serie al gusto popular por los finales felices, la cual actúa como una solución que disuelve la carga de terror que pesaba sobre la trama. Sin embargo, también nos parece viable la posibilidad (por cierto más coherente con el panorama gótico y el incremento del terror que hemos registrado en la versión televisual), de que el «milagro» de Nell y la aceptación del sacrificio de Hugh sean solamente unas jugarretas de la casa que, una vez más, aparenta liberar sus víctimas para después sorprenderlas con un nuevo y repentino embiste¹⁹.

Por último, señalamos que los personajes de Steven y Shirley Crain no tienen un correspondiente en la novela.

Por cuanto atañe a Steven, el hermano mayor, señalamos que es el único de la familia que, en el pasado, no tuvo alguna experiencia paranormal. Por ello, el personaje encarna los valores de un escepticismo empirista que duda de sí mismo: el de quien no puede creer en lo sobrenatural porque no *tocó con manos*, y que, sin embargo, quisiera contar con la fe (o el talento literario) para escribir de él. La maldición de Steven se concreta a partir de lo anterior: él es un escritor, famoso por sus libros sobre las más conocidas casas embrujadas de Estados Unidos. Sus textos se presentan como investigaciones periodísticas sobre eventos paranormales, cuyo fundamento son las entrevistas a testigos y la recolección de datos empíricos (mediante herramientas tecnológicas) en los lugares de interés. Sin embargo, y pese a la parafernalia que Steven ocupa, se subraya que muchas de estas historias están construidas

¹⁹ También la versión para pantallas de los Dudley actúa como una *refundición poética* del original, la cual se afianza en una serie de equivalencias funcionales. Tanto en la novela como en la televisual, los Dudley, por su carácter sombrío, son sospechosos de ser los agentes de las fuerzas que habitan Hill House. Sin embargo, en ambos casos, le temen a la casa, como lo muestra su rechazo de quedarse en ella después del anochecer. En las dos versiones, estos personajes son una suerte de memoria histórica de Hill House, y se convierten en sus últimos guardianes. Además, cumplen con el papel que la tradición gótica le otorga a los empleados de un edificio maldito: el de representar la conciencia popular, la única que no niega la posibilidad de que lo real y lo demoníaco se compenetren. Pese a estas equivalencias, la transposición televisual de los Dudley también se caracteriza por unas compensaciones de orden creativo: son los protagonistas de un arco argumental en el que se muestra que la pareja pierde a dos hijas en la casa: una bebé y otra, Abigail, asesinada por Olivia. Por ello, cuando Hugh Crain decreta la destrucción del edificio, los Dudley lo convencen de no hacerlo al recordarle que si éste fuera abatido, ellos ya no tendrían para qué vivir. Dicho arco narrativo se cierra con una escena donde el señor Dudley ya anciano lleva a su esposa a Hill House para que, al morir ahí, ella pueda quedarse para siempre con sus hijas. Este detalle, aparentemente lleno de ternura, encierra un rostro sombrío, al mostrar que la maldición usa el amor para atrapar a sus víctimas.

manipulando de manera creativa los datos recolectados. En otras palabras, se trata de ficciones.

Este detalle se amplifica al enfocar la atención en el gran *best seller* escrito por Steven, el libro *La maldición de Hill House*, un texto que, en apariencia, se presenta como un testimonio autobiográfico sobre la experiencia que los Crain vivieron en la casa. Sin embargo, dicha apariencia se derrumba. Steven es el único integrante de la familia a quien la casa no reveló su rostro terrorífico, y, por ende, los recuerdos que refunde en su escritura no son los propios, sino los de su padre y hermanos. Y, al realizar esta refundición, Steven tampoco se rige por la objetividad del cronista que reporta hechos que juzga irrefutables, sino por la subjetividad del creador de ficciones que está manipulando unos materiales que considera como el fruto de la locura de sus familiares.

Este cortocircuito crea un contraste entre Steven y la familia, ya que sus hermanos (Shirley, en especial), por un lado, le reprochan su escepticismo, y, por el otro, lo acusan de haber dado a conocer, sin permiso y con meros fines de lucro, su drama familiar. Él, por lo contrario, no tiene otra opción que escribir un segundo libro sobre la casa, ya que es el único tema que puede tratar para rescatar una carrera que se está yendo a pique. Más allá del estereotipo del escritor en crisis, el personaje es interesante porque gracias a él y a sus libros sobre Hill House, el relato serial, primero, recupera el elemento gótico del manuscrito que sustenta los hechos narrados, y, segundo, se torna como una especie de adaptación visual de lo que la escritura de Steven reconstruye. En este sentido, el arco narrativo de Olivia podría ser visto como lo que se relata en el primer libro, mientras el de Nell y los demás Crain como la trama que cuenta en el segundo, así como se sugiere en el capítulo final de la serie.

La inclusión del personaje de Shirley enriquece el relato teleserial aumentando los matices de la maldición mediante interesantes guiños intertextuales. En primer lugar, Shirley, que de adulta es dueña de una funeraria y es una experta en restaurar cadáveres, muestra lidiar con sus traumas juveniles por medio de un embellecimiento de la muerte logrado con el maquillaje. A nivel narrativo, este personaje protagoniza un arco en el que se muestra que su damnación se relaciona con una infidelidad matrimonial y con la necesidad de que esta mancha quede oculta por no derribar la perfección moral que Shirley aparenta. Sus relaciones con los hermanos y el padre son conflictivas, porque desde la superioridad ética que se atribuye, Shirley culpa a los demás de las desgracias que la familia ha padecido. Señalamos también que la profesión del personaje es un tributo que la serie le hace a una de las producciones pioneras de la *tercera edad dorada* del género, *Six feet under* [A dos metros bajo

tierra], creada por Alan Ball y emitida por el *network* norteamericano HBO de 2001 a 2005²⁰; y que el nombre del personaje representa un homenaje a Shirley Jackson, la creadora de Hill House.

FUNCIÓN NARRATORIAL

El hecho de que sea un escritor, Steven, quien introduce al espectador en el relato teleserial es de suma significación por varias razones. Primero, provoca que el narrador omnisciente de la novela de Jackson se torne, en la teleserie, un narrador extraño y escurridizo. ¿Por qué extraño? Porque si bien el capítulo 1 se abre con la voz de Steven que, al leer el incipit de su segundo libro sobre Hill House, parece introducirnos a un relato personal de los hechos ocurridos a su familia, la «objetividad» del lenguaje audiovisual, conforme la historia avanza, matiza esta perspectiva interna y la convierte paulatinamente en uno entre los varios puntos de vista desde los que se consignan los hechos. Esto provoca que, en la teleserie, la narración se construya sobre un precario, pero siempre bien logrado, equilibrio entre: *i*) la visual del narrador intradieгético (Steven), que, tras un inicio protagónico, queda como un eco lejano; *ii*) la de los otros integrantes de la familia Crain, cada uno de los cuales protagoniza un episodio en el que se muestra su lazo personal con la mansión; y, *iii*) la del «ojo de la cámara» que, de hecho, representa el recurso narrativo por conducto del que el punto de vista de Steven se diluye en el de los libros que escribe, los cuales, no olvidemos, están basados en las vivencias de sus allegados. Esto representa una primera sustancial diferencia entre la novela y la teleserie, en la que influye no solamente el brío creador de los *showrunners* de ésta, sino la distinta naturaleza de los códigos literario y audiovisual.

En segundo término, la coincidencia de las palabras con las que arrancan tanto la novela como la teleserie es apenas un espejismo de contigüidad que, quizás, intenta desviar al espectador del verdadero propósito de ese paralelismo. Las primeras líneas del libro escrito por Steven son las mismas con las que se abre la novela de Jackson, pero, en la teleserie, ellas sirven para hacer manifiesto que la ficción será uno de los personajes de la historia. Dicho con otras palabras, en la refundición audiovisual, la realidad extradieгética de la novela que la inspira se transforma en intradieгética. Por cuanto parezca paradójico, en la transposición

²⁰Fuente IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0248654/>. Consultada: 19/11/2020.

para pantalla, al escepticismo racionalista que hace de trasfondo a la trama novelesca se sustituye un *topos* tradicionalmente literario: el de las historias cuyo origen se encuentra en su propia trama²¹. Lo anterior nos lleva a considerar que el incipit de la teleserie, en el que se escucha la voz de un escritor de libros sobre casas embrujadas, podría ser una señal de que la maldición de Steven consiste en que su obra, en cuanto versión de Hill House, se está adueñando de él (como en una verdadera posesión) y que, incluso, se permitirá recrear su persona, plasmándola en el papel, acorde a su estética perversa. Por consiguiente, el libro sobre Hill House que la teleserie pone ante nuestros ojos termina viéndose como una delirante ficción, cuyo *deus ex machina* es el poder que habita la casa.

En este esfuerzo creativo que Steven cumple arrastrado por Hill House, el escritor, al lidiar con los espectros jamás vistos de su pasado (pero que inician a aparecerse en el presente), se hace, a pesar suyo, un personaje. Parece repetirse aquí un tema literario añejo, estrenado por Shakespeare en su *Hamlet* cuando la novela aún se disimulaba detrás de un guión teatral: la obra triunfa no solo sobre sus personajes «ordinarios», sino también sobre quien cree no serlo: el autor. En este sentido (y no solo en este), el citado *Hamlet* ya es una obra gótica, pues en ella cunde un terror psicológico especial: él del prisionero que, consciente de encontrarse atrapado en una obra embrujada (pese a sus esfuerzos por liberarse mediante la ficcionalización del homicidio de su padre), se rinde ante la imposibilidad de un escape y acepta quedar para siempre como un rehén.

Si aceptamos este juego de espejos metatextual que la versión serial parece plantear, debemos concluir que las obras de Steven se han hecho a sí mismas, al par de la casa, como lo muestra el fragmento que sigue:

Esta casa, que parecía haberse formado a sí misma, encajándose en su propia construcción de líneas y ángulos, alzaba altivamente su cabeza contra el cielo, sin concesión alguna a la humanidad. Era una casa carente de afecto, no pensada para ser habitada, un lugar inadecuado para la gente, para el amor o para la esperanza (Jackson, 2010: 23)

Steven (un poco como *Hamlet*) necesita de la ficción. El fantasma de su hermana Nell que lo visita, al par del viejo rey de Dinamarca para con su hijo, lo lleva a escribir la segunda parte del libro sobre la maldición de Hill House. Si el padre de *Hamlet* es el espectro

²¹En este sentido, se podría afirmar que la teleserie no solo ambiciona ser más góticas que la novela de la que trae origen, sino más novelesca.

por medio del cual la obra shakesperiana se apropia para siempre de su protagonista, Nell es el rostro fantasmal con el que la casa intenta volver a atraer hacia sí a los demás Crain con el propósito de «digerirlos» de una vez por todas.

En tercera y última instancia, notamos como la historia que relata la teleserie yace en dos planos comparativos diferentes: uno externo, como reinención, siguiendo la idea de la refundición poética de Eco, de la novela de Shirley Jackson, y un interno a la ficción, que se juega en una zona de sombra entre los libros escritos por Steven, cuyo contenido solo lo podemos imaginar, y lo que el espectador ve suceder en la pantalla. Esto significa que el principio interpretativo que está en la base de la refundición poética que alimenta la versión serial es más que una simple cuestión de análisis intersemiótico: es, también, un recurso narrativo a todos los efectos, que deja en las manos del espectador la posibilidad de convertirse él mismo en un creador el cual, en su mente, reconstruye Hill House. Como si fuera la enésima -aunque no la última- víctima de su maldición.

ESPACIO

En ambas versiones la ubicación espacial de Hill House respeta la tradición del gótico estadounidense: es un edificio perdido en la naturaleza, aislado de todo contacto humano. Quienes viven en su proximidad (relativa, por cierto), preferirían desconocer su localización u olvidarse de ella. Sin embargo, para quienes ignoran sus peligros o, incluso, deciden enfrentarse a ellos, sus coordenadas son conocidas y alcanzables sin dificultad. En la versión serial, este dato parece darse por descontado al presentar la llegada de los Crain a la mansión, mientras en la novela, se subraya a través de las «detalladas instrucciones para llegar a ella» (Jackson, 2010: 4) que el doctor Montague redacta y envía a sus invitados:

tome la carretera 5 hacia el oeste. Sígala durante cincuenta kilómetros y llegará al pueblecito de Hillsdale. Atraviese Hillsdale hasta la esquina de la gasolinera, gire a la izquierda y tome lo que parece una estrecha carretera comarcal; irá usted montaña arriba y la carretera está en muy mal estado. Siga el camino hasta el final (unos diez kilómetros) y llegará a Hill House (Jackson, 2010: 12)²².

²² Estas instrucciones, caracterizadas por el uso del modo imperativo, resuenan como un comando que las fuerzas maléficas emiten para arrastrar a sus víctimas dentro de su espacio infernal. Algo parecido sucede en *Aura*, de Carlos Fuentes, donde el uso de la narración en segunda persona singular tiene el efecto de extender al lector las malignas órdenes que llevan el personaje de Felipe Montero a la casa de doña Consuelo.

Cuando los personajes llegan a la residencia, se introduce una primera diferencia, la cual no es objeto de alguna compensación. En la novela, la certeza en torno a su ubicación en el espacio cartesiano se desmorona: Hill House y el parque que la rodea se convierten, entonces, en un lugar fuera de toda coordenada: una isla perdida en un universo paralelo. Por lo contrario, en el relato serial, dicho aislamiento del mundo no acontece, así como lo muestra la llegada a la casa de la policía, los contratistas que cooperan con la reparación del edificio y el taxi que debería alejar a Olivia para salvarla de su obsesión.

Una equivalencia funcional que se presenta entre las dos versiones es la que atañe al aspecto exterior de la casa. Su fachada es sombría y de gusto excéntrico, pero las líneas arquitectónicas que la caracterizan, su solemnidad extravagante y el aspecto amenazador, no son otra cosa que las huellas del estilo victoriano típico de las mansiones que se construyeron en los Estados Unidos en la misma época. Al igual, los discursos del corpus insisten en coincidir en que, tras esta apariencia bizarra se esconde algo diabólico. Para representarlo la novela utiliza las siguientes palabras:

Ningún ojo humano es capaz de discernir la infeliz coincidencia de trazado y lugar que sugiera maldad a la vista de una casa, y pese a todo, de alguna forma una loca yuxtaposición, un ángulo mal trazado, alguna juntura casual de tejado y cielo, convirtió Hill House en un lugar de desesperación, aún más aterrador porque la casa de Hill House parecía despierta, con una vigilancia que brotaba de las desnudas ventanas y con un toque de ironía en la ceja de una cornisa (Jackson, 2010: 23).

En el relato teleserial, por lo contrario, esta cualidad del edificio se presenta subrayando su aspecto sombrío a través del «ojo de la cámara» y, también, se plantea dramáticamente mediante los fenómenos paranormales que, desde el capítulo 1, atormentan a los Crain (la *mujer del cuello roto*, los sueños recurrentes y manifestaciones del tipo *poltergeist*). Consideramos una vez más que este modo de la versión serial de compensar las pérdidas respecto al original sirve para su nivel de terror sea explosivo desde el principio, mientras, en la novela, el mecanismo que genera el miedo radica en la amenaza de un peligro latente y en la enervante espera de su cumplimiento.

También por cuanto atañe a los interiores del edificio, las dos versiones adquieren soluciones equivalentes. En ambos casos, se trata de espacios acondicionados con un gusto estrafalario, que, en un principio, caracterizan a Hill House como una «casa loca del carnaval» (Jackson, 2010: 67). Sin embargo, conforme la narración avanza, estas extrañezas muestran una terrible verdad: se trata de la clásica casa de los horrores. Sus ambientes, tapizados en

maderas y adornados por estatuas y animales embalsamados, son el dominio de sombras oscuras y ecos misteriosos; la escalera es retorcida y chirriante; los pasillos poseen una angostura que corta el aliento; las salas y habitaciones están llenas de muebles antiguos y cuadros que parecen seguir a los huéspedes con la mirada.

En la novela, esta cualidad se subraya de diferentes maneras: *i*) mediante la alusión al diseño irracional de la casa, organizado en círculos concéntricos de cuartos -algunos de los cuales sin ventanas- que aparecen de la nada o que cambian de ubicación; *ii*) la descripción detallada de los espacios en perfecto estilo realista; *iii*) la alusión a la biblioteca y su escalera de metal que parece no tener fin; y *iv*) las declaraciones de los personajes, como la de Theo, quien en broma afirma que allí solía pasar sus vacaciones el conde Drácula (Jackson, 2010: 32), o la del doctor Montague según la cual Hill House es mala «de nacimiento» como las casas que el Antiguo Testamento llama «deprosas» (Jackson, 2010: 47).

En la serie, por lo contrario, la naturaleza maligna de la casa se muestra mediante la alusión al carácter lóbrego de sus interiores, a través de tomas panorámicas que resaltan un decorado y un mobiliario perfectamente coherentes con el estereotipo del edificio antiguo y embrujado. A esta equivalencia funcional establecida acorde a la esencia del código semiótico en el que se expresa la versión serial, se añade un elemento ausente del original, el cual capta la esencia de los mejores escenarios góticos. Cuando Olivia (capítulo 7), para ayudar con las labores de reparación, analiza los planos de la casa, primero entiende que «hay cuatro, todos diferentes. La casa es esquizofrénica»; luego, realiza uno propio, creando a través de la obsesiva repetición del diseño de la mansión de sus sueños (la «casa para siempre» de la que se hablará más adelante) la representación cartesiana de una construcción multidimensional, contraria a toda idea del espacio *real* que la mente humana ha concebido.

Otro elemento de continuidad entre ambas versiones estriba en que la casa se presenta como un organismo vivo. En la novela, esto se subraya mediante varios detalles como: *i*) las puertas que se cierran solas no obstante los esfuerzos de los huéspedes de mantenerlas abiertas; *ii*) la dificultad de los personajes para orientarse en su interior proteico; *iii*) las alusiones de los personajes a que el edificio los acecha como si quisiera comérselos²³. Esta característica se amplifica durante las horas nocturnas, cuando la maldición se ensaña con sus víctimas. En esos instantes, el edificio se convierte en un infierno en movimiento, cuyas paredes se alejan entre sí y cuyos pisos se derrumban, así como se muestra en la cita:

²³ «Esa cosa quería meternos en su interior, convertirnos en parte de la casa» (Jackson, 2010: 96).

Luke y el doctor se apoyaban contra la puerta, intentando desesperadamente mantenerla cerrada, mientras el suelo se movía bajo sus pies [...] Eleanor agachó la cabeza, cerró los ojos y notó una escalofriante caída al abrirse el suelo debajo de ella [...] podía verlos a pesar del gran trecho que los separaba [...] apretándose cuando la cama se bamboleaba, la pared oscilaba y la puerta se retorció (Jackson, 2010: 141-142).

En la serie, el mismo elemento se presenta a través de una refundición poética espectacular. Primero, en el episodio 2, durante un diálogo entre Olivia y Shirley, la madre, quien está diseñando la mansión de sus sueños a la que llama «nuestra casa para siempre», afirma que: «Cada casa necesita un corazón [...] Una casa es como el cuerpo humano: las paredes son los huesos, las tuberías son las venas, debe respirar, necesita luz, movimiento y funciona en armonía para mantenernos seguros dentro». Se trata de una escena caracterizada por una macabra ironía, ya que la trama se encargará de mostrar que también Hill House es un organismo vivo y, sin embargo, lo es de una manera perversa. A raíz de lo anterior, la mansión no se encargará de mantener a los Crain «seguros adentro», sino solo de que permanezcan *dentro* (de sus entrañas), convirtiendo la idea de una «casa para siempre» en la de una morada eterna.

Segundo, porque, la versión serial condensa la voracidad de Hill House en un punto preciso, el *cuarto rojo*. Si nos apegáramos a las palabras de Olivia citadas anteriormente, podríamos definir este espacio como el corazón de la casa. Sin embargo, en aras de la voracidad que le es propia, para describirlo, nos asociamos a la descripción que, en el capítulo 10, brinda de él el fantasma de Nell, quien lo define como un estómago. Lo mismo hace Freitas, quien al respecto señala:

A casa desperta sutilmente, com o passar dos dias desvenda seus novos moradores, arma-se com a fraqueza de cada um, projeta suas intenções inanimadas e por fim, é capaz de criar ilusões coletivas. Para compreender a residência Hill como um organismo vivo, é preciso passar pelo «estômago» da casa – o quarto vermelho. À primeira vista, apenas um cômodo qualquer, com uma porta diferenciada e cuja chave não fora encontrada de modo algum. Aparentemente comum, este quarto é definitivamente a parte viva da casa. Ao longo do dia, ele se apresenta para cada pessoa como algo convidativo, atraindo-os segundo suas preferências (Freitas, 2018: 74).

Como se desprende de las palabras citadas, el *cuarto rojo* es el espacio en que se representa de manera emblemática el poder metamórfico de Hill House: su aspecto y su

función cambian a cada instante en razón de quién se encuentra encerrado en su interior²⁴. En él, cada uno de los Crain, mientras cree estar viviendo su propio sueño, se encamina a la eterna soledad a la que la maldición lo condena: es ahí, por ejemplo, que cobra forma la casa en el árbol donde Luke pasa las únicas horas despreocupadas de su vida, donde Theo se dedica apaciblemente a la danza, y Olivia se encierra para leer²⁵. Pero, también es ahí, donde Olivia, antes, mata Abigail Dudley y, luego, muere; Nell se rinde al delirio de un último baile con el amado Arthur; Luke corre el riesgo de perder la vida; y Hugh, finalmente, se entrega a la casa.

Consideramos que el *cuarto rojo*, con su poder mortal, representa una refundición poética que condensa las cualidades de los ambientes que, en la novela, son la locación de los eventos más escalofriantes que atormentan a Montague y sus invitados. Entre ellos: *i*) el *cuarto de las niñas*, que en el relato de Jackson es el espacio más peligroso de la casa, y donde los huéspedes hallan un *punto frío*²⁶; *ii*) los dormitorios de los personajes, todos iguales y tan parecidos a un «cuarto de embalsamar» (Jackson, 2010: 29), cada uno de los cuales se caracteriza por tener el decorado y los accesorios de un único color²⁷: el verde para Theo, el amarillo para Montague, el rosado para Luke y el azul para Nell; *iii*) la biblioteca que, en la versión escrita, es el espacio interior donde se producen las muertes (las demás a las que se alude acontecen en el exterior).

Para terminar este apartado, se señala que la versión teleserial también se enriquece de otro contenido típico de las casas góticas que, ausente del original, participa del proceso de refundición poética de la trama: se trata de una habitación secreta, que no aparece en ningún plano de la casa, ubicada en el sótano, que Luke descubre por accidente y Theo explora en el capítulo 3.

TIEMPO

²⁴ Mientras alguien ocupa el cuarto rojo, los demás encuentran su puerta herméticamente cerrada. Esto subraya la dimensión individual de la maldición y muestra que sus víctimas están condenadas a la eterna soledad.

²⁵ Para Steven, el *cuarto rojo* es el espacio para jugar con sus *videogames*; para Shirley, una habitación familiar; y, para Nell, una sala de juegos.

²⁶ En la versión serial, el elemento del punto frío se recupera en el capítulo 3 y se reubica en el vestíbulo de la mansión y, según afirma Olivia, en un lugar secundario del piso de arriba.

²⁷ En la serie, los cuartos de colores diferentes son las habitaciones de los niños Crain. A menudo se percibe que la habitación de Nell y Luke es azul. Al igual, en el capítulo 9, se brinda la información de que Theo se ha quedado con el cuarto verde.

En el incipit de la novela el tiempo se presenta según los parámetros *naturales* que caracterizan esta categoría cultural. Su acostumbrada progresión lineal, por ejemplo, se fija mediante el recuento del viaje de Eleanor rumbo a Hill House. Sin embargo, por cuanto atañe al relato de dicho viaje, el contraste entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso muestra que su aparente cronología progresiva es un conjunto de fragmentos en los que se narran acciones, y de numerosas pausas rítmicas (durante las cuales la temporalidad se detiene en el presente continuo de la conciencia) que se imponen gracias a las digresiones imaginativas de Eleanor.

Una vez que los protagonistas se encuentran en la casa, el tiempo, aun sin perder su configuración *natural*, empieza a matizarse por las extrañezas que son propias de la mansión y de los humanos que están bajo su influjo. Para los Dudley, por ejemplo, la temporalidad se torna una ley inflexible. Esto se matiza a raíz del rigor con el que la pareja respeta su horario de permanencia en la casa, y, aún más, a través de la obsesión de la señora Dudley por servir y quitar la mesa acorde a un cronograma inalterable²⁸.

Conforme la trama avanza, el tiempo se aleja de su configuración *natural* y adquiere un nuevo sentido impuesto por Hill House. A tal respecto, la bipartición entre la noche y el día se replantea como una separación, respectivamente, entre el dominio de lo sobrenatural, durante el cual la casa se torna en una feria del *poltergeist*, y el tiempo de la espera, cuando las normas que rigen el mundo parecen volver a afianzarse. Cabe señalar que, en el periodo nocturno, el *acme* de la maldición permite ulteriores deformaciones de la lógica temporal, enfrentando los protagonistas a visiones de ambientación diurna. Esto es lo que le sucede a Eleanor y Theo, cuando, durante un paseo bajo la luna, «vieron un jardín a plena luz del día [y un grupo que] estaba merendando en la hierba» (Jackson, 2010: 122). Con respecto a esta visión y al vagabundeo nocturno que la propicia, se señala un ulterior cortocircuito temporal. El *tiempo del discurso* que la caracteriza tiene un carácter elíptico que propicia la sensación de que la experiencia relatada, por cuanto traumática, fue relativamente breve. Sin embargo, cuando las jóvenes vuelven a la casa, se descubre que dicho paseo tuvo una duración más extensa, ya que el doctor Montague declara que lleva horas buscándolas (Jackson, 2010: 123).

El quiebre del *reloj interior* de los personajes no se limita a Eleanor y Theo o a la experiencia aludida, sino que afecta a la mayoría de los residentes de Hill House. En ella, el tiempo transcurre con lentitud, provocando que las personas atrapadas en la mansión pierdan

²⁸ «No me quedo después de que empiece a oscurecer»; «Yo retiro el desayuno a las diez en punto, a la una sirvo la comida. La cena estará puesta a las seis» (Jackson, 2010: 25, 98).

la noción de cuánto llevan ahí, así como lo muestra esta afirmación de Theo: «deberíamos hacer muescas en un palo o amontonar pedruscos, uno cada día, para saber cuánto tiempo llevamos aquí empantanados» (Jackson, 2010: 104). Ante esta parálisis de la cronología *natural*, los personajes alcanzan la conciencia de vivir en un tiempo que no les pertenece a ellos, sino a Hill House. Es un tiempo inmóvil y enervante, en el que los protagonistas son acechados por un demonio que posterga su celada para desquiciarlos con la amenaza de un inevitable final.

En la versión teleserial esta (des)configuración del tiempo se rinde a través de muchas equivalencias funcionales que muestran el tránsito de una cronología *natural* a una infrahumana. Para ello se aprovechan la alta carga de ilusión mimética que caracteriza el medio audiovisual, algunos contenidos directamente derivados del original (como la obsesión por el tiempo de los Dudley) y las convenciones de la tradición gótica (el dualismo entre el día y la noche, el quiebre de la brújula temporal de los personajes poseídos). Sin embargo, la diferencia sustancial que existe entre el tiempo de la historia relatada en la novela -poco más de una semana- y el de la historia que contada por la serie -aproximadamente dos décadas- permite que, en el discurso serial, la pérdida de la deixis de referencia temporal también se matice gracias a un acto de refundición poética que se concreta a través del montaje y las anacronías. Gracias a ello, la trama de la serie se articula a partir de la doble temporalidad que experimentan los Crain (el pasado y el presente), al configurarse como una multiplicidad de momentos que se entretajan entre sí gracias a la analepsis y la prolepsis²⁹. En ellas, respectivamente, se reconstruyen escenas del pasado y, desde aquellas, se adelantan situaciones futuras, brindando detalles que aclaran el drama personal que cada personaje vivió en Hill House o por su maldición; y, sobre todo, amplifican la sensación de una temporalidad quebrada, ilógica, enloquecida, que potencia el terror que invade la historia. Este panorama se complementa con la temporalidad paradójica que caracteriza el *cuarto rojo*: en él se instala una cronología múltiple que aísla quienes están en su interior en un tiempo personal del que los demás personajes están excluidos (con excepción de Steven que, en ocasiones, comparte las horas que Luke pasa en *se casa en el árbol*).

Otra diferencia entre las dos versiones radica en el lazo que une entre sí a las

²⁹ «Denominamos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior; y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales» (Genette, 1989: 95).

víctimas de la maldición, un detalle que se introduce *ex novo* en la versión audiovisual y que, como los anteriores, provoca un aumento del efecto dramático. Dicha conexión provoca que en el instante de la muerte de Nell, todos sus hermanos experimentan un miedo angustiante. Esto se muestra en el capítulo 1, en una secuencia de escenas en las cuales se ve a Nell que danza enloquecida por Hill House, sus hermanos que se despiertan de sobresalto y Shirley que afirma «Nell está en el *cuarto rojo*»³⁰. Cabe señalar que, en el original novelesco, se pudo rastrear un detalle similar, que quizás inspiró la refundición poética que se acaba de comentar. Se trata de la mirada panorámica que la voz narratorial ofrece de las personas que, de alguna manera, están relacionadas con los huéspedes de la casa. Cuando éstos se aprestan a enfrentarse a su primera noche en el edificio, preocupados por lo que les podría pasar, la narración se desvía para ofrecer una visión contemporánea de la señora Dudley y los conjuntos de cada uno de los invitados. Como se verá en la cita, el efecto que esta mirada lejos de Hill House propicia, no apunta, como el ejemplo anterior, a producir una explosión de miedo, sino a que el mismo cunda sutilmente, creando una expectativa de dolor y muerte que se adueña de los lectores tal y como lo hace con los personajes atrapados en la casa:

la casa parecía meditar, asentándose y agitándose en un movimiento que era casi un escalofrío. A diez kilómetros de la casa la señora Dudley despertó, miró el reloj, pensó en Hill House y cerró rápidamente los ojos. La señora Gloria Sanderson [...] que vivía a quinientos kilómetros de la finca, cerró su novela de detectives, bostezó y apagó la luz, preguntándose si se habría acordado de echar la cadena de la puerta principal. La amiga de Theodora dormía, al igual que la esposa del doctor Montague y la hermana de Eleanor (Jackson, 2010: 62).

Finalmente, señalamos que en el capítulo 10, mientras el fantasma de Nell y los hermanos Crain sobrevivientes se encuentran encerrados en el *cuarto rojo*, Eleanor realiza un monólogo en el que se muestra claramente cuáles son los efectos que la maldición de Hill House tiene sobre el tiempo:

Antes creía que el tiempo era una línea y que los momentos eran como un dominó y que se caían uno sobre el otro y que día tras día una ficha tumbaba la siguiente y así, en una línea larga entre el comienzo y el final. Pero me equivoqué. No es como un dominó. Los momentos van cayendo como la lluvia, o la nieve.

³⁰ Es notable que, debido a que los hermanos Crain viven en diferentes zonas de Estados Unidos, durante estas escenas sus relojes marcan horas diferentes: las 03.03 y las 12.03.

CONCLUSIONES

En las páginas anteriores hemos explorado una de las posibilidades propiciadas por el progresivo acercamiento que, en los últimos años, se produjo entre el mundo académico y el universo de las teleseries. A tal efecto, realizamos un estudio de corte comparatista enfocado en una narración literaria, la novela *The haunting of Hill House*, y en su versión teleserial, en busca de los parecidos y las diferencias que se presentan en la traducción intersemiótica del primero al segundo. Las reflexiones de Umberto Eco sobre traducción y transposición y, en especial, los conceptos de *pérdida* y *compensación*, nos han permitido primero formular y luego validar la hipótesis de que la versión teleserial representa un caso de *uso creativo* del original cuyo fin es gestar una nueva obra en la que los contenidos del texto fuente se someten a una labor de refundición poética. Al igual, la referencia al horizonte del relato gótico, nos ha permitido apreciar que dicha refundición de matiz creativo se fundamenta en pérdidas y compensaciones cuyo efecto es aumentar el horror que domina en la trama serial gracias a la introducción o la magnificación de contenidos propios de la tradición gótica: el miedo a la muerte, al dolor y a lo desconocido; la tipología de los personajes; un narrador excéntrico y poco confiable; y, también, una configuración irracional del tiempo y del espacio en los que se desenvuelve el relato.

Dichos resultados nos permiten concluir afirmando que el éxito de público y crítica del que, desde su estreno, ha sido objeto la serie *La maldición de Hill House* se justifican tanto por su alta calidad visual y actuarial, como por la excelencia dramática que distingue a su guión. Éste se convierte en la brújula certera de un clásico contemporáneo del género gótico que le otorga nueva vida al viejo motivo de la casa maldita. Gracias a ello, la serie logra igualar la calidad de su original y granjearle la atención de las nuevas generaciones lectoras, al transformarlo en una saga familiar en la que el dolor se eterniza dentro de los edificios malditos del sueño, la memoria y la escritura.

Concluimos recordando que los resultados de esta investigación están a disposición de los docentes y especialistas interesados en emplearlos para la elaboración de nuevas estrategias didácticas al servicio de la educación literaria. Nosotros, que especialistas en didáctica no somos, lo hemos hecho al incluir la novela y la serie de *La maldición de Hill House* en los programas de los cursos optativos de «Literatura y Series TV» que se han impartido en los semestres enero-junio y julio-septiembre de 2020 en la Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro (México). En dichas experiencias, la lectura del

relato de Jackson y la visión de la serie inspirada en él han sido, para el alumnado, una puerta de ingreso a los estudios comparatistas, y, a la vez, el medio ideal para profundizar en la tradición gótica acercándose a la teoría y a la crítica especializada desde un conocimiento construido de manera práctica y lúdica, y no mediante la asunción de nociones abstractas que en nada encajan con el horizonte de vida y las competencias de los estudiantes de hoy.

Confiamos en que este estudio y la aplicación experimental de sus resultados en el salón de clase sirvan como inspiración para quienes decidan profundizar en la enriquecedora relación entre la narrativa literaria y los relatos que más parecen reflejar el gusto dramático de nuestro tiempo: las series TV. Serán ellos los que crearán las estrategias para que el aprendizaje de la literatura, junto con la narrativa serial, encuentre nuevos caminos para la formación de lectores apasionados y críticos los cuales, también, sean ciudadanos éticos y responsables. Entonces sí que será otra historia...

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (2008): «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poetica*, 29 (2): 245-275.
- Aristóteles (2013): *Poética*, trad. introd. y notas de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, sexta reimpression.
- Cappello, Giancarlo (2017): «Introducción. ¿Qué cuentan las historias de la tele?» en *Ficciones cercanas. Televisión, narración y espíritu de los tiempos*, edición de Giancarlo Cappello, Lima, Universidad de Lima: 13-19.
- Cappello, Giancarlo (2015): *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*, Lima, Universidad de Lima.
- Caparròs, Ivan (2017): «Cómo las series están cambiando el relato y el sector audiovisual», en <https://nextmedia.lavinia.tc/audiovisual/series-dia-mundial-television-tecnocampus/> (último acceso: 15/11/2020).
- Cascajosa Virino, Concepción (2009): «La nueva edad dorada de la televisión norteamericana», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 29: 7-31.
- Eco, Umberto (2010): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Freitas, Clarissa Paiva de (2018): «A maldição da Residência Hill. O protagonismo da Casa da Colina como organismo vivo: uma adaptação da obra de Shirley Jackson», en *Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários*, 15, 21 a 23 nov. 2018, Fortaleza (CE), Fortaleza, UCF: 71-81.
- García Fanlo, Luis (2017): «Regularidad y discontinuidad entre teleseries clásicas y actuales», en *Ficciones cercanas. Televisión, narración y espíritu de los tiempos*, edición de Giancarlo Cappello, Lima, Universidad de Lima: 21-31.
- Genette, Gerard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Hecker, Pablo (2020): «La TV no se rinde: se estrenaron más de 10.000 series a nivel global en 2019», en *El Cronista*, 17 de febrero: <https://www.cronista.com/clase/trendy/La-TV-no-se-rinde-se-estrenaron-mas-de-10.000-series-a-nivel-global-en-2019-20200217-0004.html> (último acceso: 15/11/2020).
- Hogle, Jerrold E (2002): «Introducción: the Gothic in western culture», en Hogle, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press: 1-20.
-

- Jackson, Shirley (2010): *La maldición de Hill House*, Feedbooks: https://www.academia.edu/19783802/La_maldición_de_Hill_House (último acceso: 30/11/2020).
- Laubie, Sophie (2020): «Series de TV, objeto de estudio literario», en *Gaceta Mercantil*, <https://www.gacetamercantil.com/notas/44317> (último acceso: 15/11/2020).
- López Santos, Miriam (2008): «Teoría de la novela gótica», *E.H. Filología*, 30: 187-210.
- Lovercraft, Howard Philip (1989): *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Premia.
- Mateus, Julio y Rodrigo Chávez (2014): «¿Educación en series? La integración de ficciones televisivas en el currículo universitario», *En Blanco & Negro. Revista sobre Docencia Universitaria*, 5 (1): 29-34.
- Rovira Collado, José, Romón F. Llorens García y Sara Fernández Tarí (2016): «Una propuesta transmedia para la Educación Literaria: *El ministerio del tiempo*», en Tortosa Ybáñez, María Teresa, Salvador Grau Company y José Daniel Álvarez Teruel (coord.): *XIV Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria. Investigación, innovación y enseñanza universitaria: enfoques pluridisciplinarios*, Alicante, Universidad de Alicante: 569-584.
- Savoy, Eric (2002): «The rise of American Gothic», en Hogle, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press: 167-188.



SOBRE LOS AUTORES

Riccardo Pace

Universidad Autónoma de Querétaro, México

Contact information: correo electrónico: r_pace75@yahoo.it

Francesco Panico

Universidad Veracruzana, México.

Contact information: correo electrónico: panchop75@hotmail.com

Francisco de Jesús Ángeles Cerón

Universidad Autónoma de Querétaro, México

Contact information: correo electrónico: fangelesceron@gmail.com