

Heridas abiertas: de la novela de Flynn a la apuesta de HBO

Laura Arroyo Martínez

Universidad Rey Juan Carlos
laura.arroyom@urjc.es

Sharp objects: from Flynn's novel to HBO's gamble

Fecha de recepción:24.11.2020 / Fecha de aceptación:11.06.2021

Tonos Digital, 41, 2021 (II)

RESUMEN:

El presente artículo tiene como principal objetivo analizar de manera contrastiva el proceso de transformación del best-seller estadounidense *Heridas abiertas*, de Gillian Flynn a la serie realizada en HBO. Se describirán y analizarán los principales cambios que se establecen en relación con la estructura narrativa, la construcción espacio-temporal de la narración, la descripción de los personajes y otros aspectos narrativos de calado. Se podrá demostrar que el trabajo de adaptación, en este caso, se ha realizado de manera impecable y que, el resultado final del mismo, es realmente interesante a nivel estético. Para alcanzar este objetivo se empleará una metodología cualitativa, de carácter tradicional, en la que la argumentación crítica partirá del diálogo con diversas fuentes bibliográficas que permitirán alcanzar las conclusiones finales.

Palabras clave: Novela; Gillian Flynn; *Heridas abiertas*; serie televisiva; adaptación literaria

ABSTRACT:

The main objective of this article is to contrastively analyze the transformation process of the American best seller *Sharp Objects*, from Gillian Flynn to the series made on HBO. The main changes that are

established in relation to the narrative structure, the spatial-temporal construction of the narrative, the description of the characters and other important narrative aspects will be described and analyzed. It will be possible to show that the adaptation work, in this case, has been carried out flawlessly and that the final result of it is really interesting on an aesthetic level. To achieve this result, a qualitative, traditional methodology will be used, in which critical argumentation will start from a dialogue with various bibliographic sources that will allow reaching the final conclusions.

Keywords: Novel, Gillian Flynn, Sharp Objects; television series; literary adaptation

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal que se plantea este artículo es analizar la adaptación a serie de televisión de la novela de la escritora estadounidense Gillian Flynn, *Heridas abiertas* en la plataforma HBO. Antes de sumergirnos en este análisis resulta necesario destacar algunos puntos de interés que se deben tener en cuenta para contextualizar el presente estudio. En primer lugar, es muy relevante tener presente la importancia que el formato audiovisual de serie televisiva ha alcanzado en los últimos años desde dos puntos de vista diferenciados: como oferta audiovisual en verdadera expansión (muy especialmente entre los más jóvenes, que la prefieren frente al cine), y como ficción contemporánea, como narración actual. Desde este punto de vista críticos como Jorge Carrión han descrito este fenómeno sociocultural como “época dorada de la teleficción” (2011, 10)

Esta época dorada de la televisión viene aupada, además; por el crecimiento exponencial que están teniendo las diversas cadenas de televisión de pago, entre las que se encuentran Amazon Prime, HBO, Netflix, Movistar plus etc. Por lo tanto, este incremento del auge de la ficción audiovisual se sostiene gracias a la influencia económica y publicitaria que pueden permitirse realizar importantes empresas multinacionales. Es decir, este fenómeno asociado a la cultura audiovisual y

a la nueva narrativa, se tienen que analizar y comprender en el contexto socioeconómico y cultural en el que nos encontramos. A esto hay que sumar la realidad histórica que la situación sanitaria vivida durante el año 2020 nos está haciendo vivir. La pandemia y los confinamientos domiciliarios han provocado un incrementado de la suscripción de las familias a estos canales, así como el aumento del consumo de los contenidos televisivos en muchos hogares, puesto que todo el tiempo que se dedicaba al ocio social se ha transformado en ocio doméstico.

Desde este segundo punto de vista, es completamente comprensible lo que está ocurriendo: la predilección de los creadores de series por la adaptación de textos literarios puesto que presentan grandes ventajas. Como indica Laura S. Maquilón, el complejo trabajo creativo se allana, puesto que los directores y guionistas se encuentran con "historias ya construidas que dan un trasfondo, unos personajes, una trama. Todo ello es material susceptible de ser llevado a la pequeña pantalla, aun siendo transformado en el proceso. Pero sigue siendo un proceso más rápido que crear una historia de cero. Y, además, tiene un apoyo en otros mercados, que siempre es una ayuda." (Maquilón, 2018)

Con la expansión de este fenómeno cultural (ya no tan novedoso) tanto los críticos literarios, como los cinematográficos, han centrado sus intereses en comprenderlo y analizarlo desde distintos enfoques y, a su vez, también han realizado análisis detallados de adaptaciones concretas estrenadas en los últimos años. Para Bernat Garí, la ficción televisiva surge y crece porque las narraciones literarias actuales no cubren todas las expectativas de un público amplio: "podría ser que la teleficción haya sido llamada a llenar el vacío que los excesos metafictivos y autofictivos de la posmodernidad literaria –en declive en los últimos años– dejaron a su paso. La ficción serial operaría, de este modo, como sucedáneo de un espacio por lo general desatendido por la narrativa actual." (Garí Barceló, 2018, 92) Otros autores, no tan benevolentes con la ficción narrativa audiovisual, achacan su éxito a la comodidad intelectual del espectador, que prefiere sentarse ante una pantalla, que realizar el esfuerzo notable que requiere leer ficción literaria. Este declive de la lectura es, para Marta Sanz, la razón

última del aumento de los seriales televisivos: “se vincula con una corriente de desprestigio de la palabra literaria por parte de lectores que experimentan cierto aburrimiento sine nobilitate, o que no se molestan en leer y cubren su cuota de prestigio cultural con Mad Men” (Sanz, 2014). Como se puede deducir de esta argumentación, nos encontramos todavía en un paradigma crítico no exento de polémica, puesto que todavía no es integrador, es decir, se centra en estudiar mediante la comparación (en ocasiones excluyente) las narraciones literarias y las narraciones televisivas. Sin embargo, consideramos de mayor interés hermenéutico establecer vínculos y comparaciones que nos acerquen al futuro de las líneas de investigación y que aporten mejoras estéticas en ambos productos culturales.

Dentro de este grupo de investigaciones se engloba el trabajo que se desarrolla en las próximas páginas. Como hemos indicado al comienzo de este epígrafe, el presente estudio tiene como principal objetivo estudiar la adaptación a la pantalla de esta inquietante novela. Para realizar este análisis se va a emplear una metodología de tipo descriptivo y analítico. Se desarrollará una metodología de tipo cualitativo, mediante la consulta de fuentes bibliográficas críticas que permitirán alcanzar el valor estético del texto, así como de su correspondiente versión seriada. En relación con este punto es fundamental entender que el análisis que se aporta será muy novedoso puesto que, al tratarse de un texto joven, no clásico, la bibliografía sobre el mismo es casi inexistente y los argumentos serán defendidos y explicados por quien firma el artículo. Las conclusiones extraídas permitirán al lector comprender el valor estético y cultural de ambos productos estéticos y conocer los procesos de transformación que se han realizado en la transformación del texto a la pequeña pantalla.

HERIDAS ABIERTAS: TEXTO LITERARIO Y SERIE DE TELEVISIÓN

Heridas abiertas es el título de la primera novela de Gillian Flynn, escritora estadounidense que se ha consagrado años después con la publicación de *Perdida* (2012), novela convertida en un auténtico best

seller, que además fue llevada a la gran pantalla con relativo éxito en 2014¹. En *Perdida*, Flynn consagra las características principales del género narrativo en el que se ha especializado, el thriller psicológico, que ya resolvió con maestría precisamente en *Heridas abiertas*. Este primer texto, que analizaremos en los siguientes epígrafes, pese a ser su primera novela, permite observar al lector que Flynn domina a la perfección los elementos constitutivos del arte narrativo y que sabe manejar las técnicas compositivas con inteligencia para conseguir sus objetivos, que son los de captar la atención de un público amplio.

Heridas abiertas dio el salto a la ficción televisiva en el verano de 2018. Fue la gran apuesta estival del canal HBO. La serie fue dirigida por el canadiense Jean-Marc Vallée, que acabada de realizar un exitoso trabajo en 2017 con la aclamada serie *Pequeñas grandes mentiras*, adaptación también en HBO de la novela del mismo nombre de Liane Moriarty y de clasificación genérica compartida con *Heridas abiertas*. El talento del director resplandece en las dos producciones en las que cuida cada detalle y en las que consigue obtener el mejor resultado de interpretación por parte de los actores.

La adaptación del texto de Flynn en formato de miniserie -tan solo consta de ocho capítulos- también recibió una sobresaliente acogida por parte del público y de la crítica. A este resultado contribuyó de manera decisiva el trabajo de las actrices protagonistas: la resolución de la interpretación en los personajes de Camille Preaker (Amy Adams), Adora Crellin (Patricia Clarkson) y Amma Crellin (Elisa Scanlen) es absolutamente brillante. Elisa Scanlen, jovencísima actriz de tan solo 21 años demostró derrochar talento en la interpretación de un personaje que, por su caracterización psicológica, presenta una dificultad muy elevada y que, sin lugar a duda, supone un reto para una actriz de su edad. El resultado final es intachable y permite augurar que disfrutaremos de interpretaciones excelentes de esta actriz en los próximos años.

¹ La película fue dirigida por un director que cuenta ya con una sólida trayectoria como es el caso de David Fincher y con un reparto de actores relativamente conocido (comercial), encabezado por Ben Affleck y Rosamunde Pike, ésta última nominada por su interpretación a Mejor Actriz en los Premios Óscar.

Sus dos compañeras de reparto, actrices ya consagradas, se sitúan en la misma línea. Patricia Clarkson realiza una interpretación magistral de un personaje patológico, dominado por el ansia de protagonismo y la necesidad de dominación. Su interpretación de una madre hipercontroladora hasta la enfermedad es merecedora de los máximos aplausos. Amy Adams realiza una interpretación, limpia, honesta, sin sobreactuación, con la que viste a su personaje de una gran verdad. Ella misma lo define “como el trabajo más duro al que se ha enfrentado. Cinco meses habitando la piel de alguien que Adams define como una heroína nada heroida, lleno de complejos y defectos, alguien dañado y retorcido de una forma habitualmente reservada para personajes masculinos.” (Ayuso, 2018) Pese a esta complejidad, la actriz estadounidense alcanzó el reto con gran maestría.

CLASIFICACIÓN GENÉRICA

La adscripción genérica de *Heridas abiertas* representa un claro ejemplo de hibridación de géneros narrativos. Aunque tanto la novela, como su adaptación a serie de televisión, se han definido –y publicitado– como un thriller, esta clasificación puede considerarse secundaria en favor de la de drama psicológico. Es cierto que la acción transcurre porque se producen dos asesinatos que suponen un reto intelectual para el lector-espectador, que no es capaz de resolver hasta el final del relato. Sin embargo, como ha señalado con unanimidad la crítica, en esta narración lo menos relevante es la intriga, “lo importante es la deconstrucción del trauma infantil y juvenil de Camille, de las dinámicas de una población diminuta, conservadora, racista y aislada como Wing Gap, y la maternidad tóxica que encarna Patricia Clarkson.” (Sòla Gimferrer, 2018)

Por tanto, el objetivo de la escritora americana es el de analizar el funcionamiento de determinadas patologías mentales y sus posibles consecuencias. Algunas de las cuestiones que aborda la autora y que se llevan a la perfección a la pantalla son cómo funciona el Síndrome de Münchhausen, qué secuelas puede dejar en los hijos de madres que lo sufren, cómo funcionan los celos y qué somos capaces de hacer si los sentimos, cuánto y cómo es de condicionante el ambiente que nos rodea en

el desarrollo de estas enfermedades (¿se pueden heredar por imitación del comportamiento?), cuánto es de vinculante el entorno social en el que vivimos para desarrollar determinados comportamientos ². Por consiguiente, los caminos de reflexión que se ofrecen al lector-espectador son muy ambiciosos, aunque las preguntas quedan planteadas y en ningún caso resueltas. Tras leer la novela o visionar la serie será el propio receptor el que componga su propia respuesta, puesto que todo queda abierto en los productos artísticos que se analizan.

Por lo anteriormente expuesto, se puede comprender que la elemental pregunta de quién es el asesino de las dos niñas asesinadas queda, desde mi punto de vista, en un segundo plano. Para el lector medio, la respuesta a esta pregunta puede ser el motivo por el que seguir leyendo (o visionando la serie), pero en una lectura más profunda el lector mantiene mucho más interés por descubrir el retrato psicológico de los personajes y poder comprender sus comportamientos y motivaciones que por descubrir un enigma, que no debe ocupar el centro de nuestra atención. Por esta razón, la clasificación genérica de la historia se centra en el drama psicológico, que se ha envuelto, para ganar más atractivo, en formato de thriller. No se puede olvidar a este respecto que tanto la novela, como la serie de televisión, nacieron para convertirse en un éxito comercial, como lograron finalmente.

LA CONSTRUCCIÓN ESPACIO-TEMPORAL DE LA NARRACIÓN

Heridas abiertas es una novela de estética realista, eminentemente descriptiva y analítica, en la que el espacio en el que se desarrolla el argumento es, en sí mismo, un personaje más de la historia. La novela se

² A este respecto, Enric Alberó, en su artículo "Heridas abiertas: roció sureño" (2018) explica que desde su punto de vista la crítica ha sido excesivamente generosa con la valoración global de la serie. Según su criterio, uno de los principales problemas es la acumulación argumental y descriptiva: "Uno de los grandes problemas de esta adaptación [...] es su carácter acumulativo. No es suficiente con que Camille cargue con más traumas que las obras completas de Freud; además, necesitamos a una madre neurótica y a un marido que más que un personaje parece parte del mobiliario de la casa. [...] También hay que sumar a la ecuación a Amma, la hermanastra de Camille, o la maldad triplemente destilada, y a un agente de policía torturado y con gusto por el puenting emocional. Solo falta el celador para cerrar la puerta." (Alberó, 2018)

desarrolla en Wind Gap³, un ficticio pueblo americano situado en el estado de Missouri. Sin la creación imaginaria de este espacio, como se indicará a continuación, el desarrollo del resto de elementos constructores de la narración se hubiera visto comprometido. Como ha reconocido la propia Gilliam Flynn, cuando le preguntan si la acción de su novela se hubiera podido desarrollar en otro espacio. La autora afirma: "no podría imaginarla fuera de Missouri. Missouri es un lugar conflictivo, era un estado esclavo que finalmente terminó peleando y sigue siendo el único lugar donde puedes manejar⁴ tres horas y ver las banderas confederadas." (Gallego, 2018)

El espacio, como corresponde a una novela costumbrista, aparece minuciosamente descrito en la obra de Flynn, con dos espacios especialmente significativos: la casa de Adora, madre de la periodista protagonista, y los diversos espacios del mítico pueblo (calles, bosque, comisaría, bares etc.) que permiten introducir al lector-espectador en un pintoresco espacio sureño. Esto permitirá a los lectores-espectadores comprender tanto la psicología de los habitantes del pueblo en el plano colectivo, como la psicología a nivel individual de las protagonistas de la historia. Es por esta razón por la que los creadores de la serie fueron especialmente detallistas al seleccionar los espacios de rodaje: Barnesville (Georgia) fue el pueblo elegido para rodar las escenas exteriores, la casa familiar de los Preaker se reprodujo en una mansión de California y, por último, los interiores –muy secundarios en esta serie- fueron rodados en un plató de Los Ángeles.

El espacio condiciona, como ocurre en la tradición de la novela naturalista, el retrato social de Wind Gap. Se trata de un pueblo sureño, estancado en un tiempo indeterminado, que representa la América más rural y paralizada. Es un espacio en el que sus habitantes piensan y actúan

³ Wind Gap comparte nombre con un territorio del Estado de Pensilvania, aunque este espacio real no guarda relación con el espacio ficcional al que nos referimos.

⁴ La entrevista se publicó en una revista de cine argentina. Por esta razón en la traducción del inglés se seleccionó el verbo manejar (variante argentina), frente a conducir (variante española).

condicionados por el peso de las apariencias y por la conservación de las tradiciones, de lo establecido, que aparece reflejado como atemporal.

El ambiente creado es extremadamente conservador y, por tanto, también encubridor. La maldad es colectiva y está extendida en elementos tan marcados como la crítica permanente al diferente, la dificultad para integrarse en la comunidad si no eres como ellos exigen, la obligación del cumplimiento completo de las normas no escritas (en ocasiones tampoco explicadas) o la envidia generalizada. Los habitantes del pueblo se convierten, por tanto, en un personaje más, colectivo y brutal, que se encarga de dificultar las investigaciones de los asesinatos, así como de encubrir a la primera de las asesinas, Adora. Una gran mayoría de los habitantes del pueblo saben o tienen sospechas evidentes de que Adora ha envenenado a una de sus hijas y, pese a ello, permanecen en silencio durante años e, incluso, siguen permitiéndola ostentar un enorme poder de decisión y actuación dentro de la comunidad. Este silencio cómplice y confortable solo puede ser verosímil en el entorno social como el anteriormente descrito: un pueblo granjero y decadente, en el que el librepensamiento puede tener consecuencias peligrosas.

Gillian Flynn dedica párrafos por entero a la descripción de estos espacios, una descripción impresionista y detallada, que tiene un perfecto reflejo en la serie, en la que no se ha escatimado ni en un solo detalle. Los interiores de la casa de Adora son absolutamente deslumbrantes, cada rincón presenta una decoración verdaderamente cuidada que describe una mansión construida en la época de máximo esplendor de la economía sureña, previa a la abolición de la esclavitud. La propia Adora se hace fuerte dentro de su mansión de suelos de marfil, escaleras de madera, camas con dosel y esplendoroso jardín que presenta un admirable porche con envidiables vistas. Se indica incluso que la mansión, por su carácter histórico, no se ha podido modernizar. Estos inconvenientes no molestan, en absoluto, a su dueña, Adora, puesto que su poder brilla principalmente en estas escenas interiores. La casa es, por tanto, de vital importancia al ser el verdadero refugio de una de las protagonistas de la novela.

Los espacios exteriores también aparecen perfectamente reflejados en la serie. Pongamos tan solo algunos ejemplos: los planos de la granja de cerdos, industria principal del pueblo, son de una crudeza sorprendente. Se describe, incluso, el afinamiento de los animales y se nos permite comprender el nauseabundo olor que allí existe. Otro ejemplo esencial de los planos exteriores es el del bosque en el que encuentran muerta a la primera de las víctimas y en el que Camille ha jugado en su propia infancia. Lo tupido del mismo, su distancia a la zona habitada del pueblo, y las experiencias narradas, lo convierten en un espacio inquietante. El último ejemplo que conviene aportar en sí mismo el urbanismo de Wing Gap, su propia estructura, claramente unida a su ideología. El pueblo se estructura a través de una arteria central y casas perfectamente simétricas a ambos lados, con manzanas que forman calles paralelas entre sí. Wing Gap, además, refleja su extremo clasismo en la diferenciación extrema entre las construcciones de los trabajadores de las granjas de cerdos y la clase acomodada, zona en la que sigue deslumbrando la mansión de Adora.

Por tanto, el trabajo de adaptación de los espacios novelescos a los espacios cinematográficos es absolutamente brillante y, sin lugar a duda, uno de los elementos más cuidados por los creadores de la serie que han sabido interpretar adecuadamente que “crear el pueblo” en la mente del espectador era, por sí mismo, narrar el argumento. Como bien explica Natalia Marcos, hay series “que transcurren en lugares enfermizos y malsanos, tenebrosos en su más pura esencia. Hay algo que subyace en el ambiente que, incluso visto desde fuera, cuesta respirar con normalidad.” (Marcos, 2018) La asfixia reproducida por los creadores de la serie se consigue plasmar en cada escena de la ficción.

En cuanto al tiempo narrativo, en esta novela-serie encontramos dos tiempos claramente diferenciados: el de la acción principal de la novela, en el que se sitúan los asesinatos, así como la correspondiente investigación que se lleva a cabo para descubrir al culpable y, en segundo lugar, un tiempo situado en el pasado que describe la infancia y la adolescencia de Camille. Por consiguiente, la novela está trufada mediante constantes analepsis que, en este caso, describen los recuerdos de Camille. Se emplea

una descripción onírica de los mismos, puesto que estos se describen mediante los sueños de Camille o cuando esta se encuentra en estados de semiinconsciencia (producidos, por ejemplo, por situaciones de embriaguez). Algunos de estos pasajes nos aportan muchísima información sobre Camille y sobre Adora, así como sobre el entorno social en el que transcurre la trama que permiten al lector-espectador, comprender mejor la narración cuya acción corresponde al presente. Ejemplos notables son: algunos recuerdos de Camille con su hermana fallecida, los recuerdos del funeral de su hermana o los recuerdos de su juventud en el bosque de Wind Gap.

Para los creadores de la serie adaptar estos pasajes con una carga descriptiva y subjetiva muy potente a la pantalla debió suponer uno de los grandes retos de la adaptación. Sin embargo, en este reto también supieron hallar una de las principales riquezas estéticas de la serie. Para conseguir narrar estos pasajes del pasado, optaron por rodar breves secuencias en las que solo se puede visionar fotogramas enlazados con música de fondo. No hay guion en ellos, solo imagen, por lo que el poder de evocación es muy elevado. Se logra, además, unas secuencias de sobresaliente belleza.

Esta solución, aunque como se ha indicado aporta una brillante experiencia estética, también hace que, junto a un guion poco podado del texto original, provoque una ralentización del ritmo de la acción. La serie, en algunos momentos se detiene en exceso, se paraliza inconvenientemente y su visionado se puede convertir en algo tedioso. El espectador medio de ficción televisiva del siglo XXI está acostumbrado a un ritmo más rápido en el que la acción no se estanque de tal modo. En Heridas abiertas podemos visionar minutos importantes de metraje sin recibir nueva información.

ESTRUCTURA NARRATIVA: DEL TEXTO A LA PANTALLA

En relación con proceso de transformación de la novela en guion de la serie de televisión hay que indicar que la estructura de la novela se ha reproducido sin cambios importantes. Esto se justifica, en gran medida, porque el guion de la serie lo realizó la propia Gillian Flynn, junto a Marti Noxon, lo que evita cualquier problema de interpretación sobre su propio

texto literario. Nadie mejor que la propia autora puede reflejar en el guion el mensaje implícito de un argumento tan asfixiante y truculento como el de *Heridas abiertas*, texto con una estructura medida al milímetro⁵.

Aunque como se ha indicado anteriormente, la transición del texto literario a la pantalla posee un grado de fidelidad máximo, en el que encontramos reproducciones completas de texto novelesco en el guion de la serie. Tanto es así que, en ocasiones, se puede escuchar la serie como si los personajes estuvieran leyendo el texto literario línea a línea, lo que en ocasiones puede ralentizar algo su ritmo⁶, sin deterioro del resultado final que, como apunta acertadamente Lorenzo Mejino, posee

un ritmo ideal para explicar un drama familiar de estas características [...] El ritmo tranquilo no significa aburrido, puesto que las continuas revelaciones que vamos teniendo me hacían mantener la atención, con esa complejidad argumental que a cuentagotas nos iba revelando detalles tanto del presente como del pasado de Camille. En todo caso tenemos que dejarnos llevar por esa atmósfera y ritmo pausado que va construyendo toda la historia, sin mucha prisa, pero sin pausa. (Mejino, 2018)

Pese a esto, todo cambia inexplicablemente en el final de la serie que se presenta, en principio, abrupto y, a renglón seguido, trepidante, como se analizará a continuación. El capítulo octavo, con el que se cierra esta miniserie, presenta una secuencia final que provoca en el espectador un auténtico efecto sorpresa, efecto brillante que pocas tramas consiguen alcanzar en las narraciones policiacas actuales. Camille está ya en la ciudad, como tutora de su hermanastra Amma, cuando descubre que el suelo de la

⁵ Este cálculo argumental extremo ha sido visto con recelo por algún crítico, que incluso ha sentido el argumento como una construcción extremadamente artificial: "Según avanzaba en la serie [...] más la valoraba como un artefacto estético-narrativo con intenciones claras y menos como historia que te atrapa orgánica e intuitivamente. Es una fórmula. No un milagro" (Rey, 2018) No puedo mostrarme de acuerdo con el Alberto Rey porque la escritura, la creación artística en cualquiera de sus manifestaciones, es, en gran medida, dominio de la técnica y de los elementos compositivos. Que un artista juegue con la combinación de elementos no resta valor a su obra. El sentimiento es el motor del impulso estético, que debe completarse con el dominio técnico.

⁶ Aunque de manera aplastante la crítica ha realizado una valoración muy positiva de la serie, siempre se pueden encontrar opiniones discordantes. Así, la valoración de Eneko Ruiz Jiménez (*El País*), no es favorable, por considerarla monótona. Según su criterio, "pese a que *Heridas abiertas* habla de temas necesarios [...] su contenido no es suficiente para hacer la serie cautivadora a capítulo semanal. El espectador se pierde en el poco interesante misterio sobre quién ha cometido el crimen e incluso los personajes, su baza principal, se vuelven repetitivos como si contaran una y otra vez cuáles son sus motivaciones y problemas." (Ruiz Jiménez, 2018).

casa de muñecas de ésta está formado por los dientes de las dos niñas asesinadas. En ese mismo instante, sin darle tiempo a reaccionar, aparece en el quicio de la puerta Amma, que le dice: "No se lo digas a mamá". Con esta frase se da un aldabonazo a la intriga y, sin más, se presentan los créditos. Este final hubiera sido absolutamente redondo, impactante y cerrado, pese a que la novela incluye algo más de información. Esta información adicional, proporcionada en el capítulo decimoséptimo de la novela, así como en su epílogo, no es trascendente para que el espectador de la serie complete su experiencia fílmica.

En la novela se explica que Amma termina en una cárcel por el asesinato de las dos niñas de Wing Gap, así como por el último asesinato de su nueva amiga de Saint Louis; que su hermana Camille la visita regularmente en la cárcel; que Camille necesita comprender las razones por las que su hermana ha asesinado a tres niñas (pero sobretodo comprenderse a sí misma); que Camille está en proceso de recuperación y vive con su jefe y que su padrastro (el marido de Adora) mantiene tan intacta su admiración por su mujer, que se ha trasladado a una residencia más cercana a la cárcel en la que se encuentra.

En la serie, simplemente, toda esta información sobre el futuro de la joven se omite. Es decir, el final se presenta cerrado solo en la parte más sencilla: el espectador encuentra saciada su necesidad de averiguar la identidad del asesino. Sin embargo, aunque hemos defendido que un espectador medio tendría cubierto su horizonte de expectativas, otro más inquieto podría necesitar cubrir las lagunas argumentativas que surgen sobre el futuro de Camille y su familia.

Frente a lo que hubiera supuesto un final redondo, que incluyera toda la novela, los creadores de la serie optaron por complicar el resultado, a mi modo de ver, de forma innecesaria y sin mejora alguna del valor estético. En una trepidante unión de fotogramas situada tras los créditos -15 segundos de imágenes que apenas puede procesar el espectador- se ofrecen unas imágenes de extrema violencia en las que se ve a Amma regocijándose con los crímenes recién cometidos. No aporta demasiado tanta violencia innecesaria, que roza lo gore.

A esto se suma un problema de mayor trascendencia en la serie: se lleva al espectador por una trampa argumental que no queda resuelta. Se le explica que únicamente un hombre podría ser el culpable, porque únicamente un hombre posee la fuerza física para arrancar los dientes de las mandíbulas de las víctimas. Tanto en la novela como en la serie se narra cómo uno de los investigadores coge la cabeza de un cerdo para hacer la prueba y cómo a un hombre adulto ya le resulta un ejercicio verdaderamente extenuante. Sin embargo, en la novela sí se resuelve cómo han ocurrido los hechos en realidad. En los dos crímenes de Wind Gap Amma ha disfrutado de la colaboración de otras compañeras, tanto para asfixiar, como para mover los cuerpos inertes. También se explica que pudo extraer los dientes de manera imperfecta, ya que ninguno se extrae de manera completa. En la serie esta información se omite por completo y se lleva al lector hacia una única dirección, pero con una técnica narrativa poco honesta al existir una clara omisión de información.

ANÁLISIS DE PERSONAJES

Como ha sabido indicar la crítica, en esta novela lo importante no es la acción, "porque lo suyo es la construcción de personajes. Son sus personajes, y en este caso, el personaje protagonista, la voz de la periodista, narradora en perpetuo proceso de autodestrucción [...] el verdadero motor de la historia." (Fernández, 2014) Aunque esto es cierto, sí considero oportuno indicar que, desde mi punto de vista, aunque todos los críticos han señalado a Camille como la protagonista, optaría por otra posibilidad analítica más integradora.

Camille es la narradora en primera persona de este relato. Principalmente a través de sus palabras y de manera fundamental de sus recuerdos descubrimos cómo es Wind Gap, qué ocurre, cómo ha sido su infancia y adolescencia, cómo recuerda la muerte de su hermana, porqué tiene tantos problemas psicológicos y, en definitiva, quién es y cómo es su entorno. Sin negar esta evidencia, considero que no se la puede considerar una protagonista única.

Desde mi interpretación tanto esta novela, como su correspondiente serie televisiva, se teje mediante tres personajes principales, que funcionan como una trinidad indisoluble, al no permitir la comprensión aislada de ninguno de ellos: me refiero a Adora, Amma y Camille. Son los tres personajes que mantienen lazos sanguíneos entre sí y, sobre los que pivota todo el conflicto de la maternidad, la enfermedad y la violencia. Si faltase uno de los tres personajes, la triangulación se rompería y la acción tendría que reconducirse, como efectivamente ocurre al final de la trama, cuando Adora termina en prisión: Amma necesita encontrar una solución sustitutiva al vacío creado por la ausencia de la madre. Es sobre estos personajes sobre los que se sustenta todo el entramado argumental y analítico. Incluso, por la descripción de los mismos, su creadora, Gillian Flynn ha sido acusada de cierta misoginia⁷, al proporcionar una visión tan truculenta del universo psicológico femenino.

Adora es el prototipo de madre acaparadora, posesiva, manipuladora, que consigue dominar a dos de sus hijas (a una de ellas ya la ha envenenado por afán de destacar como madre abnegada). Camille es la única hija que consigue escapar a su poder (aunque no sin secuelas profundas), algo que su madre le reprocha de manera continuada. Amma, la pequeña de las hermanas, tiene tal necesidad de acaparar la atención de su madre en exclusiva, que prefiere llegar incluso a morir y, por supuesto, a matar, antes de perder una mínima parte de la atención que Adora le proporciona. Adora es un ídolo irrenunciable, papel que al final de la novela ocupará, sin desearlo, la propia Camille. Ni siquiera la periodista sabe interpretar su relación de cuidados hacia su hermana. La novela concluye con una reflexión absolutamente inquietante en un monólogo de Camille:

⁷ Ella misma se ha defendido en una entrevista concedida al periodista Oliver Burkeman, en la que explica que el reflejo de las mujeres no tiene que ser monolítico, sino que el feminismo tiene que abarcar diferentes descripciones de la mujer: "To me, that puts a very, very small window on what feminism is. [...]Is it really only girl power, and you-go-girl, and empower yourself, and be the best you can be? For me, it's also the ability to have women who are bad characters ... the one thing that really frustrates me is this idea that women are innately good, innately nurturing. In literature, they can be dismissably bad – trampy, vampy, bitchy types – but there's still a big pushback against the idea that women can be just pragmatically evil, bad and selfish ... I don't write psycho bitches. The psycho bitch is just crazy – she has no motive, and so she's a dismissible person because of her psycho-bitchiness." (Flynn, 2013)

¿Se me daba bien cuidar a Amma por mi generosidad? ¿O me gustaba cuidar de Amma porque tengo la misma enfermedad que Adora? Me debato entre las dos opciones, sobre todo de noche, cuando mi piel empieza a palpar. Últimamente me inclino más por la generosidad. (Flynn, 2018, 304)

Esta es la verdadera clave de la novela: comprender cómo piensan las tres protagonistas que no son nada la una sin las otras dos (incluso sin las otras tres, al contar a la hermana ya ausente, cuya presencia sigue viva). Por esta razón, considero necesaria esta mirada desde el triángulo indisoluble de protagonistas femeninas.

Aunque este triángulo resulta fundamental en la novela, como espléndido relato de estética realista, los personajes secundarios son realmente relevantes, por lo que aportan en la comprensión ambiental a la que ya he hecho referencia. La trama no podría desarrollarse en ningún otro espacio y, el comportamiento de estos personajes secundarios está claramente explicado por el mismo. Analizaré a continuación la caracterización de aquellos personajes secundarios que son esenciales para comprender el texto.

En primer lugar encontramos a Alan, marido de Adora, que está perfectamente descrito en la novela, posee incluso más espacio en la serie, con una interpretación muy correcta como actor de reparto de Henry Czeny. En él aparece reflejada con mayúsculas la luz que proyecta Adora. Es un hombre dominado por Adora, sin ningún tipo de personalidad, que funciona como una marioneta en sus manos. Sin Adora no es nadie. Esta obsesión llega a tal punto que lo convierte en un personaje malvado, oscuro, no por acción, sino por omisión. Él sabe que Adora está intentando envenenar a Camille y a Amma pero permanece impasible en el bajo de la casa familiar, mientras en la primera planta está ocurriendo todo. Como Amma, es otro personaje que no encuentra sentido a su existencia si no es al lado de Adora. Vive por y para ella, como explica el epílogo de la novela: "Alan cerró la casa de Wind Gap y buscó un apartamento cerca de la cárcel donde ella está presa [...] Los días en que no puede ir a visitarla le escribe cartas." (Flynn, 301)

Otro personaje fundamental es Richard Willis, policía investigador que no es de Wing Gap, sino de Kansas City. Le han enviado al pueblo en una misión especial, al ser un policía especializado en investigaciones de este nivel. El sheriff del pueblo lo contempla como un rival, puesto que es un policía joven, muy bien formado y con muchos más recursos. Ambos trabajan juntos para resolver el misterio sobre los asesinatos, pero sus planteamientos son antagónicos. El sheriff se encuentra desbordado por la situación, ya que está muy alejada de la tranquilidad habitual que ha condicionado la vida de la pequeña ciudad durante años. Sus funciones como jefe de policía han estado vinculadas a resolver pequeños conflictos de convivencia y delitos muy menores; por tanto, un caso tan complejo como el que se le presenta, sencillamente, lo desborda. Por esa razón, todo su afán es encontrar pronto un culpable y recuperar el orden perdido. Por alcanzar este propósito, su metodología de la investigación resulta muy deficitaria, poco reflexiva y, en ocasiones, rígida, inalterable. Él quiere encarcelar a John Keene, hermano adolescente de Natalie Keene, como responsable de los aberrantes asesinatos para dar carpetazo al caso.

Frente a esta actuación, el intruso, Richard Willis, es un policía preparado, que no se deja engañar por las apariencias y que pretende llegar hasta el final de la investigación. Él está convencido de que John Keene no posee un perfil psicológico que corresponda con el asesino que buscan, por mucho que en algunas ocasiones las pistas superficiales apunten hacia él. Pese a sus conocimientos, uno de los principales escollos que encuentra para poder realizar su trabajo es precisamente el ser ajeno a la población y a su realidad. Los habitantes del pueblo colaboran poco con él por una cuestión de desconfianza, así como le ocurre al propio jefe de policía local, a quien le cuesta reconocer su propia ineptitud.

Richard Willis trabaja, sin proponérselo en un principio, en paralelo con Camille, puesto que ambos tienen el mismo objetivo: resolver los crímenes y poder volver a sus respectivos hogares. Ambos realizan investigaciones, aunque no siempre al mismo ritmo, ni con los mismos resultados. Además, la situación se complica cuando la relación que se establece entre ambos traspasa lo profesional. Los dos sienten una fuerte

atracción hacia el otro, en este caso como refugio al aislamiento que los dos tienen en Wind Gap: se convierten e interpretan como salvavidas mutuos ante una realidad hostil e incontestable.

Pese a ello, la relación se vuelve imposible, principalmente, por los problemas psicológicos de Camille, que la inhabilitan para poder mantener una relación emocionalmente estable. Ella debe primero sanar parte de sus heridas abiertas, aprender a conocerse y asumir el pasado antes de enfrascarse en nuevos escenarios. Por otra parte, Richard nunca llega a comprender los verdaderos problemas de Camille, y no puede apostar por una relación estable con estas condiciones. Como la propia narradora protagonista explica en el epílogo: "en cuanto a mi otro romance de Wind Gap, nunca volví a tener noticias de Richard. Después de cómo me miró el cuerpo lleno de cicatrices, supe no las tendría." (Flynn, 301) Camille no se puede desnudar con él físicamente porque no quiere que descubra las marcas que han dejado en su cuerpo las autolesiones, pero el verdadero problema es que no puede desnudarse a nivel emocional, no está preparada para entregarse a nadie.

Otra pareja de secundarios importantes son los dos personajes considerados culpables a lo largo de la investigación: Bob Nash, padre de la primera víctima, y John Keene, hermano de la segunda. En un principio ambos son los principales sospechosos porque se parte de la máxima inalterable de que los crímenes han tenido que ser cometidos por un hombre y, en segundo lugar, por su parentesco con las víctimas. En un principio, aunque las víctimas no han sido agredidas sexualmente, dato que sorprende a los investigadores, sí se considera como cierta la hipótesis de que hay un impulso de dominio o de posesión sobre las víctimas. A medida que avanza la investigación, la culpabilización del padre de Anne Nash disminuye hasta perderse, mientras que la señalización de John Keene aumenta hasta ser detenido e interrogado como principal acusado.

La caracterización de ambos personajes es completamente diferente: los dos se encuentra arrasados interiormente por las respectivas pérdidas que han sufrido, pero su reacción ante una situación tan tensa es radicalmente diferente. El padre de Anne Nash, al principio, solo quiere que

se descubra quién ha sido el asesino de su hija. Es un hombre de mediana edad, padre de cuatro hijos, incapaz de criarlos con las condiciones necesarias. Su familia está desestructurada porque la relación que mantiene con su esposa no es la adecuada. Él lo único que ha querido es ser padre, mientras que ella no tenía ninguna necesidad de realización maternal, por lo que sus aspiraciones chocan y descarrilan en una situación de desgobierno familiar. Es un personaje sin recursos, incapaz de canalizar sus emociones, ni de racionalizar la realidad que le rodea. Para poder cerrar sus heridas intenta a toda costa cargar la culpa sobre John Keene con quien llega a mantener enfrentamientos directos, tanto verbales, como físicos.

John Keene, el otro acusado, es un adolescente que tampoco consigue integrarse en la comunidad. Su sensibilidad choca con lo que Wind Gap espera de la construcción de la masculinidad. Se le llega a criticar, incluso, por llorar demasiado en el funeral de su hermana. Se espera de él un comportamiento varonil, controlado y que manifieste la capacidad de soportar las presiones. Para soportar los días posteriores al fallecimiento de su hermana se traslada a vivir con su novia, Meredith Wheeler, personaje femenino caracterizado por un enfermizo afán de protagonismo propio de Wind Gap, donde pasar desapercibido es lo peor que puede ocurrirte. Tanto es así que, bajo la presión policial, decide mentir –y no aportar la verdadera coartada de la que disfruta su novio- con el único fin de ocupar el papel de valiente salvadora del municipio. El estado anímico de John Keene a lo largo de la narración se vuelve cada vez más depresivo, al ver que su soledad es completamente absoluta. Nadie le respalda a excepción de la propia Camille, que cree su relato y el investigador Richard Willis, a quien las investigaciones llevan por buen camino.

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos realizado un análisis de los principales elementos constructivos de *Heridas abiertas*: su adscripción genérica, su argumento, su estructura, su construcción espacio-temporal y sus personajes. Este trabajo se ha centrado en estudiar estos elementos como constituyentes de la novela de Flynn, así como su elaboración en la pantalla bajo la dirección de Jean-Marc Vallée. Como se ha puesto de manifiesto, la

adaptación a la pequeña pantalla mantiene una gran similitud con la obra literaria de la que parte. El trabajo de adaptación respeta los principales pilares y puntos fuertes del texto literario aunque, como se ha explicado, se diferencie en algún aspecto del mismo. Del mismo modo, cabe reseñar que la adaptación a la pequeña pantalla posee una calidad estética considerable que, incluso supera a la del texto narrativo.

Heridas abiertas consiguió un notable éxito durante el verano de 2018 cuando fue emitida en HBO. El trazado de sus personajes, su trama bien hilvanada y su ambientación, completamente lograda, hacen de *Heridas abiertas* una serie merecedora de los aplausos de la crítica y de la acogida del público.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albero, E. (2018, Septiembre 14). Heridas abiertas: rococó oscuro. El Cultural. Recuperado el 10 de octubre, 2020, de <https://elcultural.com/heridas-abiertas-rococo-oscur>

Ayuso, R. (2018, Julio 9). 'Heridas abiertas', el viaje hacia la oscuridad de Amy Adams. Recuperado el 12 de octubre, 2020, de https://elpais.com/cultura/2018/07/06/television/1530877621_260783.html

Burkeman, O. (2013, Mayo 1). Gillian Flynn on her bestseller *Gone Girl* and accusations of misogyny. Recuperado el 23 de mayo, 2020, de <https://www.theguardian.com/books/2013/may/01/gillian-flynn-bestseller-gone-girl-misogyny>

Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

Flyn, G. (2018). *Heridas abiertas*. Ana Alcaina (Trad.) Barcelona: Random House Mondadori.

Garí Barceló, B. (2018). Modelos "teleshakespeareanos". El dilema de la literalidad en la televisión. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 16, 87-98.

Maquilón, L. S. (2018). Series y literatura: la revolución de las adaptaciones. Recuperado el 15 de mayo, 2020, de <https://www.libros-prohibidos.com/libros-series-revolucion-adaptaciones-pequena-pantalla/>

Marcos, N. (2018, Agosto 28). 'Heridas abiertas' y el mal rollo. *El País*. Recuperado el 15 de julio, 2020, de https://elpais.com/cultura/2018/08/28/television/1535456167_924315.html

Mejino, L. (2018, Noviembre 14). Heridas abiertas (Sharp Objects): Los secretos inconfesables de las mujeres de una familia sureña. *El Diario Vasco*. Recuperado el 10 de septiembre, 2020, de <https://blogs.diariovasco.com/series-gourmets/2018/11/14/heridasabiertas-sharp-objects-los-secretos-inconfesables-de-las-mujeres-de-una-familia-surena/?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>

Rey, A. (2018, Agosto 30). Heridas abiertas: magia con fecha de caducidad. *El Mundo*. Recuperado el 10 de julio, 2020, de <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/asesinoenserie/2018/08/30/heridas-abiertas-magia-con-fecha-de.html>

Ruiz Jiménez, E. (2018, Agosto 6). 'Heridas abiertas' que no duelen. *El País*. Recuperado el 20 de julio, 2020, de https://elpais.com/cultura/2018/08/06/television/1533565990_915731.html

Sanz, M. (2014, Septiembre 11). Desprestigio de la palabra. *El País*. Recuperado el 15 de junio, 2020, de http://elpais.com/cultura/2014/09/11/babelia/1410439160_248507.html

Solà Gimferrer, P. (2018, Septiembre 2). 'Heridas abiertas' no era una serie sobre asesinatos sino sobre el trauma de una mujer. *La Vanguardia*. Recuperado el 17 de junio, 2020, de <https://www.lavanguardia.com/series/mejores-series/20180902/45158169517/heridas-abiertas-hbo-sharp-objects-amy-adams-critica.html>