

EDGAR ALLAN POE

La pantalla torturada

por Elena Hevia*

En el catálogo de adaptaciones de Poe al cine hay más de 70 filmes, entre ellos unas pocas versiones inteligentes firmadas, principalmente, por Roger Corman, y una pequeña obra maestra que nos brindó Federico Fellini.

Quizás es un pobre balance, pero la cantera Poe no está agotada y una prueba de ello es que los renovadores del género fantástico en el cine no le han olvidado.



Fotograma de El doble asesinato en la calle Morgue, filme dirigido en 1932 por Robert Florey e interpretado por la actriz Bela Lugosi.

315-1-2

Tinieblas González, un joven realizador de aspecto pospunk, aficionado al cuero, los *piercings* y las tachuelas, presentó en el último Festival de San Sebastián, un canónico cortometraje, de aspecto denso y suntuoso, basado en el famoso poema de Edgar Allan Poe, *El cuervo*. Que a las puertas del siglo XXI los renovadores cinematográficos del género fantástico aún se preocupen por Poe, no sólo habla a favor de su vigencia sino también de su importancia como creador de abismos psicológicos. Y es que el autor sigue siendo un perfecto motor proteico para el cine de terror, aunque en el balance final pesen más numéricamente las aproximaciones literales a momentos concretos de sus relatos que las versiones inteligentes que intentan congeniar la propia expresión artística y la fidelidad al espíritu del original.

Una ojeada a la filmografía basada más o menos libremente en sus relatos, sin olvidar al Arthur Gordon Pym y algunos de sus poemas, da un total de más de 70 producciones. Y eso sin tener en cuenta las que se inspiraron directamente en su desgraciada biografía. Ya en 1909, el inventor de la gramática cinematográfica, David W. Griffith, le dedicaba un alucinado retrato en *Edgar Allan Poe*. Años más tarde, las aproximaciones a su vida, *The loves of Edgar Allan Poe*, de Harry Lachman (1942) *The Tall-Tale Heart*, de Ernest Morris (1962), *El espectro de Edgar Allan Poe* (*The spectre of Edgar Allan Poe*), de Mohy Qunadour (1972), fueron todos ellos bastante risibles en su perspectiva tremendista, que lo mostraban como un loco alcohólico y morboso enfrentado a sus fantasmas. El imaginario de Poe salta por encima de los estilos y las intenciones. Es capaz de superar todas las barreras estéticas. Se le sitúa en las más ínfimas subproducciones italianas o mexicanas—desvirtuado, pero abriéndose paso al fin— o en las más vanguardistas, alejadas de su espíritu romántico inicial pero enriquecidas con nueva savia. Así, dos cuentos como *William Wilson* y *Berenice* son introducidos directamente a modo de citas en *Pierrot le fou* y *Une femme mariée*, de Jean-Luc Godard, y dan la clave simbólica de ambas obras. Otro relato, *El re-*



En 1960, Roger Corman dirige *La caída de la casa Usher*, la primera de una serie basada en obras de Poe.

trato oval, es leído directamente en el filme *Vivre sa vie*.

Inspiración y pretexto

La suerte de Poe en el cine arranca en Francia en 1912 con *Le système du docteur Goudron et du professeur Plume*, de Maurice Tourneur, padre de Jacques, director de *La mujer pantera*. Las luces y las sombras del expresionismo alemán también se adecuaron a la perfección al universo de Poe. *Die Pest in Florenz* (1919) fue una refinadísima y decadente versión de *La máscara de la muerte roja*, dirigida por Otto Rippert a partir de un guión escrito por Fritz Lang, en la que se acentuaba el aspecto pesadillesco de la historia y su frenesí sexual.

En la Francia de las vanguardias artís-

ticas, Jean Epstein, transformó *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928) en una obra inclasificable y fuera del tiempo, un delirio onírico construido a base de cámara lenta y estilizados decorados. La anécdota es que Luis Buñuel participó en su rodaje como ayudante de dirección.

En el Hollywood de los años 30 y con la dedicación de la Universal al género de terror—*Frankenstein*, *Drácula*, *La momia*— parecía lógico que se prestase atención a su figura, pero de este período sólo son reseñables dos películas. *El doble asesinato en la calle Morgue* (*Murders in the rue Morgue*, 1932), de Robert Florey, notable producción influida por el expresionismo alemán que, más interesada por el tema del *Mad Doctor*, apenas adopta de Poe la situación de partida, y *Satanás* (*The Black*

Cat, 1933), de Edgar G. Ulmer, una magistral rareza que enfrentaba por primera vez a dos mitos como Boris Karloff y a Bela Lugosi y que a la vez intentaba transmitir la abstracción y el desasosiego inherente al relato, aún añadiendo una nueva línea de intriga, muy cercana, eso sí, al espíritu original.

Tras la década de los 30, raro es el año en el que no se produce una película inspirada en el autor de *El gato negro* —que por cierto es el relato de Poe que más adaptaciones ha conocido—. Como ocurre casi siempre que se vierte un cuento breve al formato de largometraje, el primero sirve de punto de partida, de percha en la que el guionista añade material, pone más carne discursiva y explica con mayor detalle la situación o el carácter de los personajes, cuando no se

aleja directamente del original. Suele pasar, y éste es el caso de Poe, que por el camino de la adaptación se pierda la perfección de la estructura narrativa. Utilizar sólo los hechos del relato es traicionarle profundamente. Y es que la modernidad del escritor no está en su famosa truculencia. La fuerza con la que golpea nuestro inconsciente no tiene tanto que ver con las fuertes imágenes que evoca como en su calculadísima dosificación. La perfecta y armoniosa construcción es una regla de oro de un gran cuentista, y Poe lo era.

Corman: fiel en espíritu

Las versiones de Poe que más justa fama han adquirido se sitúan a un lado y

otro de esta valoración. Están firmadas por dos autores muy distintos que se acercaron a sus relatos de formas antagónicas, pero igualmente modélicas, Roger Corman y Federico Fellini.

El primero de ellos, estanjovista infatigable del cine artesanal, logró una inusual coherencia al adaptar, entre 1960 y 1964, siete títulos para la AIP (American International Production), con un equipo casi invariable en el que se contaba con Richard Matheson como guionista, el fotógrafo Floyd Crosby (un magnífico y veterano operador que había trabajado con Murnau) y algunos actores emblemáticos del género como Ray Milland, Peter Lorre, Basil Rathbone y, sobre todo, Vincent Price. Las películas eran *La caída de la casa Usher* (*The house of Usher*, 1960), *El péndulo de la muerte* (*The pit and the pendulum*, 1961), *La obsesión* (*The premature burial*, 1962), *Historias de terror* (*Tales of terror*, 1962), *The raven* (1963), *La máscara de la muerte roja* (*The masque of the red Death*, 1964) y *The tomb of Ligeia* (1964).

Suele decirse que la aproximación de Corman a Poe es profundamente respetuosa. Cosa que no es del todo cierta. Para empezar, el cineasta y su guionista, hacen su propia y personal lectura, a través de un apasionante ejercicio de estilo, que ofrece distintas variaciones frente un mismo tema: un hombre obsesionado por los fantasmas del pasado, por una sexualidad morbosa y necrófila o por la simple venganza. Ello permite a Corman y Matheson incidir en los aspectos más psicoanalíticos del escritor, pero también añadir momentos claramente humorísticos, carácter subyacente en muchos de los relatos menos conocidos de Poe (cuentos de lo grotesco y lo satírico), pero no en los terroríficos y sobrenaturales. Por esa razón, *The Raven*, pese a su título, no es más que una broma a costa del poema, con el estimulante enfrentamiento de Vincent Price, Peter Lorre y Boris Karloff. Ese mismo efecto caricaturesco también es detectable en *Historias de terror*, que a través de tres episodios recrea cuatro cuentos: *Morella*, *El gato negro*, *El tonel de amontillado* —estos dos últimos unidos en una única trama— y *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*. Ambas películas son las menos sugerentes del lote.



Satanás (The Black Cat), filme dirigido por el austriaco Edgar G. Ulmer e interpretado por Lugosi y Karloff.



En 1968, Federico Fellini reescribió uno de los cuentos menos conocidos de Poe, *Nunca apuestes tu cabeza al diablo*, y lo puso en imágenes con el título de *Toby Dammitt*.

La caída de la casa Usher intentaba ser una respuesta a las películas de la Hammer —la productora inglesa que por aquellos años, gracias sobre todo al trío Terence Fisher-Christopher Lee-Peter Cushing estaba renovando los viejos mitos hollywoodienses de terror— y ello se hace evidente en su voluntad clasicista y, sobre todo, en su acabado final como película de terror. Las primeras escenas, en las que el protagonista se adentra en un neblinoso decorado de pesadilla a través de bosques calcinados introducen al espectador en un ambiente, romántico y decadente, que se irá repitiendo en sucesivas entregas y que sirve para explicar una psicología de los personajes que Corman no se detiene a dar, por lo menos en esta entrega.

El interés de la serie será creciente, si se exceptúa el paréntesis humorístico *The Raven* e *Historias de terror*, ya co-

mentadas. *El péndulo de la muerte*, basado en *El pozo y el péndulo* —uno de los más celebrados relatos de Poe—, presentaba una gran dificultad de adaptación ya que el relato original es de una gran concisión en su planteamiento: los delirios de un hombre condenado por la Inquisición a sufrir un doble y cruel tormento. Primero inmovilizado frente a un péndulo que es en realidad una inmensa cuchilla y amenaza con dividirlo en dos. Y luego obligado por una cámara que le reduce a precipitarse en un ominoso pozo que Poe se guarda muy bien de describir interiormente. Esa situación única en el cuento era contemplada con una complacencia en los detalles, una morosidad sádica en su descripción y una suerte de fluir de la conciencia difícil de transmitir cinematográficamente y sobre todo imposible de ser mantenida durante hora y media. Corman lo soluciona multiplicando conflictos, poniendo el

acento en el villano —que ya no es una poco creíble Inquisición española— sino, como en *Usher*, un enloquecido aristócrata traumatizado por una fijación materna. El cuento original sirve sencillamente para cerrar la historia en un *crescendo* terrorífico. A esa recreación tan exquisita como truculenta no era ajena la presencia de Barbara Steele, la musa del cine de terror de los años 70.

En *La obsesión* hubo cambios respecto al equipo habitual. Ray Milland —por entonces en franca decadencia comercial— sustituyó a Price y los guionistas Charles Beaumont y Ray Russell, a Matheson. Esta adaptación de *El entierro prematuro*, que en Poe adquiere poco menos que la forma de un tratado clínico sobre la catalepsia o un artículo divulgativo sobre el tema y el peligro de que esa enfermedad provoque inhumaciones innecesarias, toma aquí en lo argumental la forma de un *thriller* a lo luz

de gas, en el que la esposa y el amante de ésta utilizan el talón de Aquiles del protagonista —un miedo cerval a ser enterrado vivo— en provecho propio. El mayor interés de esta producción es la forma en la que cristaliza la idea de la decadencia y la corrupción de la carne —idea que por otra parte planea en todo el ciclo y que es inherente al autor— y la plasmación de la pesadilla del protagonista en la que fallan todos los mecanismos que él ha inventado caso de que se produzca el entierro prematuro del título.

La máscara de la muerte roja y *The tomb of Ligeia* culminan con acierto la serie y paradójicamente son las películas que más se apartan de los argumentos del autor, pero en contrapartida resultan más ambiciosos e interesantes. En la primera, Corman y Beaumont-Russell aprovecharon el sentido decorativista con una particular obsesión por el espacio, que ya estaba en el propio relato de Poe, para relatar la historia de un satanista italiano del siglo XII que en plena epidemia de peste se encierra en su castillo para dedicarse al libertinaje. El resultado es una suntuosa danza de la muerte —en la que algunos críticos han querido ver ecos de *El séptimo sello*, de Bergman— y una acusada y dramática utilización del color, a la que no es ajena la presencia de Nicolas Roeg, que por una vez sustituyó a Floyd Crosby como director de fotografía. *The tomb of Ligeia* es la última vuelta de tuerca del tema de las obsesiones necrófilas inherentes al ciclo y posiblemente la que con más sobriedad e intensidad trata el tema —que en clave moderna no es otra cosa sino *Vértigo*, de Alfred Hitchcock—, gracias a la utilización de exteriores filmados por una vez fuera del estudio y un tratamiento más lírico que estrictamente terrorífico.

En 1967, una producción italo-francesa invitó a tres directores, Louis Malle, Roger Vadim y Federico Fellini, a realizar tres episodios —por entonces era una fórmula de moda— sobre tres cuentos de Poe. Se llamó *Historias extraordinarias (Tre Passi nel delirio)*. En el efectista ejercicio de Vadim, *Mezengersstein* —el cuento más europeo y gótico del autor—, no merece la pena detenerse; Malle —tan interesante en ocasiones— no supo encontrar el tono en *William Wilson* —historia de un individuo



Vincent Price protagonizó *The tomb of Ligeia* (1964), de Roger Corman.

(Alain Delon) perseguido por su doble— y fue sólo académico y aplicado.

Fellini y el Poe íntimo

Lo de Fellini, *Toby Dammitt*, fue otra cosa, sencillamente una obra maestra, basada en *Nunca apuestes tu cabeza al diablo*, un cuento con moraleja bastante olvidado y que destila un socarrón humor negro. Con todo, Fellini y su guionista Bernardino Zapponi se tomaron el referente con plena libertad, lo que no quiere decir que la búsqueda y el encuentro de las constantes de Poe no estén en su interior. El Dammitt de Fellini es un actor alcoholizado (Terence Stamp) que llega a Roma para participar en una película, el

primer *western* católico de la historia del cine. Lo que muestra es un descenso a los infiernos, un enloquecido vértigo sobre la nada que tendrá en una muerte absurda su mejor concreción. Fellini logra captar la esencia más íntima del autor, traduciéndole a su propio lenguaje e introduciendo al personaje en una pesadilla psicodélica —los tiempos han cambiado y ahora el LSD sustituye al opio—, que lo dice todo sobre el extrañamiento del hombre moderno. Un extrañamiento que Poe fue uno de los primeros en sufrir. Ahí estriba su modernidad, una modernidad que el cine raras veces ha sabido comprender. ■

*Elena Hevia es periodista especializada en cine, literatura y teatro.