

# El diseño de producción de *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson y sus adaptaciones: la casa encantada victoriana y el problema del realismo plausible

Sara Martín Alegre

Universitat Autònoma de Barcelona<sup>1</sup>

## LA AUTORA, EL TEXTO, Y LAS ADAPTACIONES



Shirley Jackson (1916-1965), autora californiana que pasó la mitad de su vida en el estado de Vermont,<sup>2</sup> es conocida sobre todo por la cuarta de sus seis novelas, *The Haunting of Hill House* (1959, *La maldición de Hill House*),<sup>3</sup> y por su cuento cruel «The Lottery» (1949).<sup>4</sup> Hoy en día, Jackson es etiquetada principalmente como escritora de terror (o gótica), cuando en realidad muchas de sus historias son comentarios sobre la singularidad de la realidad mundana en lugar de cuentos sobrenaturales.

<sup>1</sup> El presente trabajo es la versión en castellano de un capítulo de libro originalmente en inglés, redactado en agosto de 2025 y aún pendiente de publicación, para un volumen sobre el impacto del diseño de producción en las adaptaciones. En la página final se indica cómo citarlo.

<sup>2</sup> Nacida en San Francisco, Jackson se mudó a North Bennington, Vermont, después de casarse en 1940 con el ambicioso profesor de Literatura Stanley Edgar Hyman, quien fue a la vez un defensor del talento de su esposa y un mujeriego cuyas infidelidades la hicieron infeliz durante años. La pareja tuvo dos hijos y dos hijas, a menudo retratados en las memorias humorísticas de su madre: *Life Among the Savages: An Uneasy Chronicle* (1953) y *Raising Demons* (1957). Jackson también publicó el volumen de autoayuda *Special Delivery: A Useful Book for Brand-New Mothers* (1960).

<sup>3</sup> Las otras novelas de Jackson son: *The Road Through the Wall* (1948), *Hangsaman* (1951, traducida con el mismo título), *The Bird's Nest* (1954), *The Sundial* (1958, *El reloj de sol*) y *We Have Always Lived in the Castle* (1962, *Siempre hemos vivido en el castillo*).

<sup>4</sup> Otras historias notables de Jackson son «The Daemon Lover», «Charles», «The Possibility of Evil», «Pillar of Salt», «The Summer People», «The Witch», «Like Mother Used to Make», «The Tooth» y «Louisa, Please Come Home». Muchas de estas historias fueron reeditadas en colecciones póstumas editadas por su viudo, en volúmenes como *The Magic of Shirley Jackson* (1966) o *Come Along with Me: Part of a Novel, Sixteen Stories, and Three Lectures* (1968). Otras antologías fueron editados por sus hijos: *Just an Ordinary Day* (ed. Laurence Hyman y Sarah Hyman; 1996), *Let Me Tell You: New Stories, Essays, and Other Writings* (ed. Laurence y Sarah Hyman; Random House, 2015; *Deja que te cuente: cuentos inéditos, ensayos y otros escritos*, Minúscula) y *Dark Tales* (Penguin, sin editor acreditado, 2016; *Cuentos oscuros*, Libros del Zorro Rojo). Joyce Carol Oates editó la ficción completa de Jackson para la Biblioteca de América en 2020. En castellano hay que recomendar también la antología *Cuentos escogidos* (Minúscula).

Parte de esta reputación sesgada tiene que ver con la forma en que los textos de Jackson han sido adaptados para la pantalla, un proceso que ha descuidado sus textos más miméticos y que ha pasado por alto el humor irónico que Jackson muestra en sus memorias sobre cómo ser ama de casa y madre.

La primera adaptación cinematográfica de un texto de Jackson fue «*The Lottery*», escrita por Ellen M. Violett<sup>5</sup> para la serie antológica de Albert McCleery para la NBC *Cameo Theatre* (1950–1955), que se emitía en directo. Siguió a esta adaptación la singular película *Lizzie* (1957), basada en *The Bird's Nest*, con Eleanor Parker como la traumatizada víctima de una violación que sufre un trastorno de personalidad múltiple; Richard Boone interpretó a su perspicaz psiquiatra, el Dr. Neal Wright, y Joan Blondell a su atrevida tía y madre adoptiva Morgan. Esta película se hundió dejando escaso rastro porque su lanzamiento coincidió con el de la cinta de Nunally Johnson *Las tres caras de Eva*, un thriller de misterio similar pero muy superior sobre la vida de Chris Costner Sizemore, cuyo caso también de múltiple personalidad fue descrito por sus psiquiatras, Corbett H. Thigpen y Hervey M. Cleckley. Joanne Woodward<sup>6</sup> se llevó a casa un Oscar por su excelente actuación. A Jackson nunca le gustó *Lizzie*, pero permitió que se adaptara *La maldición de Hill House*, convertida en una película muy respetada en 1963, dirigida por Robert Wise a partir de un guión de Nelson Gidding, y con Julie Harris en el papel principal (junto a Claire Bloom, Richard Johnson y Russ Tamblyn). Esta película, *The Haunting*, se llamó en España *La mansión encantada*.

Después de la muerte de la autora en 1965, «*The Lottery*» resurgió nuevamente en la pantalla con el excelente cortometraje de Larry Yust para Encyclopædia Britannica Films (1969) y la mucho menos lograda película para televisión de 1996, con Keri Russell en el papel principal. Luego llegó la película de Jan de Bont también llamada *The Haunting* (1999, *La guarida*), escrita por David Self, con las actuaciones de Lily Taylor, Liam Neeson, Catherine Z. Jones y Owen Wilson, un fracaso crítico aunque no de taquilla que se solapó con el creciente interés académico en la obra de Jackson. Su hijo, Laurence Jackson Hyman, fue coproductor ejecutivo junto con el actor Michael Douglas de la insípida adaptación de 2018 de *Siempre hemos vivido en el castillo*, dirigida por Stacie Passon y escrita por Mark Kruger, con Taissa Farmiga y Alexandra Daddario como las hermanas protagonistas. En el mismo año 2018, la serie de diez episodios de Mike Flanagan *La maldición de Hill House* amplió el significado de la palabra adaptación al reelaborar libremente la novela original de Jackson con un estilo que puede haber complacido al público de Netflix, pero que desconcierta e

<sup>5</sup> Una breve biografía de Violett afirma que «*The Lottery*» se emitió el 14 de junio de 1950, siendo el quinto episodio de *Cameo Theatre*. El episodio recibió el Premio al Programa Individual de la Conferencia Nacional para la Comunidad y la Justicia. La revista *Time* elogió el espartano episodio, filmado como de costumbre en la serie sin escenario, como «una de las obras más emocionantes jamás mostradas en la televisión estadounidense» (texto citado en la entrada sobre Ellen Violett en The Paley Centre for Media).

<sup>6</sup> La propia Woodward dirigió en 1982 «*Come Along With Me*», un episodio de *American Playhouse* con Estelle Parsons y Sylvia Sidney, basado en una novela inacabada de Jackson en la que estaba trabajando en el momento de su muerte.

incluso molesta a los admiradores de la autora. Por último hasta la fecha, la película *Shirley* (2020), dirigida por Josephine Decker y escrita por Sarah Gubbins, adapta la novela de Susan Scarf Merrell (2014), en la que la joven embarazada Rose Nemser y su esposo Fred, un estudiante de doctorado, se convierten en huéspedes de los Hyman, lo que le da a la chica la oportunidad de presenciar la complicada intimidad entre Shirley y su esposo. En esta película chismosa y voyeurista, Elizabeth Moss interpreta a una Jackson amargada y mordaz.

Argumento en estas páginas que los autores de ficción son los diseñadores de producción de sus propias novelas y relatos, y comparo el diseño de producción de Jackson en *La maldición de Hill House* con el trabajo de Elliot Scott para la película de Wise y de Eugenio Zanetti para la segunda adaptación de la novela, dirigida por Jan de Bont. Como sostengo, el diseño de producción de estas dos películas contribuye significativamente a la reescritura de la novela de Jackson para la pantalla. Mientras que en la novela, Eleanor (o Nell) actúa espoleada por la extraña arquitectura de Hill House, el diseño de Scott ayuda a enfatizar el sutil embrujo mutuo entre la joven y la casa, mientras que Zanetti respalda el enfoque del guión de Self, según el cual la mansión está poseída por los fantasmas de su creador, Hugh Crain, y de sus víctimas infantiles.<sup>7</sup> En su reseña de *La guardia* Ebert se preguntaba «por qué no se esforzaron un poco más en escribir personajes mejor dimensionados y por agregar el filo de *realismo casi plausible* que distinguía a la novela original de Shirley Jackson» (en línea, cursiva añadida). Tomo prestada la noción de Ebert para argumentar que el ‘realismo casi plausible’ de Jackson se convierte en ‘realismo plausible’ en la adaptación de Wise, pero en ‘gótico inverosímil’ en la versión de Jan de Bont.

## EL DISEÑO DE PRODUCCIÓN DE JACKSON PARA HILL HOUSE: TODO QUEDA EN FAMILIA

Christopher Hogg explica en un pasaje esclarecedor que se refiere específicamente a la televisión, pero que también puede aplicarse al cine, que

El diseñador de producción a menudo se incorpora al principio de la preproducción, con la tarea de liderar la materialización del entorno en el que el elenco y el equipo, bajo el mando del director, pondrán en escena el guión. Esto implica seleccionar las localizaciones de rodaje, diseñar escenarios y establecer esquemas de color y texturas visuales que contribuirán significativamente al *look* general del espectáculo final. (2021: 128).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Inicialmente, tenía la intención de incluir en esta comparación el trabajo del diseñador de producción Patricio M. Farrell para la miniserie de Mike Flanagan, pero la amplia extensión del presente artículo hace que sea aconsejable dedicarle un artículo separado, teniendo en consideración, además, lo mucho que se desvía de la novela de Jackson.

<sup>8</sup> La traducción de las citas originalmente en inglés es mía, excepto las de la novela. Cito en este caso la traducción de Óscar Palmer Yáñez para Valdemar.

Afirmo, así pues, que los escritores de ficción también diseñan el «*look general*» de sus narraciones seleccionando las localizaciones y todos los elementos visuales que contengan, y que el lector debe interpretar sobre la base de las descripciones. La diferencia, por supuesto, es que los autores trabajan solos. Los escritores de ficción son, por así decirlo, un equipo de producción unipersonal.

Jackson emplea un diseño de producción minimalista, dejando a la imaginación del lector los detalles de Hill House y prefiriendo en cambio transmitir una contundente impresión de su siniestra singularidad. Freud advierte en su famoso ensayo «The Uncanny» (1919, «Lo siniestro»)<sup>9</sup> que «la ficción ofrece posibilidades para explorar lo siniestro que no estarían disponibles en la vida real» (2003: 155). Observa Freud que los autores recurren a diversos «recursos» para «socavar nuestra resistencia» (155) principalmente relacionados con la retención de «información crucial» sobre las «presuposiciones que subyacen al mundo por el que han optado» (155). La táctica de Jackson consiste, por el contrario, en declarar con descaro desde el párrafo inicial que su mansión encantada es psicótica. Así comienza su novela:

Ningún organismo vivo puede mantenerse cuerdo durante mucho tiempo en unas condiciones de realidad absoluta; incluso las alondras y las chicharras, suponen algunos, sueñan. Hill House, *nada cuerda*, se alzaba en soledad frente a las colinas, acumulando oscuridad en su interior; llevaba así ochenta años y así podría haber seguido otros ochenta años más. En su interior, las paredes mantenían su verticalidad, los ladrillos se entrelazaban limpiamente, los suelos aguantaban firmes y las puertas permanecían cuidadosamente cerradas; el silencio empujaba incansable contra la madera y la piedra de Hill House, y lo que fuera que caminase allí dentro, caminaba solo. (19, cursiva añadida)

Como argumentaré más adelante, el problema es que Jackson no construye de manera convincente los cimientos de la locura de la mansión. Botes y Ellis afirman que «aunque Hill House fue construida por un hombre cuya mala voluntad impregna su arquitectura, tiene una personalidad decididamente matriarcal que actúa como refugio y fuente de terror para sus habitantes» (2024: 139); los autores la llaman una «casa patriarcal monstruosamente maternal» (142). No estoy en absoluto de acuerdo. Para mí, la indecisión autoral de Jackson provoca un desajuste entre su diseño de producción y el enfoque de su trama, ya que aunque la casa es una expresión de poder patriarcal, la protagonista Eleanor está ya muy alterada por los efectos de la opresión matriarcal tóxica que ha sufrido al desencadenar las siniestras fuerzas de la mansión. La adaptación de Robert Wise enfatiza la angustia mental de Eleanor minimizando la locura de la casa, mientras que la de Jan de Bont sigue una trama antipatriarcal ajena a la novela de Jackson, sin lograr resolver el desajuste original. Ninguna de las dos adaptaciones cinematográficas sabe cómo manejar con éxito total la trama ambigua

---

<sup>9</sup> Como se sabe, Freud analiza el concepto de *unheimlich*, que en inglés se suele traducir como *uncanny*, mientras que en castellano se ha preferido siniestro. *Unheimlich* significa literalmente ‘no hogareño’.

El diseño de producción de *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson y sus adaptaciones / Sara Martín Alegre

de Jackson, pero tampoco la propia autora, aunque me consta que esta no es un opinión popular ahora mismo.

La biografía de Jackson publicada por Ruth Franklin en 2016, ofrece en el Capítulo Uno («Foundations: California 1916-1933») pistas importantes sobre cómo la autora concibió el diseño de producción de *La maldición de Hill House*. Franklin informa que Samuel C. Bugbee, «el primer arquitecto de San Francisco y el tatarabuelo de Jackson» por parte materna, construyó en la década de 1870 los lujosos «palacios de los millonarios» de esta ciudad (23) para los explotadores empresarios que se enriquecieron con sus inversiones en el ferrocarril transcontinental estadounidense, terminado en 1869. «Casi un siglo después», afirma Franklin, Jackson recurriría a estas mansiones «en busca de inspiración cuando necesitó un modelo para la casa embrujada de su novela más famosa» (23).

Franklin observa que, dado que las mansiones de Nob Hill de San Francisco fueron destruidas por el incendio causado por el devastador terremoto de 1906, Jackson, nacida diez años después, solo había visto los grandes y extravagantes edificios de Bugbee en fotografías. En 1958, cuando imaginó la trama de *La maldición* mientras ya vivía en Vermont, le pidió a su madre esas imágenes, porque, según le escribió Jackson en una carta, «Todas las viejas casas de Nueva Inglaterra son del tipo cuadrado y clásico que no estaría embrujado ni en un millón de años» (citado en Franklin 27). Este comentario sorprende, ya que suele suponerse que Hill House es una mansión típica de Nueva Inglaterra que no nada tiene que ver con la soleada California. Geraldine, la madre de Jackson, continúa Franklin, le envió a su hija recortes de periódicos que identificó como «posibles orgías arquitectónicas de mi bisabuelo», incluida la Casa Crocker. «Me alegro de que no haya sobrevivido al terremoto», comentó Geraldine más tarde (en Franklin: 27). La Casa Crocker de tres pisos, diseñada siguiendo el estilo del Segundo Imperio importado de Francia por Bugbee, pero terminada después de su muerte en 1877 por otras manos, puede parecer hoy de mal gusto. No obstante, Kevin Taylor señala que «Incluida en el libro y el álbum fotográfico *Artistic Homes of California*, publicado originalmente por la San



Francisco Newsletter en 1888, la Casa Crocker fue proclamada, ‘una de las obras maestras arquitectónicas más bellas que se pueden encontrar en cualquier Estado de la Unión’» (2022: en línea).

La ficción gótica europea empezó a usar los castillos como espacio terrorífico cuando Horace Walpole publicó su novela pionera *El castillo de Otranto* (1764). Dado que Estados Unidos carece de castillos medievales, Edgar Allan Poe transfirió el terror gótico a una antigua mansión de algún lugar del noreste del país en «La caída de la

casa Usher» (1839). La ficción victoriana británica también abandonó el castillo por la mansión:

Una vez que la ficción gótica entró de lleno en el período victoriano en novelas, obras de teatro y cuentos, la casa embrujada, desde Thornfield Hall en *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë hasta la casa parroquial del sacristán en «El álbum del Canónico Alberico» (1895) de M.R. James, solía ya desplazar al castillo hechizado como escenario central. A partir de la década de 1830, la *domus* de clase media y alta de la literatura pudo oscilar, como lo ha hecho desde entonces, entre albergar espíritus de otro mundo de los muertos aún vinculados al lugar, manifestar las proyecciones psicológicas de sus habitantes y albergar los sonidos de seres vivos escondidos en las profundidades de la casa. (2023: 133)

Inspirándose en la propia casa de Walpole, Strawberry Hill House en Twickenham, Londres, un edificio iniciado en 1749, las modas neogóticas en la arquitectura y la decoración de interiores formaron una extraña alianza con el victorianismo industrial, que duró hasta las últimas tres décadas del siglo XIX.

Lo peculiar es lo relativamente nuevas que son las casas encantadas del gótico estadounidense del siglo XX. Se dice en la novela que Hill House fue construida en la década de 1870, solo ochenta años antes de los eventos que narra Jackson. Lanzendorfer comenta que después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y con la llegada del modernismo arquitectónico a los EE. UU.:



Pronto, los propietarios comenzaron a abandonar sus caserones victorianos, y estos se ajaron y deterioraron. Edward Hopper representó esta nueva versión abandonada en su cuadro de 1925 *Casa junto a las vías*. Un artículo de 1928 de la revista *House and Garden* llamó a las casas victorianas «escondrijos para espíritus malignos», donde «las ardillas hacen rodar bellotas durante la noche» y «los murciélagos juegan al escondite». En

1945, *The Addams Family*, que fue una tira cómica antes de ser una serie de televisión, reveló que el macabro clan vivía en una mansión victoriana. El artista, Charles Addams, dijo que los caserones victorianos «funcionan mejor como guaridas que un castillo de piedra. No puedo imaginar un castillo mohoso y agrietado con la pintura descascarillada». (Lanzendorfer 2021: en línea)

Como observa Lanzendorfer, la novela de Jackson y la de Robert Bloch, *Psicosis*, ambas publicadas en 1959, consolidaron la demonización de la casa victoriana estadounidense. Alfred Hitchcock (o, más bien, el diseñador de producción George Milo) «usó el cuadro de Hopper como inspiración para la casa Bates en la película

*Psicosis* (1960), cinta que cimentó la espeluznante reputación de las casas victorianas» (2021: en línea).

Tomando prestados rasgos de la institutriz anónima de Henry James en *Otra vuelta de tuerca* (1898), Jackson juega en *La maldición de Hill House* con la idea de que Eleanor Vance, de 32 años, una mujer soltera y virgen que ha cuidado de su madre inválida durante once años, es la fuente de los sucesos narrados en la novela. La extraña casa actúa como catalizador de la inestabilidad mental de Eleanor, condicionada por la culpa que siente en relación a la muerte de su madre (la joven durmió toda la noche sin atender a su agonizante madre) y de una sexualidad lesbica que aflora cuando conoce a la otra invitada, la moderna y atractiva artista Theodora (o Theo, sin apellido). La acción tiene lugar durante poco más de una quincena, presumiblemente del jueves 21 de junio al lunes 8 de julio de 1957, cuando Eleanor y Theo visitan Hill House respondiendo a la llamada del antropólogo e investigador de lo paranormal el Dr. John Montague, quien ha alquilado la casa sabiendo de su reputación como casa encantada. El cuarto invitado es Luke Sanderson, sobrino de la anciana propietaria, la Sra. Sanderson. La casa, construida originalmente por el rico magnate Hugh Crain en la década de 1870, fue heredada por su hija soltera, quien pasó sus últimos años allí, legándosela a su dama de compañía, para disgusto de su hermana menor, una mujer casada. Cuando la acompañante se suicidó, la casa pasó a sus primos, los suegros de la Sra. Sanderson.

Mientras que en «La caída de la casa Usher» los lectores obtienen su primera impresión de la mansión de la pluma del narrador anónimo en primera persona, el narrador en tercera persona de Jackson abre su novela sin rodeos con el pasaje ya citado que describe a Hill House como «*insane*» o demente. A este primer párrafo no le sigue, como cabría esperar, una descripción de la casa, sino la narración de cómo el Dr. John Montague reclutó a Theo y Eleanor como parte de su investigación «acerca de las causas y efectos de las perturbaciones psíquicas que afectan lo que comúnmente conocemos como casas ‘encantadas’» (19). La carta que envía a sus posibles ayudantes, de quienes espera que permanezcan en la mansión durante tres meses, describe Hill House como «una cómoda casa de campo, vieja, pero perfectamente equipada con agua corriente, electricidad, calefacción central y ropa de cama limpia» (21). Aunque se dice que es «complicado obtener información acerca del paradero de la casa» (21), la distancia desde el pueblo más cercano, Hillsdale, es de solo seis millas (unos diez kilómetros). Eleanor, quien lleva viviendo sola tres meses, responde a la invitación del Dr. Montague, ansiosa por vivir una aventura lejos de su hogar. Él la ha seleccionado debido a un incidente, acontecido justo después de la muerte de su padre, cuando una lluvia de piedras que duró tres días cayó sobre la casa de su familia; Eleanor tenía entonces doce años.

Jackson presenta a Eleanor a través de su viaje a la casa desde una ciudad anónima, utilizando un estilo muy parco, sin descripciones de lugares, personas u objetos, que son nombrados sin más. Eleanor conduce a Hill House en el «pequeño automóvil» (42) (sin marca ni color) del que es copropietaria con su hermana mayor casada, «con su caja de cartón en el asiento trasero y su maleta tendida en el suelo,

sus guantes, el monedero y su abrigo de entretiempo en el asiento junto a ella» (30), en una soleada mañana de junio. Sale de la ciudad por la Ruta 39<sup>10</sup> hacia Ashton (un lugar imaginario, a 121 millas de distancia), para tomar la Ruta 5 hacia el oeste, durante unas 30 millas, hasta llegar a Hillsdale. En el camino, pasa por East Barrington, un pueblo real en New Hampshire, pero también por Desmond y «la pedanía de Berk» (32), que no están en ningún mapa de EE. UU.

El viaje se describe sucintamente. A Eleanor le encantan «la carretera y los árboles y las casas y los pueblos pequeños y feos» (32), y alberga fantasías infantiles sobre algunos de los lugares por los que pasa. Una gran casa, «de altos muros y columnatas, con postigos en las ventanas y un par de leones de piedra custodiando las escaleras» (33), le sugiere la fugaz fantasía de una vida tranquila:

En el interior de la casa las estancias eran elevadas y espaciosas, de suelos pulidos y ventanas inmaculadas. Una anciana delicada y diminuta se ocupaba de mí, acarreando rígidamente una bandeja con una vajilla de plata para el té y trayéndome cada noche un vaso de vino de saúco en beneficio de mi salud. Cenaba a solas en el alargado y silencioso comedor, frente a una mesa resplandeciente, y entre los altos ventanales los azulejos blancos de las paredes destellaban a la luz de las velas; cené un ave, y rábanos del jardín, y mermelada casera de ciruela. Si tenía que dormir lo hacía bajo un dosel de organdi blanco, y una lámpara me resguardaba con su luz desde el recibidor. La gente me hacía reverencias en las calles del pueblo porque todo el mundo se sentía muy orgulloso de mis leones. Al morir yo... (33-34, puntos suspensivos originales)

Más tarde, «un seto de adelfas espléndidamente cuidadas, floreciendo rosas y blancas en una hilera regular» (34) plantadas a lo largo de un cuarto de milla, rodeando un portón que conduce a un campo vacío, le sugiere una vida de cuento de hadas:

Me adentraré en un hermoso jardín, con fuentes y bancos y rosas enroscadas en pérgolas, y encontraré un sendero —enjoyado, quizá, con rubíes y esmeraldas, tan suave como para que la hija de un rey pueda recorrerlo con sus pequeñas sandalias— que me conducirá directamente al palacio hechizado. Subiré pequeños escalones de piedra y pasaré junto a los leones de piedra que montan guardia hasta llegar a un patio en el que brota una fuente y la reina espera, sollozando, a que regrese la princesa. Cuando me vea dejará caer su bordado y llamará a los sirvientes de palacio —desperezándose al fin tras su largo sueño— para que preparen un gran banquete, porque el hechizo se ha roto y el palacio vuelve a ser el que era. Y viviremos felices para siempre. (35)

---

<sup>10</sup> La Ruta 39 más conocida en los EE. UU. es la I-39, que conecta Illinois y Wisconsin ([https://en.wikipedia.org/wiki/Interstate\\_39](https://en.wikipedia.org/wiki/Interstate_39)); la otra es la NY39 ([https://en.wikipedia.org/wiki/New\\_York\\_State\\_Route\\_39](https://en.wikipedia.org/wiki/New_York_State_Route_39)) del estado de Nueva York, que conecta con la NY5 ([https://en.wikipedia.org/wiki/New\\_York\\_State\\_Route\\_5](https://en.wikipedia.org/wiki/New_York_State_Route_5)). Ninguna parece ser la que Jackson tenía en mente, a menos que asumamos que Hill House está ubicada en el condado de Albany, donde termina la NY5.

Tras ciento y una millas, Eleanor se detiene en un pintoresco restaurante rural ubicado en un viejo molino<sup>11</sup> para almorzar, encontrándose «sentada, increíblemente, en un balcón asomado sobre un vistoso arroyuelo, observando las rocas húmedas y el centelleo embriagador de las aguas vivas, con un cuenco de cristal tallado lleno de requesón frente a ella en la mesa, y colines de maíz en una servilleta» (36). Más tarde, justo a las afueras de Ashton, tiene una tercera fantasía esta vez sobre «una diminuta casita rural enterrada en un jardín» (37):

Aquí tampoco me encontraría nadie, detrás de todas estas rosas, y sólo para asegurarme también plantaría adelfas. Encenderé el fuego cuando las tardes sean frías y asaré manzanas en mi propia chimenea. Criaré gatos blancos y coseré cortinas blancas para las ventanas y en ocasiones saldré por la puerta para ir a la tienda a comprar hilo de coser y canela y té. La gente vendrá a mí para que les lea la fortuna, y prepararé pocións de amor para doncellas melancólicas; tendré un petirrojo... (37, puntos suspensivos originales)

Una vez en Hillsdale, «una maraña desordenada de casas sucias y calles retorcidas» (38), Eleanor se detiene en un restaurante de poca monta, donde la camarera sostiene que no hay casas viejas en los montes, y un hombre declara adusto que «La gente se *marcha* de este pueblo (...) No viene a él» (41). La estrecha carretera rural que conduce a Hill House es, como era de esperar, «muy deficiente, pedregosa» y «repleta de baches» (41), flanqueada por «colinas de escaso atractivo» y «tupidos y sofocantes árboles» (41). A pesar de que la fecha es el 21 de junio, el solsticio de verano, Jackson insiste en esta escena y a lo largo de la novela en que la oscuridad llega pronto, con la puesta de sol tras los altos montes antes de la hora de la cena (seis de la tarde).

Cuando Eleanor llega a la verja de hierro de la entrada, cerrada con candado, Hill House, rodeada de un gran parque, aún no se puede ver. El Sr. Dudley, el clásico guardián insolente, le advierte: «No le gustará (...) Lamentará que le haya abierto la puerta» (45), preparando así a Eleanor para ver al fin la casa. Su visión espolea alienta en seguida una nueva fantasía:

Sobre los árboles, ocasionalmente, entre las copas y las colinas, vio destellos de lo que debían de ser los tejados, quizá una torre, de Hill House. Construían las cosas de una manera muy extraña, en los tiempos en los que levantaron Hill House, pensó Eleanor; les ponían torres y torretas y contrafuertes y filigranas de madera, a veces incluso chapiteles góticos y gárgolas; *nada quedaba sin decorar*. Quizá Hill House tenga una torre, o una cámara secreta, o incluso un pasadizo que se interna en las colinas, utilizado probablemente por los contrabandistas, aunque ¿con qué iban a poder contrabandear los contrabandistas en aquellas colinas solitarias? Quizá acabe conociendo a un contrabandista endiabladamente atractivo... (47, puntos suspensivos originales, cursiva añadida)

---

<sup>11</sup> Para un establecimiento similar, véase The Lost Kitchen (<https://findthelostkitchen.com/>) en Maine.

Mirándola desde su auto, Eleanor concluye que «La casa era vil. Se estremeció y pensó, las palabras vinieron libremente a su mente. Hill House es malvada, está enferma; aléjate de aquí de inmediato» (47). Ljubica Matek argumenta que el edificio en el cuento de Lovecraft «Los sueños en la casa de la bruja» (1933), y la Hill House de Jackson

representan ejemplos de la arquitectura del mal, que se erige como un recordatorio visual del hecho de que el mal está ‘fuera de escala’, o más específicamente, de que se autoconfigura de acuerdo con una escala y una (meta)física inescrutables y repulsivas para los humanos, más aún cuando las casas muestran lo que parece una extraña subjetividad, así como una voluntad propia. (2018: 412)

Sin embargo, como lectores, necesitamos *ver* y no simplemente *que nos digan* que una casa está loca o es vil y malvada.

El capítulo 2 empieza con una insistencia redoblada en la maldad de la casa, proveniente del narrador en tercera persona, aún *sin detalles arquitectónicos* sobre su apariencia. Lo que se ofrece en cambio es una evaluación completamente subjetiva de la impresión que produce:

Ningún ojo humano puede aislar la desgraciada coincidencia de línea y lugar que sugiere el mal en la fachada de una casa y, sin embargo, de algún modo, una maníaca yuxtaposición, un ángulo mal inclinado, un encuentro fortuito entre el tejado y el cielo, convirtieron Hill House en un lugar de desesperación, más aterrador si cabe porque la fachada de Hill House parecía despierta, vigilando con sus vacías ventanas y mostrando un leve matiz de satisfacción en la ceja de una cornisa. (...) Esta casa, que de algún modo parecía haberse levantado a sí misma, dando forma a su poderosa configuración bajo las manos de sus constructores, ajustándose a su edificación de líneas y ángulos, alzaba su gran cabeza hacia el cielo sin concesión a la humanidad. Era una casa carente de bondad, que no había sido pensada para ser habitada, un lugar inapropiado para la gente o para el amor o para la esperanza. Un exorcismo es incapaz de alterar el semblante de una casa; Hill House seguiría siendo igual hasta que fuera destruida. (49)

Eleanor siente que «La casa le había provocado un revuelto atávico en la boca del estómago» (49), y sin mirarla —«habría sido incapaz de describir su color, o su estilo, o su tamaño, excepto para decir que era enorme y oscura y que la observaba con desprecio» (50, cursivas añadidas)— decide enfrentarse a ella, agarrando «la pesada aldaba de hierro que tenía la cara de un niño» (51). A partir de ese momento, gran parte de la novela se utiliza para describir la casa, aunque siempre en un estilo vago, comenzando con el vestíbulo poco acogedor («estaba saturado de madera oscura solemnemente tallada, oscurecido bajo la opresión de la escalera que surgía del extremo más alejado» (51) y una ominosa mención de las muchas puertas, que siempre permanecen cerradas. En el segundo y tercer piso, los constructores «con una especie de premura indecente, deseosos por terminar su labor *sin embellecimientos* para poder salir de allí, siguiendo los patrones más sencillos posibles

para las estancias» (52, cursiva añadida) las dejaron casi sin adorno. Las habitaciones de los sirvientes en el tercer piso permanecen inexploradas, al igual que la torre de piedra, con Jackson centrándose solo en un puñado de las muchas habitaciones que parece tener la mansión.

La Sra. Dudley aloja a Eleanor en la habitación azul, que resulta ser idéntica a las habitaciones que se les dan a los otros personajes: verde para Theo, amarilla para Luke y, un poco en broma, rosa para el Dr. Montague. Aquí el diseño de producción de Jackson es más detallado:

Había cortinas azules de cotonía sobre las dos ventanas, que asomaban sobre el tejado de la veranda para mirar al jardín, y una alfombra azul con figuras, y un juego de sábanas azules sobre la cama y una colcha azul a los pies. Las paredes, machihembradas con madera oscura hasta la altura del hombro, estaban forradas en su parte superior con un papel pintado que seguía un patrón de diminutas flores azules, enguirnaldadas y recogidas y delicadas. Quizá alguien hubiera tenido en alguna ocasión la esperanza de aligerar el aire de la habitación azul de Hill House con un coqueto papel pintado, siendo incapaz de ver que semejante esperanza sólo podía evaporarse en Hill House, dejando únicamente el más tenue rastro de su existencia, como un eco casi inaudible de un sollozo lejano... (55, puntos suspensivos originales)

La habitación, señala Eleanor, «Tenía un diseño increíblemente defectuoso que la había dejado escalofriantemente mal en todas sus dimensiones, de modo que las paredes parecían siempre una fracción más larga de lo que el ojo podía soportar en una dirección, y una fracción inferior a la longitud mínima tolerable en la otra» (55). Más tarde, el Dr. Montague confirma que Hill House, tiene una peculiaridad:



«Me atrevería a decir —prosiguió— que el viejo Hugh Crain esperaba que algún día Hill House acabara convirtiéndose en un lugar de interés turístico, como la Casa Winchester en California,<sup>12</sup> o las muchas casas octagonales; recuerden que diseñó Hill House personalmente y, como ya les he dicho con anterioridad, era un hombre extraño. Todos los ángulos —y el doctor gesticuló en dirección a la entrada—, todos los ángulos están ligeramente mal. Hugh

Crain debía detestar a las demás personas con sus sensatas casas de ángulos rectángulos, porque diseñó la suya para que se adecuara a su mente.» (118).

<sup>12</sup> La alusión a la Casa Winchester (1886-1922) confirma que Hill House no está en California. La casa se abrió al público en general en 1922 y ahora se publicita como una casa misteriosa (ver <https://winchestermysteryhouse.com/>). Curiosamente, Jackson no menciona la Casa Crocker.

Cuando llega Theo, Eleanor se arma de valor para explorar brevemente el exterior con ella, caminando por la galería que rodea la planta baja. «Excepto por los cables de alta tensión», señala el narrador, «que llegaban hasta la casa de entre los árboles, no había ninguna prueba de que Hill House perteneciera en modo alguno al resto del mundo» (64). Los montes, «formando grandes masas opresivas» (64), aislaban aún más la casa de sus alrededores. Theodora encuentra la ubicación típicamente victoriana: «Cualquier otro, antes o después de ellos, habría situado esta casa allí en *lo alto* de esas colinas, donde debería estar, en lugar de acurrucarla aquí abajo» (64, cursiva original). Al menos, los espacios cubiertos de hierba conducen a un pequeño sendero y a un arroyo, que Theodora encuentra «bonito» y Eleanor parece reconocer, visto «en un libro de cuentos de hadas, quizá» (66).

Una vez que aparecen el Dr. Montague y Luke, el primero elige como lugar para relajarse después de cenar un salón. Una vez más, se enfatiza el esquema de color, como en la habitación azul de Eleanor:

No era una habitación acogedora, ciertamente. Tenía un techo desagradablemente alto y una estrecha chimenea de ladrillos que parecía fría a pesar del fuego que Luke había encendido de inmediato; las sillas en las que se habían sentado eran redondas y resbaladizas, y la luz que salía a través de las pantallas coloreadas de las lámparas creaba sombras en los rincones. La sensación más abrumadora de la habitación era el púrpura; bajo sus pies el alfombrado resplandecía siguiendo apagados y enrevesados patrones, las paredes estaban empapeladas en tonos dorados, y un cupido de mármol destellaba fatuamente sobre ellos desde el manto de la chimenea. Cuando quedaban en silencio un momento, el peso callado de la casa presionaba sobre ellos desde todas las direcciones. (74)

Solo Montague, que ha estudiado los planos de la casa, puede orientarse. «Yo no puedo entender por qué lo querrían todo tan oscuro» (78, énfasis original), se queja Theo, mientras que Luke comenta con desagrado los detalles de la decoración, como «las cabezas de cupido<sup>13</sup> y los hatillos de lazos que remataban las celosías del oscuro pasadizo» (78). Montague explica que la casa tiene habitaciones sin ventanas dentro de otras habitaciones, una característica «que no resulta del todo sorprendente en una casa de este período» (78), pero niega que haya habitaciones secretas.

Anticipándose al destino de Eleanor, Montague comenta que a Hill House «al parecer no le gusta dejar que sus huéspedes se marchen. La última persona que intentó abandonar Hill House en plena noche (sucedió hace 18 años, eso sí) falleció en la curva del camino de entrada, donde su caballo se encabritó y lo aplastó contra el árbol más grande» (81). Hill House, como explica el Dr. Montague, «ha resultado ser inapropiada para la habitación humana durante los últimos veinte años» (84), cuando, como finalmente se revela, la dama de compañía de la entonces ya difunta Sra. Crain

<sup>13</sup> Esto puede haber inspirado la decoración de Zanetti para la habitación de Eleanor. Las cabezas de Cupido aparecen en la repisa de la chimenea y en la elaborada cabecera de su cama.

se quitó la vida. Jackson, sin embargo, no atribuye a este suicidio un significado particular, haciendo que el Dr. Montague declare en cambio sobre la mansión que si la «si su personalidad quedó moldeada por la gente que vivió aquí o las cosas que hicieron, o si fue malvada desde el primer momento, son preguntas que no puedo responder» (84). Los antiguos inquilinos con los que se había puesto en contacto eran todos «renuentes a recordar los detalles de sus estancias» (86), pero nunca mencionaron explícitamente que la casa estuviera embrujada. El propio Montague llama a la casa «perturbada» o «enferma» (85) en lugar de embrujada o encantada.

El principal problema con la novela de Jackson es que la autora se niega a aclarar qué o quién está rondando Hill House, pero carece del talento de Henry James en *Otra vuelta de tuerca* para hacer que esa ambigüedad sea convincente. La casa es una creación del rico Hugh Crain (se desconoce el origen de su fortuna), un hombre cuyo propósito, explica el Dr. Montague, era construir «una casa de campo en la que esperaba ver a sus hijos y nietos vivir rodeados de lujo y comodidades, y donde tenía toda la intención de acabar sus días en paz y tranquilidad» (89). No hay nada censurable en este proyecto patriarcal, pero Montague afirma sin más que la casa de Crain se convirtió en «casa triste prácticamente desde el primer momento» (89). La joven primera esposa de Crain murió antes de que pudiera verla cuando su carrozón «volcó en el camino de entrada» (89). Sin embargo, aún sí el amargado viudo crió a sus dos pequeñas hijas en Hill House. Eleanor se sorprende, pero Montague señala que el aire del campo se consideraba «beneficioso para ellas y la casa en sí misma era tenida por lujosa» (90).

La segunda esposa de Crain muere de una caída, que Jackson no vincula con la mansión, mientras que la tercera Sra. Crain muere en el extranjero de tuberculosis. Crain cierra entonces la casa, sin retornar a Estados Unidos, y envía a sus hijas a vivir con una prima de su madre, que las cría. La mayor, que permanece soltera (quizás por una decepción amorosa), finalmente regresa a casa. El Dr. Montague señala que esta mujer «realmente amaba Hill House y la consideraba su hogar» (91), sin sufrir ningún conflicto con los aldeanos y empleando a una como su acompañante. La anciana Sra. Crain muere de neumonía en la casa, entre rumores difundidos por su hermana menor de que su dama de compañía y legataria podría haberla descuidado. Aunque gana la demanda que le impone la hermana sobreviviente, esta mujer se suicida, incapaz de soportar el acoso legal, la envidia de sus antiguos amigos en el pueblo y su propia convicción de que alguien o algo está visitando la casa por la noche para robarle sus posesiones. El Dr. Montague informa que «En los alrededores se aceptó tácitamente que había escogido el suicidio porque su conciencia culpable la había llevado a ello» (94), y concluye que «parece haber enloquecido debido a la convicción de que ni cerrojos ni cerraduras» (94) la protegían de noche. Curiosamente, nunca se explora la posibilidad de que el fantasma de la propia Sra. Crain pueda estar asediando Hill House.

Hay, así pues, motivos muy endebles para aceptar sin más que «el mal es la casa en sí misma» (96). El intento de Jackson de demostrar que Crain estaba trastornado, en vista del contenido del gran álbum que Luke encuentra en la biblioteca,

está poco logrado. *MEMORIAS, para SOPHIA ANNE LESTER CRAIN; Un legado para su educación e ilustración durante el curso de su vida de parte de su afecto y devoto padre, HUGH DESMOND LESTER CRAIN; veintiuno de junio, 1881*, incluye grabados de Goya, Foxe y Blake, e ilustraciones del propio Crain de los siete pecados capitales. Su escandalosa ilustración de la lujuria sugiere un vínculo inapropiado con su hija mayor. La dedicatoria, escrita con la propia sangre de Crain, reza: «Hija; los pactos sagrados se firman con sangre, y yo he extraído de mi propia muñeca el fluido vital con el que aquí te ato. Vive virtuosamente, sé mansa, ten fe en tu Redentor y en mí, tu padre, y te juro que volveremos a reunirnos en el más allá en felicidad eterna» (180). Asqueada, Theo exclama «eras un viejo inmundo y construiste una casa inmunda» (181), pero Jackson no consigue establecer que el deseo sexual por su niña mayor fuera la base sobre la que Crain diseñó su casa, que, según se dice, construyó para su primera esposa, la madre de las pequeñas.

Más allá del diseño en sí de la casa, los huéspedes están angustiados por la fealdad de la decoración victoriana. Owen Hatherley comenta que «La razón por la que una ‘casa embrujada’ tiende a ser antigua y gótica no es solo el hecho de que las maderas del suelo pueden producir un crujido satisfactoriamente espeluznante, sino porque hay mucho que no se ve en una casa victoriana» (2022: en línea), a causa de sus muchos rincones ocultos por la acumulación de objetos. La sala de billar está junto a «un lúgubre y pequeño estudio completamente forrado de raso rosa» (113), que podría ser un cuarto de costura; la «yerma» sala de juegos está decorada con una serie de grabados deportivos «consagrada en exclusiva a diversos métodos de matar animales salvajes» (115) y con una cabeza disecada de ciervo. La biblioteca tiene una desvencijada escalera de caracol de hierro, y donde murió la dama de compañía de la Sra. Crain, que conduce a un balcón por donde se acceda a la torre. La sala de música es lúgubre, al igual que el invernadero, pero lo que más angustia a los visitantes es el salón, con todo un lado ocupado por una escultura grupal de mármol que Theodora describe como un retrato familiar: «esa figura del centro, alta, desvestida (¡por el amor del cielo!), masculina... ese es el viejo Hugh, dándose palmaditas en la espalda por haber construido Hill House, y las dos ninfas que le acompañan son sus hijas» (121, elipsis original). La cocina, el espacio femenino por definición, y la horripilante torre fálica, curiosamente no se exploran. Otra habitación en particular repulsiva es la mohosa habitación de las pequeñas Crain: los animales «pintados en hilera en la pared no parecían ni mucho menos alegres, sino más bien atrapados » (131). Esta habitación, «mayor que los otros dormitorios, tenía un indefinible aire a dejadez ausente en todos los demás rincones de Hill House» (131), porque, según especula Eleanor, la Sra. Dudley, el ama de llaves, evita su alarmante zona fría tanto como puede. Luke, siempre atento a los detalles, se siente en especial ofendido por las «dos cabezas sonrientes» (132) colocadas sobre la entrada de la estancia: «Sus miradas separadas, capturadas para siempre en una carcajada distorsionada, se juntaban y entrelazaban en el punto del pasillo sumido en el despiadado frío» (132).

El diseño de producción de Jackson se completa con los misteriosos ruidos nocturnos («como un ruido hueco, un estampido hueco, como si algo estuviera

golpeando contra las puertas con una tetera de hierro, o una barra de hierro, o un guante de hierro» (140), el gran perro que Luke y el Dr. Montague persiguen durante horas una noche dentro de la casa, la mano fantasmal que Eleanor agarra una noche creyendo que es la de Theo y el pseudo-terremoto que sacude la casa hasta sus cimientos sin dejar rastro. Otros incidentes parecen más dudosos, hasta el punto de que se acusa a Eleanor de originarlos. La ropa de Theodora aparece una mañana manchada de pintura roja maloliente, aunque ella afirma días después que no está dañada. Una misteriosa frase escrita en tiza en la pared del pasillo exige dos veces que Eleanor regrese a casa.

El extraño picnic que se ve en un jardín amurallado, entre el huerto y la pérgola, merece una mención especial. Eleanor siente que ella y Theo están particularmente unidas entonces, aunque caminan por la zona exterior, inexplicablemente transformada por la luz: «A ambos lados los árboles, silenciosos, renunciaron al color oscuro que habían mostrado hasta entonces, palidecieron, se volvieron transparentes y se recortaron blancos y fantasmales frente al cielo negro. La hierba era incolora, el sendero ancho y negro; no había nada más» (184). Las dos mujeres encuentran entonces el jardín, donde una familia, presumiblemente los Crain, están disfrutando de un picnic, a plena luz del día:

la hierba era espesa y luxuriosamente verde, las flores eran de color rojo y naranja y amarillo, el cielo era azul y dorado, y una niña llevaba puesta una blusa escarlata y volvió a reír con alegría, persiguiendo a trompicones a un Perrito sobre la hierba. Habían extendido un mantel de cuadros en el suelo y la madre, sonriendo, se inclinó para coger un colorido plato de fruta; entonces Theodora gritó. (186)

Un accesorio<sup>14</sup> que desempeña un papel importante es el gran árbol en la curva del camino de entrada, que la casa usa para retener a sus invitados, y contra el cual Eleanor estampa su automóvil con la intención de no abandonar jamás Hill House, un segundo antes de que piense «¿Por qué estoy haciendo esto? ¿Por qué no me detienen?» (251, cursiva original). Jackson cierra entonces su novela con las mismas palabras del párrafo inicial, recalando que Hill House no está cuerda, aunque la que parece estar loca es Eleanor. Para la mayoría de los lectores, el encanto de la novela radica en la imposibilidad de saber qué está pasando exactamente, pero esta imprecisión no es necesariamente un mérito, al menos en mi opinión como lectora.

Como estoy argumentando y explicaré más a fondo a continuación, ambas adaptaciones cinematográficas intentan dar sentido a la brecha central en la trama de Jackson, con el guión de Nelson Gidding presentando a Eleanor como el origen de las turbulencias en Hill House, y el de David Self vinculándola a la familia Crain y presentando a su tatarabuelo Hugh como un villano explotador de niños. Mientras que la película de Wise trata de imaginar con la mayor fidelidad implícita posible el aspecto

<sup>14</sup> He excluido, por falta de espacio, los detalles de producción que se refieren a la ropa, pero enfatizaré que se enfatiza el color en lugar del aspecto de prendas específicas. No se mencionan marcas.

de Hill House, la de Bont se aleja significativamente del diseño de producción de Jackson para reimaginar su novela, en conjunto, como una narración muy diferente.

### LA MANSIÓN ENCANTADA (1963): LA MIRADA HISTORICISTA

Robert Wise, «que había comenzado su carrera dirigiendo las películas de terror *El regreso de la mujer pantera* (1944) y *El ladrón de cadáveres* (1945) para la unidad en RKO de Val Lewton» (Meehan 2020: 122), optó por adaptar la novela de Shirley Jackson como homenaje a su mentor. Wise produjo la película a través de su propia compañía Argyle Films en coproducción con MGM. El presupuesto limitado (las cifras citadas en línea varían entre \$1,05 y \$1,4 millones) hizo que la producción se financiara «a través del brazo extranjero del estudio con un elenco y equipo en gran parte británicos» (Schneider 2002: 168) y que la película se filmara en blanco y negro.

Jankovich advierte que *La mansión encantada* y la película de Jack Clayton *Suspense* (*The Innocent*, 1961), una adaptación de la novela corta de Henry James *Otra vuelta de tuerca*, «suelen ser veneradas como películas brillantes y originales en la actualidad», pero «se vieron de manera muy diferente en el momento de su lanzamiento» (2015: 128). Ambas competían con los esfuerzos de Hammer Studios y AIP (American International Pictures) «para mejorar sus proyectos con el fin de entrar en el grupo medio» de producciones, dándole un mayor énfasis a la «opulenta puesta en escena, una característica clave de la cual era su uso del color» (128). *Suspense* y *La mansión encantada*, por el contrario, rodadas ambas en blanco y negro, querían quedar «asociadas con el realismo (como era el caso del cine británico de la Nueva Ola con el que se asoció a Clayton) o con la moderación y la respetabilidad» (126) y, en el caso de Wise, con las producciones de Lewton de la década de 1940.<sup>15</sup> Sin embargo, «la vinculación con respetables películas de terror del pasado fue reprobada por algunos críticos, que calificaron estas películas de ‘viejas’ y ‘anticuadas’» (128).

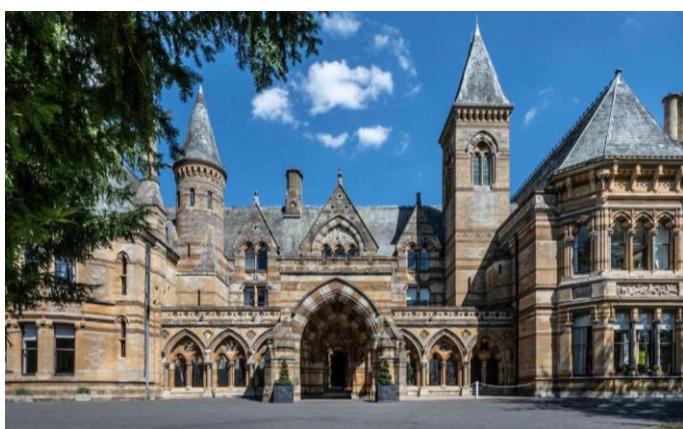
Si *La mansión encantada* puede parecer anticuada se debe, sin duda, a su diseño de producción, que enfatiza la desconexión de la mansión victoriana de su entorno, hasta el punto de que el viaje de Eleanor desde Boston en 1963 a Hill House bien podría ser un viaje en el tiempo al pasado victoriano de la década de 1870.<sup>16</sup> Jane Barnwell explica que el diseño de producción «no debe eclipsar a los personajes ni a la narrativa» (2022: 9), pero en las películas de casas embrujadas es casi inevitable. Barnwell agrega que el diseño de producción «proporciona el entorno físico requerido para el guión, pero también lo mejora con capas de matices psicológicos y emocionales» (9). En ese sentido *La mansión encantada* brilla, ya que mientras los personajes sienten la dislocación de la casa de su propio tiempo presente, el diseñador

<sup>15</sup> Al mismo tiempo, *La mansión encantada* podía contar con el éxito de *Psicosis* en blanco y negro, que la precedió tres años antes. En 1963, sin embargo, Hitchcock compitió con Wise con *Los pájaros*, filmada en Technicolor y ambientada en la soleada California.

<sup>16</sup> El elemento más moderno de *La mansión encantada* es el vestuario de Theo. Las prendas son de la diseñadora inglesa Mary Quant, creadora de la minifalda, once en el apogeo de su popularidad.

Elliot Scott hace un excelente trabajo al usar los escenarios para reforzar el estudio que el guión desarrolla de sus mentes, sobre todo de la de Eleanor, una mujer que es muy anticuada e incluso ñoña en el contexto de la década de 1960.

Boklund-Lagopoulou observa que «los significados que encontramos en el entorno ficticio» construido específicamente por el diseñador de producción para una película «deben ser coherentes con los significados que descubrimos en los otros aspectos de la narrativa, como la trama, los personajes, las acciones y/o el diálogo» (2020: 137). En las adaptaciones, las descripciones del original pueden ser utilizadas por el diseñador de producción «como guías para sus propias versiones visuales» y así «aportar una sensación de continuidad con el texto de origen» (137). Sin embargo, cuando se trabaja en una novela con descripciones tan limitadas como *La maldición de Hill House*, el director y el diseñador de producción deben ir mucho más allá y dar concreción a escenarios y objetos que solo se describen vagamente, o que no se describen en absoluto. La biógrafa de Jackson, Ruth Franklin, señala que «De acuerdo con la novela, Wise eligió no representar explícitamente nada sobrenatural» (216: 408).



La ubicación exterior, encontrada por Scott, fue Ettington Park,<sup>17</sup> en Warwickshire, Inglaterra, una mansión rural victoriana construida por John Prichard, en realidad una remodelación (hecha entre 1858 y 1862) de una edificación mucho más antigua. Como el director Robert Wise recordaba: «Era una cosa de aspecto bastante horrible bajo ciertos tipos de luz» (en Leeman 1995: 177), por lo que decidió acentuar esa impresión «filmando algunos de los exteriores con película infrarroja» (177), con la ayuda del director de fotografía Davis Boulton.

*The Haunting* fue filmada en formato Cinemascope de pantalla ancha con cámaras Panavision. Wise prácticamente obligó al presidente de esta empresa a prestarle una nueva lente gran angular de 30 mm, aún en desarrollo debido a su alta distorsión. El director quería, en sus propias palabras, «hacer que esos pasillos

<sup>17</sup> El sitio web, <https://www.handpickedhotels.co.uk/ettingtonpark>, ofrece en la sección 'Nuestro hotel/Explorar/Patrimonio' un atractivo folleto que resume su larga historia, y una selección de fotos tanto del exterior como del interior. Cuando Wise rodó allí, la casa estaba en un punto de casi total decadencia. Como informa el folleto, «En 1935 se convirtió en un hogar de ancianos y durante la Segunda Guerra Mundial en un campo de prisioneros de guerra para prisioneros italianos. Durante un breve período, Ettington Park fue el lugar de un club nocturno / discoteca. Desafortunadamente, en 1979 un incendio dañó gravemente la casa. Permaneció cerrada y se deterioró durante tres años. Sin embargo, en 1983 la mansión y cuarenta acres de tierra fueron arrendados a Isis Hotel Company y después de un programa de restauración multimillonario, Ettington Park abrió como un hotel de lujo».

parecieran largos, oscuros y húmedos» y «que la casa pareciera casi viva» (en Leeman: 177). Paul Meehan agrega que se emplearon ángulos altos y bajos, técnicas de cámara subjetivas y de mano,

con gran efecto para lograr una sensación de desorientación. Debido a que los fantasmas no se muestran en pantalla, se utilizan efectos de sonido elaborados, como voces incorpóreas y golpes cacofónicos, para indicar su presencia; también se usaron tonos abstractos de baja frecuencia en la banda sonora para crear una resaca auditiva inquietante. Estos muchos elementos se combinan para crear el ambiente espeluznante de inquietud y temor que se cierne sobre Hill House. (2020: 125-126).

El diseñador de producción inglés Elliot Scott (1915-1993),<sup>18</sup> «comenzó su carrera artística cinematográfica como dibujante en los años cuarenta y cincuenta, incluyendo *La historia de los Miniver [1950]*» (Muppet Fandom). Luego se convirtió en director de arte, recibiendo su primer crédito como diseñador de producción para la película de Robert Hamer *Donde el círculo termina (The Scapegoat, 1959)*, una adaptación de una novela de Daphne du Maurier, con algunos escenarios similares a *La mansión encantada*. Scott fue nominado a tres Oscars a la mejor dirección artística por *La americanización de Emily (1964)*, *Sara (The Incredible Sarah, 1976)* y *¿Quién engañó a Roger Rabbit? (1988)*. Otros títulos populares diseñados por Scott incluyen *Indiana Jones y el templo maldito (1984)*, *Dentro del laberinto (1986)*, y su última película, *Indiana Jones y la última cruzada (1989)*.



*The Haunting* fue la tercera película de Scott como diseñador de producción. Su equipo también incluía al director de arte Ivor Beddoes, el decorador de escenarios John Jarvis, el artista escénico Bob White, el maestro de utilería Mickey Lennon y el encargado de compras Bill Isaacs. Scott y su equipo construyeron los decorados para las tomas interiores en los estudios de la MGM británica en Borehamwood, Hertfordshire, usando otras localizaciones al aire libre aparte de Ettington Park sólo para el viaje de Eleanor en coche desde Boston a Hill House, muy reducido en relación

<sup>18</sup> Hay poca información sobre Scott. Véase IMDB (<https://www.imdb.com/name/nm0779089>), Wikipedia ([https://en.wikipedia.org/wiki/Elliot\\_Scott](https://en.wikipedia.org/wiki/Elliot_Scott)), Mubi ([https://mubi.com/en/cast/elliot-scott/films/production\\_design](https://mubi.com/en/cast/elliot-scott/films/production_design)) y Wiki Muppet ([https://muppet.fandom.com/wiki/Elliot\\_Scott](https://muppet.fandom.com/wiki/Elliot_Scott)). Scott habla de su trabajo para la cinta de Jim Henson *Dentro del laberinto (1986)*, en el documental *Inside the Labyrinth* (<https://www.youtube.com/watch?v=wBHhSnpAe-c>). El cortometraje tributo de Zero Sugar ([https://www.youtube.com/watch?v=Y\\_C2zzJ68po](https://www.youtube.com/watch?v=Y_C2zzJ68po)) presenta a Scott como diseñador de *Indiana Jones y el templo maldito*, junto a un breve resumen de su carrera.



con la novela. Scott usó para los sets un estilo realista—su Hill House podría haber sido utilizada para cualquier producción sita en el período victoriano tardío—aunque podría decirse que es demasiado inglés para esta película estadounidense. La sala de estar de la hermana

casada de Eleanor, Carrie, donde Eleanor duerme, parece más del Reino Unido de la década de 1950 que de la década de 1960 en Estados Unidos, con sus sillones tapizados de chintz y sus cortinas con motivos florales. Además, parece ser de clase media cuando la falta de una habitación de invitados sugiere que la clase social de los habitantes es más baja. La oficina universitaria del rebautizado Dr. Markway también es anticuada, aunque en este caso se puede suponer que trabaja en un edificio antiguo de una universidad de Nueva Inglaterra (¡o en Oxbridge!). El otro escenario interior es la sala de estar de la anciana Sra. Sannerson (que no Sanderson), una elegante estancia de clase alta, más bien de principios que de mediados del s. XX, decorada con paneles blancos, lámparas estilo candelabro montadas en la pared, cómodas sillas tapizadas estampadas, cortinas con cenefa de botín, una gran librería de madera oscura con vitrinas, y objetos de arte tales como reproducciones de esculturas clásicas y cuadros lujosamente enmarcados.

Dos ejemplos del cuidado que el equipo de Scott puso en la decoración, señalados por Laurent Delsarte, creador de una maravillosa web dedicada a la película de Wise (<https://www.the-haunting.com/>)<sup>19</sup> es que la sala de estar donde vive Eleanor tiene una foto enmarcada de su difunta madre en la repisa de la chimenea (señal de su autoridad póstuma sobre su hija) y que la Sra. Sannerson posee el bastón que la anciana y enferma Abigail Crain usa para golpear la pared y así exigir la atención de su dama de compañía. Debe tenerse en cuenta que el guión de Nelson Gidding contiene acotaciones sobre los escenarios, cuya presencia sugiere una estrecha colaboración entre el director, el guionista y el diseñador de producción, aunque al mismo tiempo aparentemente Scott tomó sus propias decisiones. Así pues, aunque Gidding describió la sala de estar de la Sra. Sannerson como «una habitación con paneles oscuros en una casa sombría en Beacon Hill, Boston», Scott decoró la estancia, como he señalado, en blanco, al estilo Belgravia. En cambio, el «bastón con cabeza de oro» que hereda de la señorita Abby sí se menciona en el guión (escena 18, 8).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Mi más profundo agradecimiento a Delsarte, cuya web es un fondo de tesoro para cualquier persona interesada en la película de Wise.

<sup>20</sup> El guión de Gidding y el de David Self para la película de Jan de Bont están disponibles en Archive.org. Al guión de Gidding le falta la página 12, la escena en la que Theo rompe con su

Como he señalado, el viaje de Eleanor desde la innombrada ciudad hasta Hill House se reduce mucho en esta película, ocupando solo un par de minutos, con lo que los espectadores no son conscientes de su propensión a fantasear con las casas que ve en el camino. Eleanor recoge su pequeño automóvil de dos tonos, una versión estadounidense del British Hillman Mix, de un garaje que se supone que está en Boston, como indica un letrero, pero que en realidad estaba cerca de la antigua muralla en el centro de Londres.

Durante su viaje pasa por delante de la casa con dos leones de piedra que Jackson describe, pero se omiten las paradas en el restaurante y el café. En nada, Eleanor se encuentra a las puertas de Hill House (aunque desconozco si son las de Ettington Park).



Como he indicado, el interior de Hill House diseñado por Scott es una aproximación realista a lo que podría haber sido una casa victoriana británica o estadounidense de clase alta en la década de 1870.<sup>21</sup> Quizás lo menos realista es lo



bien mantenida que está, teniendo en cuenta que su cuidado depende solo de la madura ama de llaves, la Sra. Dudley, y su esposo, el Sr. Dudley, presumiblemente el jardinero y todo el personal de mantenimiento en uno. Eleanor elogia a la Sra. Dudley por sus esfuerzos y se dice a

sí misma (al igual que en la novela) que aunque los muebles se ven más bien feos, son cómodos. Puede sorprenderle al espectador lo atestadas que se ven las estancias, una

---

novia, que no está incluida en la película, y habría agregado otro set (el apartamento de Theo) al diseño de producción.

<sup>21</sup> Los decoradores y fabricantes de réplicas Mallory Hall, de Estados Unidos, ofrecen una galería muy completa de interiores victorianos y una colección de enlaces a catálogos de fabricantes de muebles y decoración victorianos de la época (véase <https://malloryhall.com/victorian-interior-design-ideas/>). Construida en 1873 por Edward Tuckerman Potter y decorada en 1881 por Louis C. Tiffany & Co. para Associated Artists, la casa de Mark Twain en Hartford, Connecticut, es un bello ejemplo del tipo de decoración en el que Scott se inspiró. Véase el recorrido virtual en <https://marktwainhouse.org/about/the-house/virtual-tour/>.

característica típica de las casas victorianas ricas que hoy en día muchas personas encuentran difícil de asimilar. «La densidad de los interiores antiguos es amenazante», explica Barry Curtis en su libro sobre casas embrujadas en el cine «debido a las exigencias fractales que piden los ojos y al entendimiento. Los reformadores del diseño del siglo XIX se quejaron de la confusa naturaleza ilusionista del esquema decorativo y de la forma en que disolvía las superficies y sus límites» (2008: 39). Es por eso que Elizabeth Mullen apostilla que «mientras muchos críticos aplauden la capacidad de Robert Wise para aterrorizar en esta película ‘sin mostrar nada’, de hecho, Wise nos aterroriza al mostrar demasiado: «Es como si colgara ante nosotros una vertiginosa serie de detalles de un cuadro sin concedernos nunca la distancia panorámica para abarcar el todo: vemos (y oímos) sin entender» (2009: 128).

La incapacidad del espectador para «abrir el todo» refleja, en cualquier caso, la incapacidad de los personajes para orientarse y dar sentido al diseño general de la casa. Lo que nosotros, como espectadores, vemos y lo que ellos, como protagonistas, ven es una decoración abrumadora, llena de objetos que individualmente son bellos pero que juntos se convierten en un desorden desgarbado. Una escena en la que



Theo, que es artista, admira una fina fuente de porcelana de Bernard Palissy (que solo ha visto en museos), sugiere una cierta frustración por parte de Elliot Scott, tal vez transmitida a Wise y Gidding, sobre cómo sus esfuerzos por encontrar objetos de calidad para la decoración de los

escenarios pasarían desapercibidos. Como señala Laurent Delsarte en su web, el «Libro de la campaña de los exhibidores de EE. UU.», diseñado para informar a los exhibidores sobre las singularidades de la película de Wise con fines publicitarios, incluía un segmento llamado «A los amantes de las antigüedades les encantará *La mansión encantada*» (página 9, parte 04):

Haga un llamamiento especial a los amantes de las antigüedades poniendo el énfasis en las antigüedades genuinas utilizadas en la película. En la película se verán:

1. Una mesa ovalada del período eduardiano.
2. Un candelabro Adams dorado valorado en \$1400.00
3. Un contenedor de carbón Ormolu y una pala valorados en \$45.00
4. Plata georgiana valorada en \$1100.00
5. Porcelana Royal Doulton de valor incalculable
6. 25 copas de vidrio tallado de tallo largo valoradas en \$600.00
7. Exquisito frutero eduardiano valorado en \$115.00
8. Dos platos antiguos oblongos valorados en \$500

Estos son solo algunos de los artículos que hacen de *The Haunting* una delicia para los coleccionistas de antigüedades. Póngase en contacto con un decorador local para exhibir en su vestíbulo los mejores muebles antiguos disponibles.

Los decorados incluidos en la película son: a) primer piso: el pasillo principal, la escalera, el salón (incongruentemente llamado en el guión «la habitación púrpura» según indica la novela, aunque la película está filmada en blanco y negro), el comedor, la sala de música, el invernadero y la biblioteca; b) segundo piso: la habitación de Eleanor, el baño que comparte con Theo, la habitación de esta, el pasillo, la habitación de las niñas Crain (o *nursery*) y el balcón del primer piso (reemplazando la galería circundante de la novela en la planta baja). No vemos las habitaciones de Luke ni del Dr. Montague. Las paredes están cubiertas con revestimientos de madera de un metro de altura complementados con empapelado de denso estampado hasta el techo. En un momento aterrador, Eleanor cree ver una cara en el tapizado mural de su habitación, que imita el famoso papel pintado de acanto (1875) de William Morris. Este detalle no significa que Scott siguiera principalmente el movimiento Arts & Crafts. El estilo de Hill House es más bien ecléctico, como se ve en la lista de antigüedades citada anteriormente.

Necesitaría un libro completo para describir con fidelidad los ricos escenarios de Scott, pero intentaré resaltar algunos elementos. La casa es oscura, como era típico de las casas victorianas, pero espacios como el funcional baño apenas visto, el comedor y el invernadero están bien iluminados (la casa tiene luz eléctrica). La abundancia de espejos es una característica muy notable, y también lo es la omnipresencia de las plantas. A los victorianos les encantaban los helechos, las palmeras y las aspidistras, y los Dudley parecen ser buenos jardineros.<sup>22</sup> La decoración de las casas tardo-victorianas se extendía a los techos, que se recubrían de madera tallada o incluso de azulejos, y que solían completarse con cornisas, molduras de cala o ménsulas entre la pared y el techo. Un candelabro pesado solía colgar de una roseta central. Así lucen en la película. Excepcionalmente, Wise y Scott decidieron mostrar los techos decorados de Hill House, para así aumentar la sensación de claustrofobia (y de realismo plausible), independientemente de los problemas técnicos que esto pueda haber llevado para iluminar los escenarios. Las paredes de Hill House casi no tienen cuadros, pero están cubiertas con muchas placas decorativas y medallones. Las cortinas también son otro elemento clave, como se ve en la escena en que Eleanor lucha contra una que ondula de manera muy agresiva.

---

<sup>22</sup> Por contra, en la película de Jan de Bont, toda la vegetación se ha secado, lo que sugiere que el mantenimiento de la casa es deficiente.



Un elemento que muestra cómo el diseño de producción de Scott mejora la caracterización de una manera sutil más allá de la novela de Jackson son las esculturas. La Hill House de Scott tiene muchas, de todos los tamaños, pero dos destacan en particular, aparte

del querubín que una desconcertada Eleanor ve en el vestíbulo cuando entra por primera vez en la casa. Jackson incluye en su novela, como he comentado, un horrible grupo familiar colocado en el salón, que Theo describe como un retrato familiar, aunque según ella también está incluida la dama de compañía de la Sra. Crain, a quien Hugh no pudo conocer. El equipo de Scott produjo una versión a propósito antiestética y barata de la monstruosidad de Jackson, con las dos esposas de Crain, su única hija Abigail y otra figura que, bromea Theo, podría ser Eleanor (¡y que sostiene por detrás los pechos de una de las dos esposas!). Esta aberración, que parece diseñada para burlarse del mal gusto de Crain es, no obstante, mucho menos interesante en términos estéticos que el hermoso busto de una joven con velo que decora la habitación de Eleanor, y que no se menciona en la novela. Esta escultura es una copia de la obra de 1873 de Raffaele Monti, 'La novia'.<sup>23</sup> El delicado busto enfatiza el estatus de Eleanor como virgen que paulatinamente se convierte en la novia de la casa, un toque muy perceptivo por parte de Scott y su equipo.



Es difícil hacer justicia al excelente diseño de producción de Elliot Scott para la película de Wise en tan poco espacio, pero deseo enfatizar cómo su trabajo hace que Hill House sea totalmente creíble como casa victoriana real de las décadas de 1870-1880. Es posible que extrañemos de la novela las escenas exteriores (en particular el fantasmal picnic), pero los escenarios interiores de Scott hacen que los extraordinarios hechos sean extrañamente plausibles. Esta impresión es contraria a lo que los diseños de Eugenio Zanetti para la adaptación de Jan de Bont aportan, ya que sus extravagantes decorados hacen que los acontecimientos sean inverosímiles. Apartándose significativamente del diseño de producción minimalista de la novela original de Shirley Jackson y de la históricamente precisa Hill House de Elliot Scott, el

<sup>23</sup> Tomo prestada esta información del sitio web de Delasart.

diseño de producción de Zanetti domina a los personajes y la película entera sin otra justificación que el deseo del director Jan de Bont de ofrecer espectáculo a toda costa.

### *LA GUARIDA* (1999): EXTRAVAGANCIA OPERÍSTICA

Los críticos y los espectadores están en general de acuerdo en que la película de Robert Wise es muy superior a la de Jan de Bont. Este explica que no quería que *The Haunting* fuera un *remake* porque el estudio tenía los derechos de la novela, no de la película de Wise, que a él le gustaba mucho (en Drew 2020: en línea). Su película, sin embargo, no está subordinada ni a la novela de Shirley Jackson ni a la película de Wise, sino al gusto de Steven Spielberg, quien originó la adaptación (con Stephen King<sup>24</sup> como guionista) y tenía la intención de dirigirla. De Bont, que había dirigido *Twister* (1996), una producción de Spielberg, no conseguía avanzar en la preproducción de *Minority Report* y cuando Tom Cruise aceptó protagonizarla, Spielberg le propuso a de Bont intercambiar sus proyectos (Drew 2020: en línea). Spielberg, sin embargo, no renunció por completo al control de *La guarida*, permaneciendo vinculado como productor ejecutivo.<sup>25</sup> De Bont sostiene que Spielberg tan solo «vino al set varias veces», aunque «por supuesto, le gustaba seguir involucrado», porque era él quien había desarrollado la película «con Michael Tolkin» (en Drew 2020: en línea). Irónicamente, Spielberg quedó al fin tan descontento con la película que retiró su nombre de los créditos.

Hay dos versiones disponibles del guión, una acreditada solo a David Self y la otra con revisiones de Tolkin.<sup>26</sup> La versión a solas de Self incluye comentarios tales como «La Casa es brutal, cruda, tortuosa. Se extiende en un caos inmenso, de múltiples alas y múltiples niveles» (14, mayúscula original), y una serie de elementos específicos que aparecen en el corte final, como las aldabas de la puerta principal que representan a Adán y Eva, o la gran pintura al óleo que representa a Hugh Crain; sin embargo, faltan diversos elementos que Self mantuvo de la novela, como la decoración en azul de la habitación de Eleanor. Curiosamente, Self escribió diálogo sobre la decoración de casa:

THEO: A esos viejales les encantaba esta exageración. Estilo victoriano.

NELL: En realidad, el estilo es neogótico. O algún tipo de cruce extraño entre gótico e italiano. Victoriano es el período (sin mirar a Theo). He leído mucho sobre casas antiguas. (23)

<sup>24</sup> King, un gran admirador de la obra de Jackson, había tomado prestada su premisa de la casa embrujada para *El resplandor* (1980) y la tomó prestada nuevamente para la miniserie *Red Rose* (2002), que escribió después de la fallida colaboración con Spielberg.

<sup>25</sup> Las personas acreditadas como productoras son Susan Arnold y Donna Arkoff Roth.

<sup>26</sup> Véase el guión de Self, fechado el 30 de julio de 1998, junto con el guión de Gidding para la película de Wise en Archive.org. Una versión posterior, revisada por Tolkien e identificada como el guión de rodaje del 10 de noviembre de 1998, está disponible en la web Daily Script.

Más adelante, el rebautizado Dr. Marrow, relata que la casa fue construida en 1871 por Hugh Crain, aquí un rico fabricante textil aficionado a explotar a sus niños obreros y, según se da a entender, también a abusar sexualmente de ellos y asesinarlos en su mansión. Crain, explica Marrow, comenzó Hill House «en el apogeo de su riqueza y poder» (34), pero se peleó con su arquitecto. La muerte de unos albañiles durante la construcción de la formidable chimenea lo enemistó con los lugareños. Marrow agrega además que Crain «probablemente sufría del síndrome de Adriano,<sup>27</sup> una rara forma de paranoia disociativa en la que un individuo responde, trata de esconderse, en realidad, de sentimientos abrumadores de persecución o culpa mediante la construcción de estructuras increíblemente complejas» (34). Marrow cita como ejemplo la ya mencionada Winchester House, construida por Sarah Winchester, la viuda del fabricante de armas William Wirt Winchester, durante un largo período de varias décadas.

Todo diseñador, escribe Jane Barnwell, «pasa por un proceso similar al de un arquitecto en cuanto a concebir, dibujar y construir; la diferencia esencial radica en el hecho de que el edificio del diseñador existirá solo durante el rodaje, siendo destruido tan pronto como la cámara haya capturado lo necesario» (2004: 32). Eugenio Zanetti (n. 1946), comenzó a formarse como arquitecto en su Córdoba natal (en Argentina), pero una de sus profesoras le dijo que su talento estaba en el diseño de escenarios, que son siempre efímeros (en Delupi 2024: en línea). Zanetti, que con el tiempo se convirtió en un reputado escenógrafo de teatro y ópera (también en pintor de éxito), acumuló cierta experiencia en el cine en su juventud cuando consiguió un trabajo en la cinta de Pier Paolo Pasolini *Medea* (1969), aunque su carrera profesional comenzó unos diez años después, aún en Argentina. A fines de la década de 1980, Zanetti se mudó a los Estados Unidos. *Slamdance: sin vía de escape* (1987), la primera película estadounidense que diseñó, fue seguida por grandes éxitos al estilo Hollywood como *Flatliners* (*Línea mortal*, 1990) y *El último gran héroe* (1993). Zanetti ganó un Oscar por *Restauración* (1995) y recibió una nominación por *Más allá de los sueños* (1998), que le valió el prestigioso galardón del Art Directors Guild. Su película más reciente como diseñador de producción es la fantasía *Amapola* (2014), que también escribió y dirigió.<sup>28</sup>

Jan de Bont explica que Zanetti era

(...) una opción inusual para una película de terror, pero pensaba en esta más bien como una ópera. Quería que el set fuera un personaje como los actores principales, así que necesitaba a alguien que ya hubiera hecho algo así. Mis pesquisas me llevaron a Eugenio, le expliqué lo que estaba buscando y el set que se le ocurrió fue absolutamente

<sup>27</sup> El síndrome de Adriano es una afección médica relacionada con una enfermedad de las arterias coronarias que no tiene nada que ver con el deseo de construir «estructuras increíblemente complejas».

<sup>28</sup> Para obtener más información sobre su vida y obra véase el sitio web de Zanetti (<https://eugenio-zanetti.com/>), que también incluye una galería de sus inquietantes cuadros. Véase también el libro de Laura Buccellato y Mónica Pallone (2017) dedicado al artista.

espectacular. Era tan grande que no cabía en ningún set de rodaje, tuvimos que construirlo en el hangar donde Howard Hughes solía almacenar su avión *Spruce Goose*. (en Hemphill 2020: en línea)

Sin embargo, el tamaño de los «escenarios gigantescos y amenazantes» (Jensen 1999: en línea) es difícil de entender porque, señala Meehan, el equipo optó «por un tratamiento costoso y de 'gran película' centrado sobre todo en escenarios muy elaborados y de gran tamaño, y en efectos especiales digitales en detrimento de la historia y la caracterización» (2020: 204). En diálogo añadido durante el rodaje, los personajes comentan el aspecto de la casa con una ironía que parecen anticipar la renuencia del espectador a suspender su incredulidad. Eleanor encuentra la casa



«hermosa» (a diferencia de su equivalente en la novela), pero Theo la describe como «una especie de Charles Foster Kane cruzado con los Munsters o algo así» y un

desconcertado Luke le pregunta a Marrow «¿qué pasa con la mansión de la familia Addams?» El propio Zanetti describió *La guarida* como *El resplandor* en el set de *Ciudadano Kane*,<sup>29</sup> haciéndose eco en parte de Theo (en Spinder 1999: en línea).

En la misma entrevista, Zanetti subraya que el diseñador de producción también es responsable de los efectos especiales, pero en *La guarida* estos estaban en manos del estudio de Phil Tippett (en colaboración con ILM), quien había trabajado con Spielberg en *Parque Jurásico* (1990), y «tuvo que trazar la escalada gradual de manifestaciones sobrenaturales de la película, desde las puertas que se doblan y respiran hasta los niños fantasmas que se deslizan por las sábanas y el final fantasmagórico» (Jensen 1999: en línea). Algo falló en la colaboración entre Zanetti, Tippett, Spielberg y de Bont que convirtió *La guarida* en un fracaso, al menos parcial. La película fue «ridiculizada por los críticos por, entre otras cosas, su dependencia de imágenes generadas por ordenador y del espectáculo, y por preferir una trama

<sup>29</sup> La mansión Xanadú de Kane en la película de Orson Welles *Ciudadano Kane* (1941, diseño de producción de Van Nest Polglase) se basó en el castillo construido por Julia Morgan para el magnate de los periódicos Randolph Hearst, un monumento al ego y al mal gusto de este hombre. Parece claro que Zanetti tenía en mente a Kane o a Hearst, pero la avalancha de detalles góticos les da a sus diseños un aire camp demasiado cercano, como se señala, a los televisivos y paródicos Munsters. En el reportaje que acompaña a la edición en DVD, el actor Liam Neeson comenta que los decorados son lo que Cecille B. de Mille hubiera querido. En este reportaje Zanetti explica que la casa, que «en realidad actúa como un actor», parece malvada «básicamente por el vacío»; puede estar llena de estatuas y otros elementos, «pero básicamente existe este enorme espacio de aire y creo que el vacío es lo que nos da miedo».

sobrenatural a expensas del realismo psicológico, el suspense y la ambigüedad» (Schneider 2002: 169) presentes en la novela y la versión de Wise. Spielberg, en particular, parece haber tomado muchas de decisiones desencaminadas. El guionista David Self relata que las cortinas que «simplemente ondeaban» en una escena de repente tuvieron que «tomar la forma de los fantasmas de los niños» porque Spielberg y su hija «estaban jugando con una sábana de seda y les gustó cómo se marcaba su carita» (en Jensen 1999: en línea). De Bont no estaba contento con las tomas en las que algunas esculturas se mueven: «En retrospectiva, desearía que fuera menos, que hubiera sido más sutil. Pero fue escrito así» (en Drew 2020: en línea). Zanetti recordaba en una entrevista reciente, informa su entrevistador, cómo «los efectos especiales que quería Spielberg en *La guardia* fueron innecesarios y no envejecieron bien» (en Delupi 2024: en línea). El enorme retrato de Crain tuvo que ser rehecho, recuerda Zanetti, «cinco veces porque nos pedía que lo hicieramos más horrible cada vez. Quedó espantoso. No funcionaba. Todo era de una gran exageración» (en Delupi).

«La película de 1999», observa Ayers, «trata sobre los fantasmas que asedian Hill House en contraste con el planteamiento de Jackson según el cual el embrujo que ejerce la casa misma es el elemento paranormal» (2022: 149). La crítica más positiva ha señalado que el trabajo de Zanetti es «técnicamente, e incluso estéticamente, sobresaliente (...) Pero como la interpretación que de Bont de *La maldición*», los decorados «no estimulan en sí mismos el miedo, el horror o el terror que uno espera de una película sobre una casa encantada» (Smith 2001: 132). Mi propia opinión es que la incapacidad de inspirar las emociones que acompañan a este subgénero del cine de terror es una clara señal del fracaso del diseño de producción para dotarse de coherencia, fracaso inevitable dada la incoherencia de toda la película. Peabody y Mikkaila enfatizan que la película de De Bont es «más grotesca y confusa» que aterradora. «Intenta acusar a la masculinidad tóxica demonizando a Hugh Crain como asesino de esposas y creador de una especie de orfanato embrujado para la tortura infantil», siguiendo el guión de David Self. Sin embargo, descuida por completo aspectos centrales de la novela de Jackson, como el vínculo entre Theo y Eleanor o «los verdaderos terrores de la victimización que Shirley Jackson enciende en sus lectores» (2024: 58). Mientras que para Jackson, y para Nelson Gidding, Eleanor está sutilmente ligada a una casa que no tiene nada que ver con ella, Self vinculó a Eleanor con Hill House como descendiente directa de Crain, a pesar de que no se incluyó la escena del guion donde se dice que solo uno de sus nueve hijos sobrevivió. Esta trama quizás podría haber funcionado, pero la posible sutileza que pudiera tener el guión de Self es destruida por el enfoque grandilocuente de De Bont.

Para las tomas exteriores, de Bont y Zanetti fueron, como Wise, a Inglaterra, donde utilizaron Harlaxton Manor, en Grantham, Lincolnshire, un edificio con pedigree



medieval que hoy es el campus británico de la Universidad de Evansville.<sup>30</sup> Construido por Anthony Salvin y William Burn entre 1831 y 1851 para Gregory Gregory, utilizando estilos jacobeos e isabelinos antiguos para la fachada y decoración barroca para el

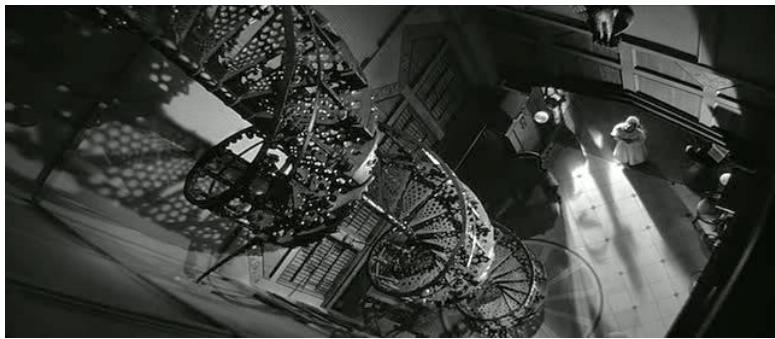
interior, es un monstruo de edificio, que empequeñece totalmente a Ettington Park y no necesita efectos especiales fotográficos<sup>31</sup> para lucir impresionante en pantalla.

Zanetti llegó a usar el sumptuoso Gran Salón de Harlaxton pero, como he señalado, sus carísimos sets (a un coste de 8-10 millones de dólares de un presupuesto de 80 millones) se construyeron en Long Beach, California. Utilizando un estilo que podría llamarse historicismo ecléctico, pero con un fuerte elemento orientalista a diferencia de la visión más tradicional de Elliot Scott, la Hill House de Zanetti es «un todo impresionante» (Meehan 2020: 205) pero también un escenario en exceso grandilocuente. Mientras que en la película de Wise el diseño de producción realista de Scott llama la atención sobre sí mismo con discreción, el trabajo de fantasía de Zanetti, que incluye un salón de espejos y una habitación inundada que se cruza pisando pilas de libros, llama la atención sobre su propia naturaleza de manera indiscreta, impidiendo que Hill House sea creíble. A lo largo de la película, vemos con incomodidad cómo los personajes interactúan en lo que claramente es un set de rodaje gigantesco. Esta impresión, junto con los efectos especiales mal administrados, socava la película.

Usaré un elemento específico para aclarar las diferencias entre el diseño de la novela y el de las dos películas: la escalera de caracol de hierro. En la novela de Jackson, se dice que esta escalera, ubicada en una biblioteca de altos techos, es el lugar donde la dama de compañía de la Sra. señorita Crain se ahorcó, atormentada por la casa o por su propia culpa en relación con la muerte de su empleadora. Eleanor sube esta escalera desvencijada tal vez tratando de lidiar con su propia culpa por la

<sup>30</sup> Ver <https://harlaxton.co.uk/>. Las imágenes del interior se pueden ver en la sección que publicita la mansión como set de rodaje: <https://harlaxton.co.uk/events/filming>. Véase también la página de Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Harlaxton\\_Manor](https://en.wikipedia.org/wiki/Harlaxton_Manor).

<sup>31</sup> Sobre la fotografía en *La guarida*, véase el extenso artículo en la revista de la Asociación Estadounidense de Fotografía. El director de fotografía Caleb Deschanel abandonó la película debido a diferencias creativas con de Bont tan solo una semana después del inicio del rodaje. Karl Walter Lindenlaub fue contratado para reemplazarlo. El artículo explica que «Con poco tiempo para planificar su esquema de iluminación, Lindenlaub decidió por instinto que la película necesitaba un enfoque naturalista para hacer que su historia fantástica pareciera más creíble. Según explica: 'Los decorados de Hill House eran muy barrocos y operísticos, por lo que tener personajes jóvenes contemporáneos caminando por ellos ya era un punto de partida tan fuerte y dramático que no necesitábamos iluminación expresionista'» (1999: en línea).



muerte de su madre, pero Luke la rescata. Wise y Scott mantuvieron la escalera en la biblioteca e hicieron que Luke saltara de ella cuando la sube precipitadamente. Más tarde, Eleanor es rescatada por el Dr. Montague mientras los tornillos que apenas la

mantienen en su lugar amenazan con al fin soltarse. Esta escalera es de tres pisos de altura en la novela y en la película de Wise, y se comunica con la torre. En la película de 1963, la esposa del Dr. Markway, Grace, que se pierde en la casa, aparece de repente al abrir una trampilla desde la torre justo cuando su esposo está consolando a una Eleanor muy commocionada, que comienza a sentir un interés romántico en él (elemento ausente de la novela de Jackson). En *La guarida*, en cambio, la escalera tiene dos versiones. Una escalera similar a la de la novela y la película de Wise conecta la biblioteca con el sótano, donde se encuentra el estudio secreto de Hugh Crain en un intento pobre de indicar que su guarida es el oscuro corazón subterráneo de la casa que custodia las pruebas de su infamia. La otra escalera se encuentra en el invernadero absurdamente grande y tiene la forma de una doble hélice, posiblemente aludiendo al ADN que vincula a Crain con Eleanor por parte de madre. Eleanor la sube, atraída por la visión de la segunda esposa de Crain, quien se suicidó allí horrorizada por sus crímenes, pero el propósito real de la escalera es colocar al Dr. Marrow (Liam Neeson), en una escena de acción que no contribuye en nada a su personaje ni al arco narrativo de Eleanor. Es solo mero espectáculo.



Otro elemento de la novela sacrificado al espectáculo es la escultura grupal de la familia de Crain. Como sugerí, hay algo peculiar en la interpretación que Scott hace del grupo, no solo porque la ubicación se traslada del salón al invernadero, sino también por cómo una de las estatuas femeninas toca a la otra. Por su parte, Zanetti reemplazó este retrato familiar con dos esculturas, también ubicadas en el invernadero: una es una enorme estatua masculina medio sumergida en un estanque, mientras que la otra muestra a una mujer victoriana leyendo a un grupo de niños pequeños. Si bien esta mujer podría simbolizar el vínculo de Eleanor con los niños sacrificados en la mansión, la estatua masculina, que no se identifica con Crain,



proporciona otra espectacular escena de acción y terror al arrojar un torrente de sangre que empapa al Dr. Marrow, sin añadir nada a la trama.

A parte de Hill House, hay otros dos

escenarios interiores: Eleanor es presentada en el apartamento donde vivía con su difunta madre (en Lynn, Massachusetts), y que su hermana casada Jane quiere obligarla a vender. Presumiblemente, la acción es contemporáneos a la película, rodada en 1998, y aunque el piso parece bien cuidado necesita una nueva decoración. Quizás valga la pena mencionar que un relicario que Eleanor toma de la habitación de su difunta madre lleva el grabado de una C mayúscula, indicación, como entendemos más tarde, de que es miembro de la familia Crain. La otra ubicación fuera de Hill House es la oficina y el laboratorio del Dr. Marrow, diseñados de un modo funcional y moderno en el marco de la década de 1990.



De Bont dedica apenas un minuto al viaje de Eleanor a Hill House (en el viejuno Buick beige de su madre), sin conservar nada de este segmento de la novela. Una vez allí, Eleanor, ignora las aciagas advertencias del Sr. Dudley, y entra en un espacio propio de una fantasía oriental, con abundantes toques marroquíes y turcos. El enorme



salón<sup>32</sup> tiene en su centro dos esfinges egipcias. Este espacio también incluye la gigantesca chimenea de estilo medieval, cuya repisa está adornada con dos grandes leones yacentes. La escalera

<sup>32</sup> El Gran Salón «se extendía unos 225 pies [68,5 m] desde la puerta principal hasta una enorme gran escalera en el otro extremo, con ocho columnas de piedra que se elevaban 50 pies [15 m] sobre un piso de mármol ornamentado» (The American Society of Cinematographers 1999: en línea).



está flanqueada por dos grifos colosales con cabeza de águilas aztecas. El pasillo se abre al gran comedor, pero también al pasillo principal por medio de una colossal puerta esculpida con imágenes

del Purgatorio, que Theo describe como una imitación de la obra de Auguste Rodin 'La porte de l'enfer'.<sup>33</sup> Sin embargo, mientras que los objetos de arte que Scott referencia en la película de Wise tienen el efecto de ahondar la caracterización, los que Zanetti elige básicamente ensalzan el sentido del espectáculo de la película.

Como corresponde a la decisión de asombrar al máximo a los espectadores, cada habitación de la casa es inmensa y potencialmente peligrosa. Esto incluye espacios que deberían proporcionar cierto grado de comodidad, como la deslucida cocina, el majestuoso comedor o el salón (decorado en rojo, en lugar de morado, y dorados, como toda la casa). Aunque la regla en la novela de Jackson y en la adaptación de Wise es que Hill House nunca dañará físicamente a sus visitantes, en la película de Jan de Bont, la ayudante del Dr. Marrow, Mary, casi pierde un ojo en el salón cuando una cuerda del clavicémbalo se suelta de repente. Luke acaba decapitado por la gigantesca figura que regula el conducto de la chimenea, que tiene la forma de una cabeza de león. Y la propia Eleanor muere luchando contra el fantasma de Crain en el vestíbulo, ante la puerta del Purgatorio.

La habitación más agresiva es el dormitorio de Eleanor,<sup>34</sup> el espacio que, junto con el vestíbulo principal, Zanetti construyó como un lugar en potencia muy hermoso que se convierte en última



instancia en el escenario de los persistentes intentos de Crain de aterrorizar a Eleanor. Estos dos sets son también los lugares donde los efectos especiales de Tippet se

<sup>33</sup> 'La puerta del Infierno (1880-1917) es «una monumental obra grupal escultórica de bronce» que representa una escena en la primera sección de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. «Tiene 6 metros de altura, 4 metros de anchura y 1 metro de profundidad (...) y contiene 180 figuras» ([https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Gates\\_of\\_Hell](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gates_of_Hell)).

<sup>34</sup> John Frazier fue el especialista en efectos físicos responsable de hacer que los diferentes elementos de los decorados de Zanetti se movieran como lo requería de Bont. Su trabajo complementa los efectos CGI de Tippet y es particularmente visible en la escena en la que Eleanor es atacada por su dormitorio.

apoderan de los sumptuosos diseños de Zanetti. En la película de Wise, el único efecto visual es una escena en la que una puerta se abomba bajo presión de una fuerza invisible, un efecto especial físico que Scott logró al construir la puerta con capas de madera blanda que sus asistentes empujaron desde el exterior. En la película de Bont, por el contrario, los elementos del vestíbulo y del dormitorio gótico de Eleanor están subordinados a los efectos especiales de la película.<sup>35</sup> El dormitorio de Eleanor, que pesa a tener unos 100 metros cuadrados o más no tiene baño propio (lo comparte con el de Theo, del mismo tamaño y estilo), parece una capilla gótica, con la cabecera de su amplia cama imitando un retablo gótico. Esta cabecera está decorada, como la repisa de la chimenea, con cabezas de niños, animadas con técnicas digitales para mostrar su horror cuando el fantasma de Crain ataca a Eleanor. Tippet hace todo lo posible para que el violento fantasma sea convincente, pero aunque se supone que los fantasmas no tienen poderes físicos, este espectro rompe la ventana de la habitación de Eleanor, gira y retuerce los elementos del techo para tratar de aplastarla y manipula los elementos puntiagudos de la cabecera para atraparla. El mismo fantasma mal definido<sup>36</sup> persigue a Eleanor hasta el vestíbulo. La puerta del Purgatorio delimita el espacio del choque final entre el violento Crain y una Eleanor al fin empoderada. Crain queda atrapado por los esqueletos que representan la muerte y es llevado al infierno, mientras que los fantasmales niños angelicales ascienden al cielo, llevándose a Eleanor, en un risible final sentimental que, según parece, Spielberg ordenó añadir. Por qué Crain habría instalado en su casa una puerta capaz de sentenciarlo al infierno es un punto que no se aclara en este incoherente final.

En vista de la calidad del trabajo de Zanetti en *Más allá de los sueños*, la película que había diseñado antes de *La guarida*, y que ofrece impresionantes imágenes del infierno y el cielo perfectamente encajadas dentro del arco narrativo de los personajes, existe la posibilidad de que saboteara sutil y deliberadamente la película de Jan de Bont. Zanetti pudo haber comenzado con ganas pero pudo desanimarse o decepcionarse al ver cómo lo que se suponía que era una singular película operática sobre una casa embrujada se convertía en un convencional producto estilo Hollywood. Mi suposición es que Zanetti puede haber llegado a la conclusión de que si el productor Steven Spielberg y el director Jan de Bont querían un espectáculo grande y extravagante, esto es lo que obtendrían. De hecho, críticos de renombre como el ya citado Roger Ebert elogieron su trabajo. Zanetti, escribió Ebert, «ha hecho un trabajo magistral al crear interiores que parecen llenos de peligros. (...) Entramos en este espacio y nos sentimos encerrados en él; no es como un set, sino más bien como una

<sup>35</sup> Debo agregar que con frecuencia, los escenarios de *La guarida* se filman desde arriba, subrayando la irrelevancia de los personajes para la casa, mientras que Wise los filmó desde abajo. Los diseños de Zanetti incluyen los techos y, de hecho, el de la habitación de Eleanor juega un papel importante en la escena clave cuando Crain la ataca con todas sus fuerzas.

<sup>36</sup> La baja calidad de los efectos especiales es difícil de explicar. Tippet había logrado hacer creíbles a los dinosaurios en *Jurassic Park* seis años antes. Sin embargo, parece haber una marcada diferencia entre hacer creíbles criaturas inexistentes y producir seres sobrenaturales creíbles.

*realidad virtual»* (1999: en línea, cursiva añadida). Eso es precisamente lo que no funciona del todo. Aunque *La guarida* es, posiblemente, una película mejor de lo que afirman sus detractores, aquellos que tenían el poder de decidir cómo filmarla olvidaron la lección muy simple de que menos es más. Zanetti, quien, como he señalado, sabía que se estaban cometiendo errores (sobre todo por parte de Spielberg), simplemente siguió adelante con el proyecto, como el diseñador de producción altamente profesional que siempre ha sido.<sup>37</sup> Hizo, en suma, lo que pudo.

## CONCLUSIÓN

El objetivo de este estudio comparativo ha sido demostrar que el diseño de producción es un elemento esencial en la adaptación cinematográfica de novelas, sobre todo las de corte especulativo no mimético. He afirmado aquí que los novelistas son los diseñadores de producción de sus historias, ya que eligen las ubicaciones y brindan a los lectores las descripciones que les ayudan a imaginar lugares, personajes y objetos. Los diseñadores de producción de cine y televisión son por necesidad lectores en extremo cuidadosos, ya que deben extraer de las descripciones de cada novela las ideas para sus decorados o, en ausencia de descripciones detalladas, imaginar alternativas que se adapten al espíritu de la novela adaptada. Así como los guionistas no necesitan ser fieles al texto original y pueden abrir su trabajo a posibilidades que el novelista original no imaginó, los diseñadores de producción también son libres de apartarse de la novela adaptada, incluso de manera radical.

En el caso concreto de las dos adaptaciones cinematográficas de la novela de Shirley Jackson *La maldición de Hill House*, he sugerido en primer lugar que el estilo de la autora como diseñadora de producción de esta novela no solo es minimalista, sino también poco interesado en los detalles. Esta actitud se puede percibir ya en el primer segmento de la novela, que presenta a la protagonista Eleanor a través de su viaje a Hill House evitando proporcionar detalles específicos. Jackson ni siquiera menciona la ciudad donde vive Eleanor, inventa prácticamente todas las poblaciones y caminos por los que pasa su protagonista y se niega, en definitiva, a situar Hill House en el mapa estadounidense. Una vez que Eleanor llega a la casa y conoce a los otros personajes, Jackson ofrece impresiones en lugar de descripciones, con pocas excepciones (la habitación azul de Eleanor), dejando a la imaginación de los lectores cómo representar Hill House en sus mentes, tal vez usando imágenes de casas victorianas tardías más o menos conocidas, sea la Crocker House o la Winchester House.

<sup>37</sup> La carrera de Zanetti en Hollywood terminó, de hecho, después de *The Haunting*, aunque esta parece haber sido una decisión personal, posiblemente relacionada con su deseo de regresar al teatro argentino. Solo colaboró en dos películas mucho más pequeñas (*El sueño del héroe* (2004) de Alfonso Arau y *There Be Dragons* (2011) de Roland Jaffé) antes de hacer su propia película *Amapola* (2014) y continuar trabajando como escenógrafo para el teatro y la ópera. Actualmente (agosto de 2025) está trabajando en su segunda película (ver <https://www.instagram.com/p/DMfYrWZun3g/?hl=es>).

El diseño de producción de *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson y sus adaptaciones / Sara Martín Alegre

El reto de convertir el estilo minimalista de Jackson en una realidad verosímil es superado con nota alta por el diseñador de Robert Wise, Elliot Scott, que optó por decorados que, en el caso de la mansión de Crain, reproducen con precisión cómo era una gran mansión de las décadas de 1870 y 1880. La fotografía en blanco y negro y el trabajo de cámara distorsionan el realismo de los interiores de Scott, privándolos de la rica paleta de las casas tardo-victorianas de los muy acaudalados, pero ayuda a Wise a aumentar el horror de la trama. Los diseños de Scott, que incluyen incluso los techos, transmiten muy bien la impresión de que las mansiones victorianas siempre tuvieron una atmósfera potencialmente siniestra debido a su decoración exagerada y su múltiples rincones sombríos. Al menos, así se han visto estas casas tras la llegada del Modernismo arquitectónico en la década de 1910.

El diseño de producción de Eugenio Zanetti para la nueva adaptación de Jan de Bont de la novela de Jackson (que no es un remake de la película de Wise) es menos exitoso porque la película en sí es incoherente. Mi suposición es que Steven Spielberg, actuando como productor, tomó una serie de decisiones erróneas en relación con el uso de efectos especiales que deslucieron la película. Las animaciones digitales de Phil Tippett para las estatuas, los fantasmas y las figuras en la puerta del Purgatorio caen por debajo del estándar requerido, aunque la tecnología disponible ya era notablemente avanzada y la película tenía un gran presupuesto. Este mal manejo de los efectos especiales afecta negativamente la percepción de los elaborados decorados de Zanetti. El tamaño de los decorados y su decoración ahistorical, que alude al ecléctico Xanadú de Charles Foster Kane en lugar de a cualquier casa victoriana real de las décadas de 1870 y 1880, no contribuye adecuadamente a la caracterización. De hecho, destaca lo inverosímil que es la trama, restando a la película parte del realismo plausible que usan tanto la novela de Jackson como la película de Wise. Los decorados de Zanetti son muy atractivos como objetos de una singular mezcla estética y podrían haber funcionado bien si la película se hubiera atrevido a ser la ópera que de Bont parecía tener en mente. Como telón de fondo para una historia de terror mal desarrollada, su atractivo se acaba desperdiциando sin que sea culpa en absoluto del gran artista que es Zanetti.

## REFERENCIAS

- Amblin (1999). «The Making of *The Haunting* (1999) Featurette». YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Rc2UfgeTQTM>
- Ayers, Brenda (2022). «The Thing about Haunted Houses: In *The Turn of the Screw*, *The Innocents* and *The Haunting of Hill House*». *Neo-Victorian Things: Re-Imagining Nineteenth-Century Material Cultures in Literature and Film*, eds. Sarah E. Maier et al., 133–156. Cham: Palgrave. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-06201-8\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-031-06201-8_7).
- Barnwell, Jane (2022). *Production Design & the Cinematic Home*. Cham: Palgrave.
- \_\_\_\_ (2004). *Production Design: Architects of the Screen*. Londres: Wallflower Press.
- Boklund-Lagopoulou, Karin (2020). «Visuality, Continuity, and Coherence in Contemporary Fantasy Storyworlds». En *New Approaches to Contemporary Adaptation*, ed. Betty Klakamanidou, 136–154. Detroit: Wayne State UP.

El diseño de producción de *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson y sus adaptaciones / Sara Martín Alegre

- Botes, Christian Nancy, and Jeanne Ellis (January 2024). «'A House without Kindness': The Haunted Mind as Haunted House Trope in Shirley Jackson's *The Haunting of Hill House* (1959)». *Scrutiny2: Issues in English Studies in Southern Africa* 28.3: 132–145. <https://doi.org/10.1080/18125441.2024.2371861>.
- Buccellato, Laura and Mónica Pallone (2017). «Vida y Obra». En *Conocido-Desconocido: Eugenio Zanetti*, eds. Laura Buccellato y Mónica Pallone, 249-327. Buenos Aires: Ediciones Fundación Tres Pinos. [https://img1.wsimg.com/blobby/go/8959742d-1237-47b8-9e0d-3a95de6a95db/downloads/1co8o7bho\\_898816.pdf](https://img1.wsimg.com/blobby/go/8959742d-1237-47b8-9e0d-3a95de6a95db/downloads/1co8o7bho_898816.pdf)
- Curtis, Barry (2008). *Dark Places: The Haunted House in Film*. Londres: Reaktion Books, 2008.
- Delsarte, Laurent (webmaster) (1997-). «Promotional memorabilia for *The Haunting*, the 1963 movie: US Exhibitors' Campaign Book (1963)». <https://www.the-haunting.com/the-haunting-promo.html>.
- Delupi, Guillermina (28 diciembre 2024). «Eugenio Zanetti: 'En Hollywood las películas primero son un proyecto comercial y luego artístico'». *Perfil – Córdoba*. <https://www.perfil.com/noticias/cordoba/en-hollywood-las-peliculas-primeroson-un-proyecto-comercial-y-luego-artistico.phtml>.
- Drew, Taylor (5 noviembre 2020). «*The Haunting* Director Jan De Bont Looks Back on His Amazing Career». *Collider*. <https://collider.com/the-haunting-jan-de-bont-interview-speed-twister/>.
- Ebert, Roger (1 julio 1999). «It's Not the Story That's Scary, It's the House». <https://www.rogerebert.com/reviews/the-haunting-1999>.
- «Ellen M. Violett Television Writer» (Sin fecha). The Paley Centre for Media. <https://web.archive.org/web/20110719000041/http://www.shemadeit.org/meet/biography.aspx?m=173>
- Ettington Park: Our Heritage (Sin fecha). <https://www.handpickedhotels.co.uk/images/hotels/ettington-park/brochures/HPh-EP-History-Booklet.pdf>.
- Franklin, Ruth (2016). *Shirley Jackson: A Rather Haunted Life*. Nueva York y Londres: Liveright Publishing. Ebook.
- Freud, Sigmund (2003, 1919). «The Uncanny». En *The Uncanny*. Trad. David MacLintock. Londres: Penguin Books. 123-162.
- Gidding, Nelson & David Self (1963, 30 julio 1998) «*The Haunting* (1963 & 1999) Screenplays». Archive.org. [https://archive.org/details/the-haunting-1963-undated-missing-p.-12/The\\_Haunting\\_\(1999\)\\_\[undated\]\[missing\\_p.\\_12\]](https://archive.org/details/the-haunting-1963-undated-missing-p.-12/The_Haunting_(1999)_[undated][missing_p._12]).
- Hatherley, Owen (7 diciembre 2022). «Slashers, Demons and Head Exploders: Why Horror Revels in Modern Architecture». *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/dec/07/slashers-demons-head-exploders-horror-modern-architecture>
- Hemphill, Jim (27 octubre 2020). «'The Set was a Circle with the Floor and Mirrors Rotating': Jan de Bont on *The Haunting*». *Film Maker Magazine*. <https://filmmakermagazine.com/110559-the-set-was-a-circle-with-the-floor-and-mirrors-rotating-jan-de-bont-on-the-haunting/>
- Hogg, Christopher (2021). «Designing and Directing Adaptations: Theory and Industry». In *Adapting Television Drama: Theory and Industry*. Cham: Palgrave. 129-184.
- Hogle, Jerrold E. (abril 2023). «From the Gothic Castle to the Romantic Haunted House: Disbelief, Conversion, Aporia, Abjection». *European Romantic Review* 34.2: 133–149. <https://doi.org/10.1080/10509585.2023.2181427>.

El diseño de producción de *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson y sus adaptaciones / Sara Martín Alegre

- Jackson, Shirley (2008, 1959). *La maldición de Hill House*, trad. Óscar Palmer Yáñez. Madrid: Valdemar.
- Jancovich, Mark (2015). «‘Antique Chiller’: Quality, Pretention, and History in the Critical Reception of *The Innocents* and *The Haunting*». In *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era*, ed. Murray Leeder, 115–128. Londres: Bloomsbury Academic.
- Jensen, Jeff (23 julio 1999). «From the EW Archives: The Secrets of *The Haunting*». *Entertainment Weekly*. <https://ew.com/movies/1999/07/23/secrets-haunting/>
- Lanzendorfer, Joy (2 octubre 2021). «Haunted by Houses: On the California Victorian in Fiction». *LA Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/haunted-by-houses-on-the-california-victorian-in-fiction/>.
- Leeman, Sergio (1995). *Robert Wise on His Films, from Editing Room to Director's Chair*. Los Angeles: Silman-James Press.
- Matek, Ljubica (diciembre 2018). «The Architecture of Evil: H. P. Lovecraft’s ‘The Dreams in the Witch House’ and Shirley Jackson’s *The Haunting of Hill House*». *CounterText: A Journal for the Study of the Post-Literary* 4.3: 406–423.
- Meehan, Paul (2020). *The Haunted House on Film: An Historical Analysis*. Jefferson, NC: McFarland.
- Mullen, Elizabeth (enero 2009). «Synaesthetic Specters: *Haunting Hill House* on the Silver Screen». *Image [&] Narrative* 24. <https://hal.univ-brest.fr/hal-01259483v1>.
- Peabody, Megan M. y Mikkaila Poulin (2023). «The Gothic’s Creation of Women’s Friendship in Shirley Jackson’s *The Haunting of Hill House*». In *Navigating Women’s Friendships in American Literature and Culture*, eds. Kristi Branham y Kelly L. Reames, 41–62. Cham: Palgrave.
- Schneider, Steven Jay (septiembre 2002). «Thrice-Told Tales: *The Haunting*, from Novel to Film... to Film». *Journal of Popular Film and Television* 30.3: 167–176. <https://doi.org/10.1080/01956050209602853>.
- Self, David (revisiones de Michael Tolkin) (10 noviembre 1998). «*The Haunting of Hill House: Shooting Script*». *Daily Script*. [https://www.dailyscript.com/scripts/the-haunting\\_production.html](https://www.dailyscript.com/scripts/the-haunting_production.html)
- Smith, B. R. (febrero 2001). «*The Haunting*: Jan De Bont Reinterprets a Robert Wise Classic». *Popular Culture Review* 12.1: 127–133.
- Spindler, Amy M. (11 julio 1999). «2Style; Master of the House». *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1999/07/11/magazine/style-master-of-the-house.html>.
- Taylor, Kevin (20 septiembre 2022). «Mr. Crocker’s House & Collection». Aimé Crocker. <https://aimeecrocker.com/culture/mr-crockers-house-collection/>.
- The American Society of Cinematographers (agosto 1999). «Director Jan De Bont, ASC and cinematographer Karl Walter Lindenlaub, ASC, BVK blow the roof off *The Haunting*». <https://theasc.com/magazine/aug99/house/pg1.htm>

## LICENCIA CREATIVE COMMONS



**Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd):** No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

**Reconocimiento (Attribution):** En cualquier cita o referencia a la obra hará falta reconocer la autoría.

**No Comercial (Non commercial):** Se prohíbe la comercialización de la obra.

**Sin obras derivadas (No Derivate Works):** Se prohíbe explotar la obra para crear una obra derivada. Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo.

La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. "El diseño de producción de *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson y sus adaptaciones: la casa encantada victoriana y el problema del realismo plausible" (working paper). Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2025. (seguido del link)

**Nota** Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre ([Sara.Martin@uab.cat](mailto:Sara.Martin@uab.cat))