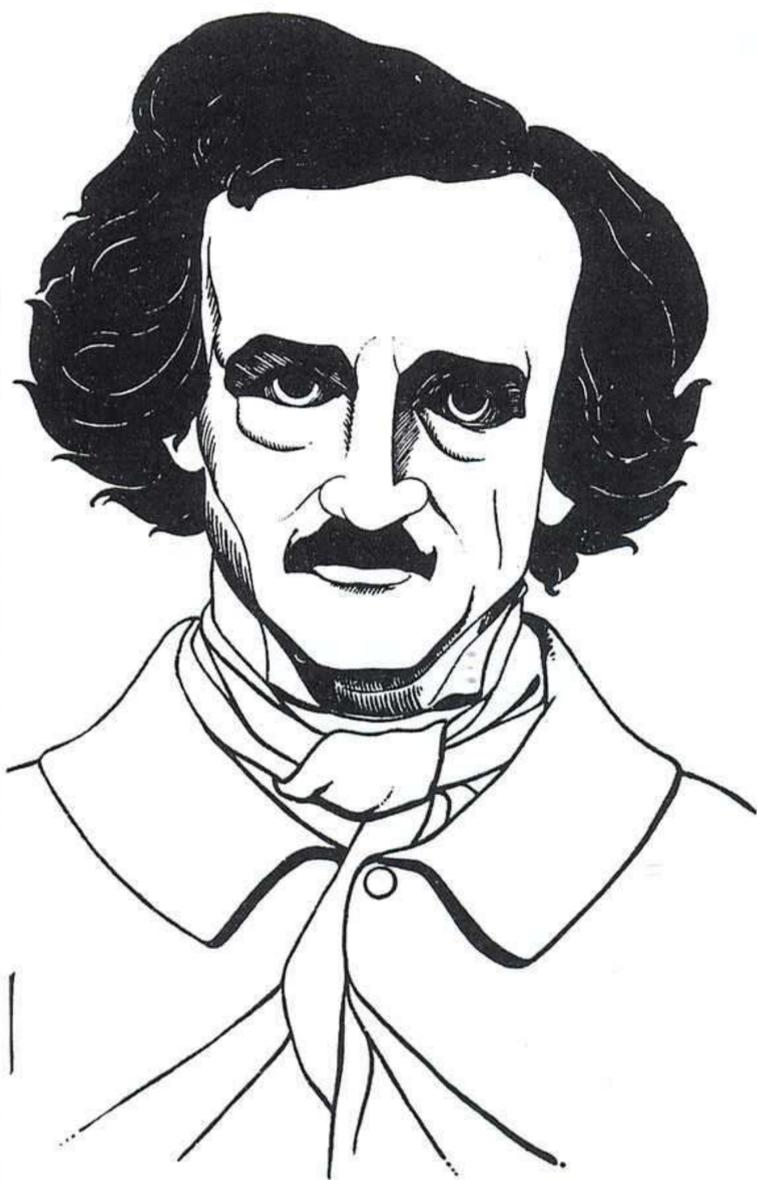


# Un encuentro afortunado: Poe y Corman

**Javier Blasco Grau\***



*El cine en general, y el de terror en particular tienen una gran deuda con Edgar Allan Poe, aunque la filmografía basada más o menos libremente en sus relatos, en alguno de sus poemas, o en su desgraciada biografía, no incluya demasiados aciertos. Entre ellos, el ciclo de ocho películas firmadas, entre 1960 y 1964, por Roger Corman para la AIP (American International Production), fieles en espíritu al original.*



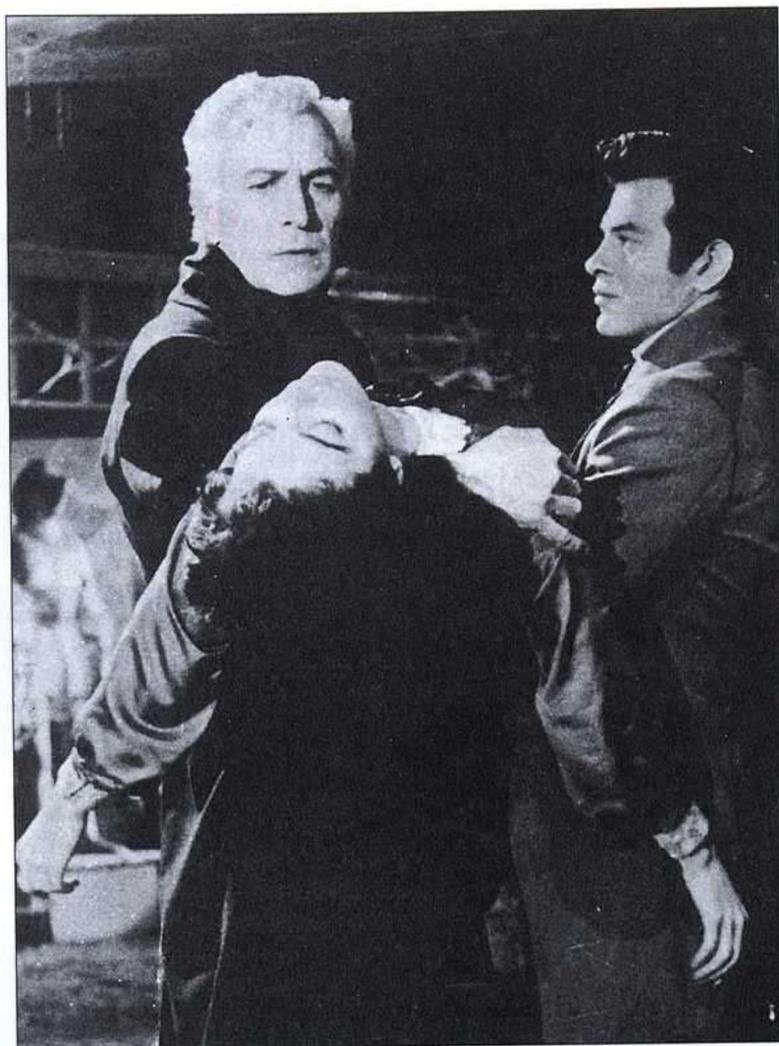
Roger Corman.

**E**n verdad, la figura de Edgar Allan Poe es uno de los principales ejemplos de escritor dominado por sus demonios internos, arquetipo que en el siglo xx han cultivado autores como Charles Bukowsky, máximo exponente de la marginal *Meat School*.

Pese a estas maniqueas consideraciones, su escasa obra —entre la cual destacan *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, de 1837, y *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*, dos volúmenes aparecidos en 1840 y 1845 que recopilaban todos sus relatos— emerge hoy en día como uno de los más importantes legados de la narrativa en lengua inglesa.

No obstante, enmarcar su producción dentro de una corriente literaria determinada resulta cuanto menos complicado, ya que sus preocupaciones analítico-racionalistas —no en vano se le considera el creador del género policia-co moderno— y su estudio de los mecanismos internos de la escritura le alejaban de las tendencias románticas tan en boga en Estados Unidos durante el siglo xix. Este hecho, unido a su turbulenta trayectoria vital, motivó la crítica y las descalificaciones de numerosos literatos que pretendían desprestigiarle. Paradójicamente, el principal responsable de la leyenda negra en que se vio envuelta la memoria de este gran escritor hasta bien entrado el siglo xx lo hallamos en la persona del reverendo Rufus W. Griswold, el encargado de preparar la primera edición de *Obras Completas* de Poe, en 1850, a la que antepuso una «biografía oficial» repleta de calumnias. En palabras de Maribel Sánchez Valero: «Muy pronto comenzó la leyenda del escritor maldito, fruto de su propia vida de inadaptado, fuera de los moldes morales que marcaba la sociedad de la época. Poco después de su muerte, aparecieron cartas falsificadas que sus enemigos le atribuían, así como testimonios injuriosos donde se hacía hincapié en su vida *desordenada y turbulenta*, en un intento de restar valor a su obra».<sup>1</sup>

Esta visión deformada se extendería rápidamente dentro de la emergente industria cinematográfica, dando lugar a diversos *biopics*, tales como *Edgar Allan Poe*, dirigido en 1909 por David W. Griffith; *The loves of Edgar Allan Poe*, realizado por Harry Lachman en 1942; *The*



*Experto en rodajes rápidos y de bajo presupuesto, Roger Corman inicia el ciclo Poe en 1960, con La caída de la casa Usher, con Vincent Price como principal actor, film que obtiene enseguida éxito comercial y de crítica.*

*Tall-Tale Herat*, llevado a cabo por Ernest Morris en 1962; y *El espectro de Edgar Allan Poe*, rodado en 1972 por Mohy Quandor. Tal es el interés que, en 1999, el español Antonio Alonso rodó un interesante cortometraje sobre el tema: *Oda a Poe*.

En líneas generales, su enorme talento literario se vio infravalorado en numerosas ocasiones y pocas veces gozó del reconocimiento que sí obtuvieron otros autores de inferior valía. Pese a esto, desde la segunda mitad del siglo xix, su ingenio comenzó a ser ponderado en su justa medida gracias al esfuerzo conjunto de los simbolistas franceses, entre los que habríamos de destacar la labor de Charles Baudelaire, que tradujo las narraciones de Poe al francés, además de dedicarle un excelente ensayo crítico en el que ensalzó su producción literaria e incluso su errático devenir vital, como puede observarse en la siguiente cita: «Los Estados Unidos no fueron para Poe más que una vasta prisión que recorrió con la agitación de un ser hecho para

respirar en un mundo más normal que el de la gran barbarie iluminada con gas; la vida interior y espiritual del poeta, y hasta la de borracho, era un esfuerzo por huir de aquella atmósfera antipática.»<sup>2</sup>

### Primeras adaptaciones: terror y ciencia-ficción

Tras la reputación obtenida, la obra de Poe empezó a gozar de una mayor difusión que se vería incrementada por la aparición en 1895 de un nuevo y revolucionario medio de expresión creado por los hermanos Lumière: el cinematógrafo.

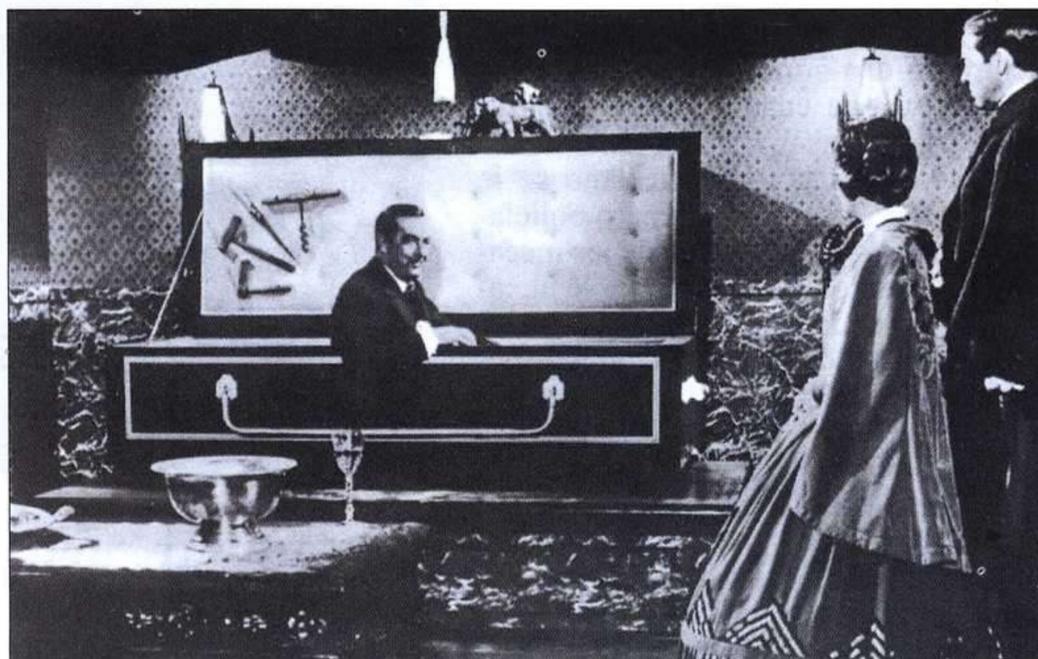
Desde sus orígenes, la industria del séptimo arte optó por recurrir al vasto caudal conceptual que representaba la literatura, tal y como se aprecia en las primeras y primitivas adaptaciones a la gran pantalla de diversas novelas que, de esta manera, pasarían a adentrarse en el olimpo del celuloide. Un claro ejemplo de la anterior afirmación podemos observarlo en *The Invisible Fluid* —versión



JESÚS GABÁN, «EL GATO NEGRO» EN RELATOS DE TERROR, VICENS VIVES, 1999.



Cartel publicitario de La máscara de la muerte roja, filmada por Corman en 1964. Debajo, fotograma de La obsesión (The premature burial, 1962), con Ray Milland en el papel principal.



de *El hombre invisible* de Herbert George Wells, realizada en 1908 por Wallace McCutcheon— o *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*— dirigida por William N. Selig en 1910—. Dentro de este contexto, Maurice Tourneur rodaría, en 1912, *Le Systeme du docteur Goudron et du professeur Plume*, película que marcaría el comienzo de una fructífera relación entre el escritor maldito de Boston y la industria cinematográfica. Por su parte, el alemán Paul Wegener —director de *El Golem*, 1920— llevaría al cine en 1913 una de las más fascinantes narraciones de Poe —*William Wilson*— en *El estudiante de Praga*, película que además contaría con dos excelentes *remakes*: *El estudiante de Praga*, llevada a cabo en 1926 por Henrik Galeen, y *El misterioso doctor Carpis*, cinta de 1935, firmada por Arthur Robinson. La propuesta sería re-

tomada en 1914, año en que dos relatos breves de nuestro autor —*El corazón delator* y *El pozo y el péndulo*— servirían de inspiración a D. W. Griffith para *La conciencia vengadora*. Ya en 1919, Otto Rippert dirigiría *Die Pest in Florenz*, una interesante versión de *La máscara de la muerte roja*, para la que contaría con la inestimable ayuda de Fritz Lang en la elaboración del guión.

Posteriormente, ya inmersos en los ominosos años 20, una de las más conocidas creaciones de Poe —*Los crímenes de la calle Morgue*— inspiraría dos filmes —*Go and get it*, de Marshall Enhillan, en 1920, y *El brujo*, de Richard Rosson, en 1927—, que abandonarían el carácter analítico propio de las historias protagonizadas por C. Auguste Dupin en favor de un tono más acorde con la época: la ciencia-ficción, presente funda-

mentalmente en los hoy venerados *pulp*. A este respecto, el crítico de cine Jordi Costa expone el siguiente razonamiento: «La década estaría marcada en Estados Unidos por el notable éxito de *Amazing Stories*, la publicación especializada de Hugo Gernsback, el hombre que bautizó literariamente al género, circunstancia que llevó a un ocasional diálogo entre la literatura y el cine de ciencia-ficción».<sup>3</sup>

Evidentemente, las dos películas mencionadas emergen como resultado del contexto social en el que se enmarcan, donde el debate sobre la validez de las teorías evolucionistas de Charles Darwin se entremezclaba con el masivo éxito comercial cosechado por diversas producciones cinematográficas que localizaban la fuente de la eterna juventud en el consumo de glándulas de mono, tal y como se aprecia en *La ob-*



Dos fotogramas de *Tre passi nel delirio*, una producción italo-francesa de 1967, que contenía tres episodios, basados en tres relatos de Poe, dirigidos por Federico Fellini, Louis Malle y Roger Vadim. Arriba, el «*Toby Dammitt*» de Fellini, una obra maestra basada en *Nunca apuestes tu cabeza al diablo*. Debajo, Alain Delon y Brigitte Bardot en «*William Wilson*», de Malle.



*sesión de un sabio*, dirigida en 1922 por Wallace Worsley.

No obstante, y a pesar del rechazo que cayó sobre las propuestas de Darwin, la aparición de algunos de estos principios en ciertas películas, según el crítico de cine Jordi Costa, «tendía a establecer entre el hombre y el mono un vínculo que, en cierto sentido, partía de una axiomática aceptación de que el mono era el antepasado del hombre».<sup>4</sup>

A este respecto, *Go and get it* supone una estimulante mezcla entre el relato de Poe y una visión paracientífica en la que el omnipresente *mad doctor* trasplanta el cerebro de un asesino a un simio, que será utilizado para saciar sus ansias de venganza.

Más interesante, sin ninguna duda, se presenta *El brujo* —filme inspirado tanto en *Los crímenes de la calle Morgue*

como en la magnífica novela de Gaston Leroux, *Balao*—, en la que el doctor Coriolis se sirve de un babuino para vengar la muerte de su hijo, condenado a la silla eléctrica. Años después, en 1942, este filme se haría acreedor de un *re-make*, dirigido por Harry Lachman.

Durante la década de los 30, esta misma narración contaría con otra adaptación a raíz del gran éxito comercial en 1931 del *Drácula* de Tod Browning. Sin embargo, el tono de ciencia-ficción presente en las dos versiones cinematográficas realizadas en los años 20 sería hábilmente sustituido por los jefes de la Universal Pictures en favor de una potenciación del factor terrorífico; no en vano, el protagonismo de *Doble asesinato en la calle Morgue* —realizada por Robert Florey en 1932— recaería en el gran Bela Lugosi —principal atractivo

del ya citado filme de Browning—, que encarnaría con notable brillantez al doctor Mirakle. Así pues, la trama de la historia sería reconducida hacia los postulados típicos del cine de terror de la época —aspecto que justifica la ejemplar asimilación de las directrices del expresionismo alemán en su vertiente más turbia y obsesiva—, en perjuicio del bagaje argumental del original literario, del que tan sólo conserva el título y algunas situaciones. Ya en 1953, este filme tuvo un espectacular *remake* en 3-D producido por la Warner Brothers —*El fantasma de la calle Morgue*, de Roy del Ruth—, que se sumergió de lleno en el carácter detectivesco de la narración de Poe, al tiempo que ahondaba en las subyugantes motivaciones sexuales del protagonista —un psicólogo llamado Marès, interpretado por Karl Malden—, adoptando un prisma típicamente freudiano. De hecho, este personaje, según el crítico cinematográfico Carlos Losilla, «... es un científico que demuestra sus teorías inspiradas en el psicoanálisis freudiano haciendo que un enorme gorila mate por él, atendiendo al estímulo de ciertas pulseras con campanitas que siempre regala a sus víctimas».<sup>5</sup>

De esta manera, el filme adquiere un inusitado interés gracias a la amalgama de factores ya expuestos, tal y como afirma Losilla: «En general, la cinta mezcla a Poe con Freud con resultados más bien anodinos, pero tiene un cierto interés cuando se propone bucear en el funcionamiento mental del mencionado psicópata [...]. En este sentido, los impulsos del asesino se presentan como algo de raíz más bien sexual: rechazado por su mujer, que acabó suicidándose porque él quiso retenerla en contra de su voluntad, Marès dedica desesperadamente su vida a la búsqueda de otra hembra, pero, dada la lógica resistencia de las escogidas, no tiene otro remedio, según él, que matarlas. Y en este punto es donde la película ilustra a la perfección la tesis freudiana de Marès: todos somos asesinos en potencia, por lo que sólo nos falta una excusa y un estímulo para serlo en acto. De ahí que la representación animal de ese inconsciente —el gorila— adquiera aquí un carácter universal».<sup>6</sup>

Pero *Los crímenes de la calle Morgue*

no sería el único relato de Poe adaptado al cine durante la primera mitad del siglo xx. Así, el galo Jean Epstein dirigió, en 1928, la primera versión cinematográfica de *La caída de la casa Usher*, penetrando desde un prisma onírico en el alucinado universo del este autor. Ya en 1934, y en vista del creciente éxito de los filmes de terror, la Universal Pictures optó por rubricar un contrato en exclusiva por el que sus dos máximas estrellas, Bela Lugosi y Boris Karloff, compartirían protagonismo en varias producciones, dos de las cuales —*Satanás* y *El cuervo*— se inspiraban en cuentos de Poe, aunque sólo vagamente, lo cual no fue obstáculo para que los carteles publicitarios de ambos filmes hicieran especial énfasis en su procedencia literaria.

En primer lugar, *Satanás* —titulada originalmente *The Black Cat* y dirigida por el austriaco Edward G. Ulmer en 1934— muestra el enfrentamiento entre

dos personajes moralmente muertos a causa de sus experiencias durante la Primera Guerra Mundial. Tras un largo periodo de injusto encarcelamiento, el psiquiatra Vitus Werdegast —Bela Lugosi— decide vengarse de su delator, el arquitecto Hjalmar Poelzig, encarnado por Boris Karloff, por lo que acude a la suntuosa mansión que éste ha levantado en plena estepa rusa para rendir culto a Satán. Como puede observarse claramente, la relación con el original literario se reduce a la mínima expresión y la película se adentra resueltamente por los derroteros de la parábola sociopolítica y el alegato antibélico.

Por su parte, *El cuervo* —realizada por Louis Friedlander en 1935—, reincide en el distanciamiento respecto de la matriz literaria ya presente en la película de Ulmer y utiliza el archiconocido poema de Poe como punto de partida para relatar una historia en la que un cirujano —el doctor Vollin, interpretado por

Bela Lugosi— se sirve de la ayuda de un criminal al que ha desfigurado —Boris Karloff— para llevar a cabo una *vendetta* personal. Sin embargo, este aspecto no es óbice para que, casi desde el primer minuto de metraje, asistamos a un auténtico recital de referencias literarias: desde la colección sobre Poe que posee Vollin, pasando por la lectura de fragmentos de *El cuervo* y finalizando con la danza realizada por Jean Thatcher —Irene Ware—, entresacada de *Eleonora*. Pese a esto, el principal nexo de unión entre este filme y la obra del *enfant terrible* de Boston remite directamente a *El pozo y el péndulo*, ya que el personaje encarnado por Lugosi es un decidido admirador de este aparato de tortura, dejando en entredicho la supuesta inspiración que debería haber proporcionado la ya mencionada composición poética. De esta manera, el producto final se constituye como una pequeña obra maestra del género donde el mal lo invade y lo penetra todo, configurando una turbadora atmósfera en la que, según Carlos Losilla, se aprecia «... el parentesco entre el amor y el sadismo, es decir, entre los deseos conscientes y las pulsiones inconscientes». <sup>7</sup>

Finalmente, la Universal produciría, en 1941, *El gato negro*, una pequeña rareza dirigida por Albert S. Rogell que, al igual que *Satanás*, mantenía escasos puntos de contacto con la narración homónima y en la que tan sólo cabría destacar la presencia de Basil Rathbone y Bela Lugosi.

### La génesis del ciclo y su repercusión

Durante el último tercio de la década de los 50, una pequeña productora británica especializada en cine de terror, la Hammer Films, comenzó a arrebatarle el liderazgo a la industria de Hollywood en un momento en que el favor del público parecía decantarse nuevamente por el susodicho género, en perjuicio de la ciencia-ficción imperante hasta entonces. De hecho, la Hammer sentaría las bases de una aproximación adulta y perversa de los grandes iconos de la Universal Pictures —*Drácula*, *Frankenstein*, la momia, el hombre lobo—, aunque esta nueva ver-

*Un trío actoral de lujo para la versión cinematográfica de The Raven —Boris Karloff, Peter Lorre y Vincent Price—, en la que Corman juega a fondo la carta de la parodia.*





Mark Damon en *La caída de la casa Usher*, donde el «monstruo» es la propia mansión.

sión no se haría extensible a los personajes surgidos de la mente de Poe, para lo cual habríamos de esperar hasta la entrada en escena de Roger Corman, uno de los más prolíficos directores y productores de cine de bajo presupuesto. Como afirma reveladoramente Quim Casas: «Los productores Anthony Hinds —que utilizó el seudónimo de John Elder en sus tareas como guionista—, Michael Carreras y Anthony Nelson-Keys promovieron el nacimiento de una corriente en la que el terror se presentó enriquecido por la utilización dramática del color —excepcional trabajo del operador Jack Asher—, la redefinición del espacio —una de las mayores aportaciones en la puesta en escena de Terence Fisher—, la nueva dimensión que se le otorgó a la sexualidad —especialmente en los primeros filmes sobre el conde Drácula y en la perversa adaptación, llevada a cabo por Fisher en 1959, de uno de los clásicos de Arthur Conan Doyle, *El perro de Baskerville*—, la creación de figuras y atmósferas de gran sordidez y corrupción —*El perro de Baskerville* o todo lo concerniente a la figura de lord Ambrose en *El fantasma de la ópera*, rodada por Fisher en 1962— y la reelaboración de los arquetipos merced a la equidad interpreta-

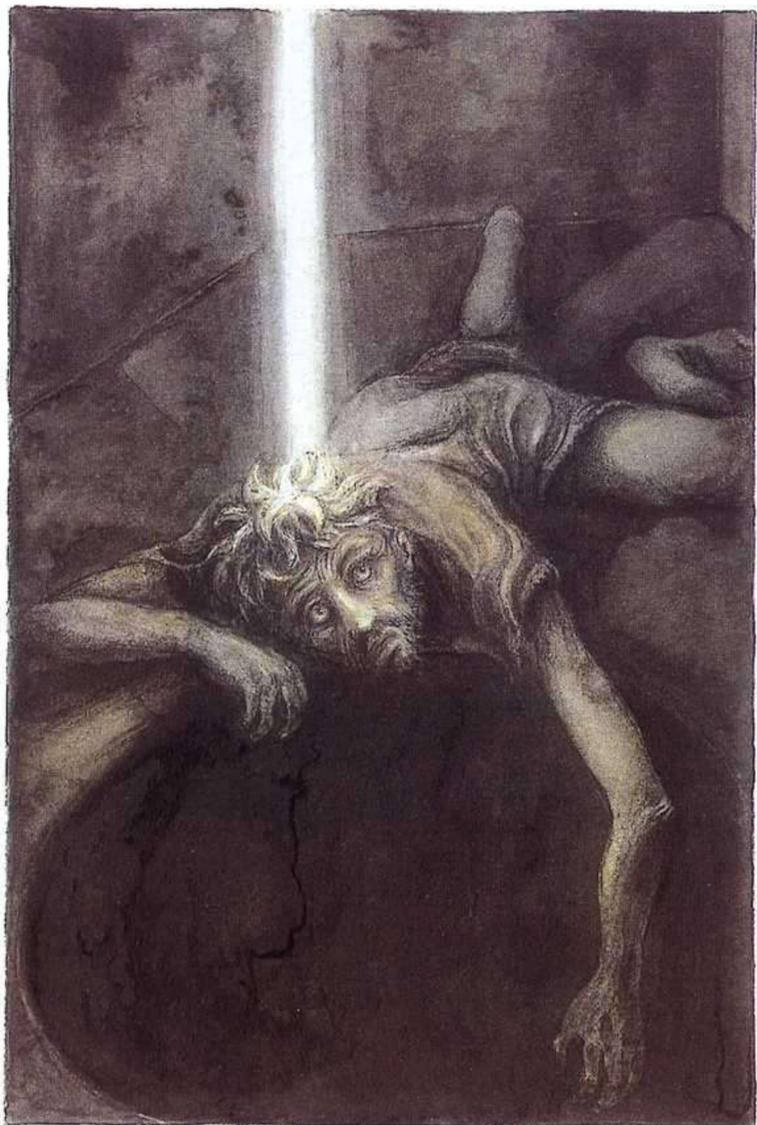
tiva de Peter Cushing, Christopher Lee y Michael Gough. [...] Las únicas figuras importantes de la Universal que no obtuvieron respuesta en Hammer Films fueron las sugeridas por relatos de Poe —*Doble asesinato en la calle Morgue*, *Satanás*, *El cuervo*—, algunas de ellas reubicadas en la misma época por Roger Corman en su ciclo para American International Pictures».<sup>8</sup>

En efecto, entre 1960 y 1964, Corman, buscando una vía alternativa a las propuestas por Terence Fisher y Mario Bava, dirigió ocho películas basadas en la obra del atormentado escritor de Boston, que un gran número de estudiosos ha considerado como el ciclo de terror más conseguido de la historia del séptimo arte. Pese a esto, es de justicia reconocer que el director argentino Enrique Carreras se adelantó al propio Corman en 1960 con una curiosa y estimable película —*Obras maestras del terror*—, en la que trasladaría al celuloide *El barril de amontillado* y *El extraño caso del señor Valdemar*.

Pero ¿por qué este interés en poner la obra de Poe en imágenes? Para responder a esta pregunta hemos de recurrir a la autobiografía de este peculiar personaje de la industria cinematográfica

—titulada significativamente *Cómo hice cien filmes en Hollywood y nunca perdí ni un céntimo*— para acto seguido ahondar en su infancia, etapa en la que observamos la creciente fascinación que la prosa de este autor ejercería sobre el propio Corman: «Mis estudios versaban sobre todo en ciencias y matemáticas, aunque también en ingeniería y asimismo en grandes dosis de literatura, incluido *La caída de la casa Usher*, de Edgar Allan Poe, que, naturalmente, me causó un fuerte impacto. Era un texto más del programa, pero disfruté tanto con su lectura que pedí a mis padres que me compraran las obras completas de Poe como regalo de Navidad o de cumpleaños. ¿Quién me iba a decir entonces que veinte años después llevaría a la pantalla media docena de aquellas narraciones?».<sup>9</sup>

Esta profunda admiración le conduciría a proponer la adaptación de algunos de estos relatos a James H. Nicholson y Samuel Z. Arkoff, propietarios de la American International Pictures —el mayor estudio de cine independiente de los Estados Unidos—, tarea para la cual recurrió a diversas estrategias de persuasión, entre las que se contaba el gran arraigo de la literatura de este escritor



JESÚS GABÁN, «EL POZO Y EL PÉNDULO» EN RELATOS DE TERROR, VICENS VIVES, 1999.

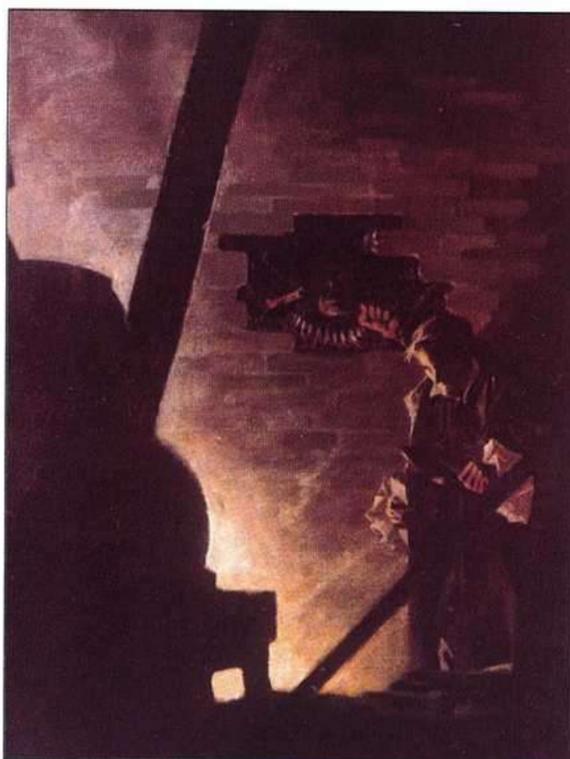
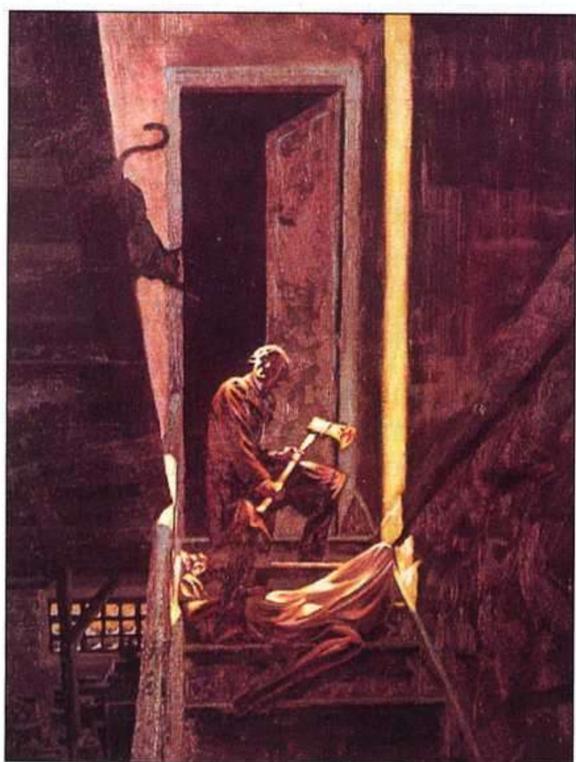
entre el público adolescente: «El ciclo de Poe nació cuando James y Sam me pidieron, en el curso de una comida, que hiciera otras dos películas de terror convencional en blanco y negro por 100.000 dólares cada una. Rehusé. Lo que de verdad me gustaría hacer —declaré— sería una sola cinta terrorífica en color, quizás incluso en Cinemascope, doblando el presupuesto hasta los 200.000 y extendiendo el calendario hasta tres semanas. Deseo llevar a la pantalla un clásico de la literatura: *La caída de la casa Usher*. Poe tiene ya un público implícito. Figura en todos los programas de Bachillerato. [...] James se cuestionó si el mercado joven sería receptivo a una obra extraída de las lecturas obligatorias de la escuela. Yo le respondí que casi todos los chavales adoraban a Poe. Lo sabía bien, puesto que yo había sido uno de ellos». <sup>10</sup>

Pese a la escasez de presupuesto y al apretado calendario de rodaje de la primera entrega del ciclo —*La caída de la casa Usher*, de 1960—, el inesperado éxito comercial y de crítica motivaría la aparición de posteriores títulos llevados a cabo por el mismo equipo artístico —*El péndulo de la muerte*, de 1961; *La obsesión* e *Historias de terror*, ambos realizados en 1962; *El cuervo* y *El pala-*

*cio de los espíritus*, de 1963 y, finalmente, *La máscara de la muerte roja* y *La tumba de Ligeia*, de 1964—, además de toda una serie de películas en cierta medida asimilables, tales como *The Terror* (1963) y *La comedia de los terrores*, dirigida en 1963 por Jacques Tourneur, por no mencionar varios proyectos fallidos que nunca se llevaron a cabo, como las esbozadas *El escarabajo de oro* —con guión de Charles B. Griffith— y *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* —a partir de la novela homónima de Poe— y *La esfinge de los hielos*, de Jules Verne.

No obstante, el filón literario explotado por la AIP perduraría hasta 1969, año en que Gordon Hessler realizaría *La caja oblonga*, novena y última incursión de esta productora en el críptico y turbador universo de Edgar Allan Poe. La película fue protagonizada por el omnipresente Vincent Price y por Christopher Lee, principal bastión de la Hammer Films, reuniendo de esta manera a los intérpretes del terror más conocidos de la década de los 60.

Sin embargo, si hay un filme que delata la pasión que el mencionado ciclo despertó entre el público de todo el globo, ése no es otro que *The Torture Garden*, una pequeña y poco conocida obra maestra del género, dirigida en 1967 por Freddie Francis para la productora británica, AMICUS. El argumento urdido por el guionista Robert Bloch —célebre autor de la novela *Psicosis*— no puede ser más fascinante: cuatro personas se hallan reunidas en el interior de una atracción de feria esperando a que la «parca» —una de las tres hilanderas del destino— les augure su futuro. Sin lugar a dudas, la última de las cuatro narraciones es la más interesante para nuestro estudio, ya que se constituye como una perfecta muestra de las altas cotas de delirio que puede alcanzar la fusión entre literatura y cine; en ella se nos narra la amistad que dos admiradores de la obra de Poe establecen al conocerse en una convención dedicada a este autor. Tras una animada charla, uno de ellos —interpretado por Peter Cushing— le confiesa al segundo —encarnado por el excelente Jack Palance— que posee relatos inéditos del afamado escritor de Boston. Después de la inicial suspicacia, ambos se dirigen al domicilio del prime-



A la izquierda, ilustración de *El gato negro*, de Berni Wrightson. El mismo artista ilustró (derecha) *El barril de amontillado*, en 1976, además de otros cuentos de Poe.

ro y en éste Palance comprueba que Cushing ha resucitado mediante ritos arcanos al propio Poe y lo mantiene esclavizado creando joyas literarias para su disfrute personal. Finalmente, Poe consigue escapar de su encantado cautiverio tras engañar a Palance, que permanecerá recluido en una habitación rodeada de llamas místicas hasta que alguien ocupe su lugar.

Siguiendo esta línea, en 1968, la espléndida coproducción italo-francesa, *Historias extraordinarias*, adaptaría fielmente tres conocidos relatos de Poe de la mano de sendos y prestigiosos directores europeos. En el primer *sketch*, el galo Roger Vadim toma como fuente literaria la primera narración publicada por el escritor de Boston, *Metzengerstei*, para conformar una fascinante trama protagonizada por Peter Fonda —el inolvidable Heavenly Blues de *Los ángeles del infierno*, película realizada por Roger Corman en 1966— y su célebre hermana Jane, esposa de Vadim en aquellos momentos.

Por su parte, Louis Malle reelabora con considerable pericia el manido eje temático del doble en «William Wilson», capítulo en el que rayan a gran altura tanto Alain Delon como la sensual Brigitte Bardot.

Pese a la alta calidad de los episodios anteriores, será el último, «Toby Dammitt», dirigido por Federico Fellini e inspirado en *Jamás apuestes tu cabeza con el diablo*, el que se erija como la incontestable perla de tan singular propuesta filmica, trasladando la acción del original literario a una desierta e inquietante Cinecittà.

Dentro de este contexto, incluso el propio Roger Corman no pudo resistirse a la tentación y, en 1970, introdujo la figura de su reverenciado Edgar Allan Poe en el reparto de *Gas-s-s-s!* —uno de sus últimos y más originales trabajos—, a modo de autorreferencia cinéfila y literaria, reconociendo de esta manera la gran importancia de la obra de este autor en su filmografía, como él mismo afirma: «En *Gas-s-s-s!* hay una procesión surrealista de héroes surgidos de entre los muertos: John F. Kennedy, Martin Luther King, el Che Guevara y hasta Edgar Allan Poe. [...] La cinta termina con unas imágenes descalabradas, herederas directas del surrealismo. [...] Montamos



Fotograma de *La máscara de la muerte roja* (1964), con Vincent Price encarnando a Próspero, el príncipe adorador de Satán.

a Allan Poe en una *chopper* de los ángeles del infierno y le hicimos cruzar el campo del cuadro a la velocidad del relámpago, con un cuervo en el hombro y emitiendo algún que otro comentario».<sup>11</sup>

Años después, en plena década de los 80, dos nuevos títulos basados en diversos cuentos de nuestro apreciado literato confirmarían la vitalidad de su prosa y su arraigo entre una gran parte de los cineastas. En líneas generales, tanto *El hundimiento de la casa Usher* —producción española realizada por el inefable Jesús Franco en 1983—, como la transalpina *Los ojos del diablo* —cinta de 1989 compuesta por dos *sketches* de George A. Romero y Dario Argento— resultan satisfactorias. Especialmente logrado resulta el capítulo de Romero que, trasladando la acción hasta nuestros días, propone una vuelta de tuerca al tema del hipnotismo presente en *El caso del señor Valdemar*, destacando con luz propia el epílogo rodado en Baltimore, en el que se insertan a modo de homenaje diversos planos de la tumba y la casa de Poe. Sin embargo, el episodio de Argento supone un auténtico despropó-

sito, constituyéndose como una anodina adaptación de *El gato negro* saturada de inanes referencias literarias a *Berenice*, *El pozo y el péndulo* —uno de los crímenes se vale de este aparato de tortura—, *La caída de la casa Usher* —el actor Harvey Keitel responde al nombre de Rod Usher—, *Eleonora* —así se llama la actriz Sally Kirkland en la película—, *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* —Martin Balsam encarna a un tal señor Pym— y a la composición poética *Annabel*, nombre que recibe el personaje interpretado por Madeleine Potter. Más guiños que en una convención de tuertos.

El siguiente paso dado en este sentido hay que atribuirlo a Juan Piquer Simón, productor y guionista de *El escarabajo de oro*, engendro dirigido —es un decir— en 1996 por Vicente J. Martín y rodado en los parajes naturales de la Albufera valenciana. Estrenado en 1999, este filme supone una irrisoria y patética adaptación del homónimo literario y carece del menor interés para cualquier aficionado a la obra de Poe.

Mucho más recomendables son los



Magnífica ilustración de Berni Wrightson para *Los crímenes de la calle Morgue*. A la derecha, cartel publicitario francés de *El fantasma de la calle Morgue*, de Roy del Ruth.

dos cortometrajes realizados recientemente en nuestro país: *The Raven... Nevermore* —*El cuervo*—, rodado en 1999 por Tinieblas González, y *Oda a Poe*, un fascinante experimento cinematográfico basado en imágenes pictóricas y dirigido por Antonio Alonso.

Oteando el horizonte, el que escribe estas líneas espera que los futuros *remakes* de *La caída de la casa Usher* —a cargo de Ken Russell y con el protagonismo de Roger Daltrey, cantante del mítico grupo The Who— y de *La máscara de la muerte roja* —con guión de Stuart Hazeldine y dirección de Aley Proyas— recuperen las altas cotas de calidad alcanzadas por Roger Corman, aunque el escepticismo, inexorablemente, hace acto de presencia.

## Perfecta sintonía entre dos creadores

Pocas veces el cine de terror ha creado una poética interna asumida de forma

tan coherente como en el ciclo que Roger Corman dedicó a la obra de Edgar Allan Poe; es más, tan sólo las propuestas plasmadas por el venerado expresionismo alemán de los años 20 y por la Universal Pictures en la década de los 30 pueden competir en este aspecto.

Tras un concienzudo análisis, podemos afirmar que el éxito de esta alianza radica en la ejemplar confluencia entre directrices cinematográficas y literarias. De esta manera, se procede a una absorción y reconducción conceptual mediante la cual Corman inserta, en su particular universo filmico, diversos postulados esbozados en 1842 por Poe en su «teoría del cuento», así como múltiples motivos recurrentes de su prosa:

— De sus propias afirmaciones se desprende que este escritor prefería las narraciones breves a la novela, por su reducida extensión y porque es posible leerlas sin interrupciones —entre media y dos horas—, ya que así conseguía neutralizar el efecto distorsionador que las consabidas pausas ejercían sobre el con-

junto de la obra y, a la vez, imprimir una vigorosa energía que emanaría de la «totalidad». Es evidente que este aspecto discurre por senderos paralelos a la exhibición de todo filme que se precie en salas comerciales, donde el producto es ofrecido de forma continuada y sin cortes que interfieran en la posterior valoración del espectador. En lo que atañe a esta cuestión, es preciso tener en cuenta que ninguna de las ocho entregas del ciclo sobrepasa los noventa minutos de duración, configurándose una de ellas, *Historias de terror*, como un estimulante experimento en este sentido al estar compuesta por tres relatos de treinta minutos cada uno: «Morella», «El gato negro» y «El extraño caso del señor Valdemar».

— Por otro lado, la economía narrativa promulgada por el *enfant terrible* de Boston —basada en la supresión de aquellos elementos inanes en el desarrollo de la acción, como diálogos marginales, descripciones preparatorias, etc.— y el efecto de intensidad que ésta conlleva hallan su contrapartida cinematográfica bajo la certera dirección de Corman, tal y como se desprende de las palabras de Frances Doel, integrante de su equipo artístico: «La progresión de los argumentos parecía ser la manzana de la discordia entre Robert Towne —guionista de *La tumba de Ligeia*, *Chinatown* y *Misión imposible 2*, entre otras— y Roger Corman, que pensaba que en los primeros minutos ya tenía que haber todo un fragmento de acción explosiva y resonante. Towne sostenía que eso era una incongruencia. Una vez se conseguía que la gente pagara la entrada y se sentara en la butaca del cine, disponía uno al menos de diez minutos para dibujar a los personajes e insuflar una atmósfera en el relato. Era éste un contencioso habitual entre Roger y la mayor parte de sus guionistas. Lo que ocurría esencialmente era que Corman rompía las diez primeras páginas, alegando que no había más que diálogo».<sup>12</sup>

— Pero si algún elemento caracteriza este conjunto de filmes, ése no es otro que la inserción de las principales constantes que pueblan el grueso de las narraciones de Poe, entre las que sobresale, sin ninguna duda, la manifiesta decadencia de las antaño clases privile-

giadas, completamente enroscadas en sí mismas y alejadas de la cambiante realidad social del siglo XIX. En palabras de Carlos Losilla: «El espectáculo ofrecido al espectador es el de una progresiva debilitación del impulso defensivo de la clase dirigente, sumergida ya para siempre en su propia putrefacción, en la perversión sexual y en la muerte, encerrada en castillos o mansiones mientras todo su mundo circundante se va desmoronando». <sup>13</sup>

De esta manera, el incuestionable declive social y económico halla su referente simbólico en las arcaicas y góticas mansiones en que los personajes apuran sus últimos y delirantes días, llegando éstas a asumir un papel activo e incluso decisivo en la trama, como se aprecia devastadoramente en el especial protagonismo que cobra el decrepito palacio de *La caída de la casa Usher*, unido a sus habitantes hasta la muerte. A este respecto, una de las frases pronunciadas por Vincent Price en este filme se muestra tremendamente esclarecedora: «La casa vive, la casa respira».

Pero lejos de estancarse en esta esquemática concepción, Corman va más allá penetrando en la obra de Poe desde un prisma netamente freudiano: «Yo opinaba que Poe y Freud habían discurrido por sendas divergentes hacia un mismo concepto del inconsciente, de modo que traté de ampararme en las teorías del científico para interpretar la obra del autor. [...] Me valí asimismo de lo que sabía sobre la interpretación freudiana de los sueños y mi análisis particular para que el filme se desarrollara paralelamente en un plano inconsciente, simbólico. El terror puede ser la materialización de un miedo largo tiempo reprimido que acosó a un niño, o hasta a un lactante. Es una pesadilla, un tabú. Ese miedo ha quedado aprisionado en el subconsciente. Examinando el suspense en una fase posterior de desarrollo, la casa podría visualizarse como un cuerpo femenino con sus aberturas, ventanas, puertas y arcaídas. El pasillo sería la vagina. Cuanto más nos adentramos en los corredores, más nos aproximamos, por así decirlo, a las primeras inquietudes sexuales de un adolescente. Hay en ellas impulsos contradictorios: de un lado la atracción y el deseo irresistible del sexo; del otro, el te-

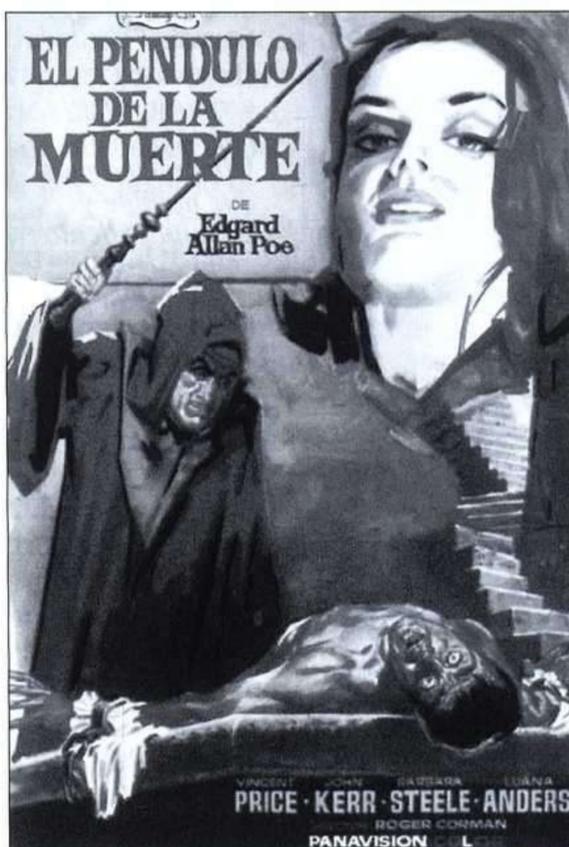
mor a lo desconocido e ilícito. La ambivalencia misma genera tensión». <sup>14</sup>

No obstante, esta degradación social se muestra acompañada de una marcada decadencia física —materializada en diversas enfermedades, generalmente hereditarias, que amenazan con aniquilar la estirpe de los protagonistas— y psicológica, en las que desempeña un importante papel el malsano efecto fascinador del mal.

Tras un breve repaso mental al ciclo, esta hipótesis es fácilmente comprobable. Así, en *Historias de terror*, tanto Leonora —interpretada por Maggie Pierre en el episodio de «Morella»—, como Ernesto Valdemar —encarnado por Vincent Price en «El extraño caso del señor Valdemar»— padecen tuberculosis. Sin embargo, la dolencia más extendida la hallamos en la catalepsia, que hace mella en los personajes interpretados por Ray Milland en *La obsesión* y por la mítica Barbara Steele en *El péndulo de la muerte*. Otras afecciones reseñables son la dolorosa agudeza de los sentidos que poseen los hermanos Roderick y

Madeline —Vincent Price y Myrna Fehy, respectivamente— en *La caída de la casa Usher*, o la plaga que invade los dominios del príncipe Próspero —Price, de nuevo— en *La máscara de la muerte roja*.

Por lo que atañe a la degeneración mental, ésta suele manifestarse tras el ocaso físico de los protagonistas y puede deberse a una doble motivación. En primer lugar, tanto la locura casi animal de Madeline, en *La caída de la casa Usher*, como el instinto homicida del Guy Carrell de *La obsesión*, siguen cauces paralelos y surgen tras un morboso clímax emocional: ambos han sufrido los rigores de un entierro prematuro con el consentimiento de sus familiares. Por otra parte, la demencia en que se hallan sumidos la mayoría de los personajes masculinos arranca de la ausencia de un ser querido —generalmente una mujer, a la vez amada y temida—, como puede comprobarse en el romanticismo melancólico y opresivo que envuelve la veneración de Locke —Vincent Price— por el cadáver momificado de su esposa



Carteles publicitarios de *El péndulo de la muerte*, dirigida por Corman en 1961, y de *El gato negro*, de Edgar G. Ulmer.



Morella, o la firme convicción de Verden Fell —otra vez el omnipresente Price— de que su mujer Ligeia regresará de la muerte.

Relacionada con la plasmación de las clases privilegiadas, se encuentra la transposición cinematográfica del narrador en primera persona típico en la obra de Poe, que aquí se constituye, según Carlos Losilla, en «... la personificación del racionalismo como simple testigo —en realidad, como trasunto del espectador— que casi ni siquiera interviene en la trama. Es el ojo que desencadena los acontecimientos, como el público para el que se proyecta el filme. [...] El impulso racionalista se reduce al papel de *voyeur*, situado además en el exterior de los límites de clase». <sup>15</sup>

Por tanto, este arquetipo se limita a tender un puente entre el auditorio y el universo ficticio plasmado, configurándose como un catalizador de sucesos

inauditos hacia nuestra realidad. De esta manera, esta figura recurrente halla sus contrapartidas de celuloide en el Philip Winthrop —Mark Damon— de *La caída de la casa Usher*, en el Francis Bernard —John Kerr— de *El péndulo de la muerte* o en el doctor Miles Archer —Richard Ney— de *La obsesión*, por citar sólo algunos ejemplos.

Pero la convergencia entre estos dos medios de expresión —cine y literatura— no termina aquí. Otra característica muy persistente en las narraciones de Poe —el desarrollo de la acción en ambientes cerrados y claustrofóbicos— halla su correlato fílmico bajo la dirección de Corman, como se desprende de la siguiente cita: «Usher era una proyección de la mente calenturienta y trastocada de Roderick Usher o, más concretamente, una emanación del inconsciente del mismo Poe. No hay ojos en el inconsciente, y por eso pensé que las cintas debían

constar exclusivamente de interiores o, si era necesario algún exterior, habría que ambientarlo en la nocturnidad. Dije a mi gente y equipo que no quería ver la realidad en ninguna escena. Si nos asomábamos a la naturaleza, debía salirse de lo vulgar». <sup>16</sup>

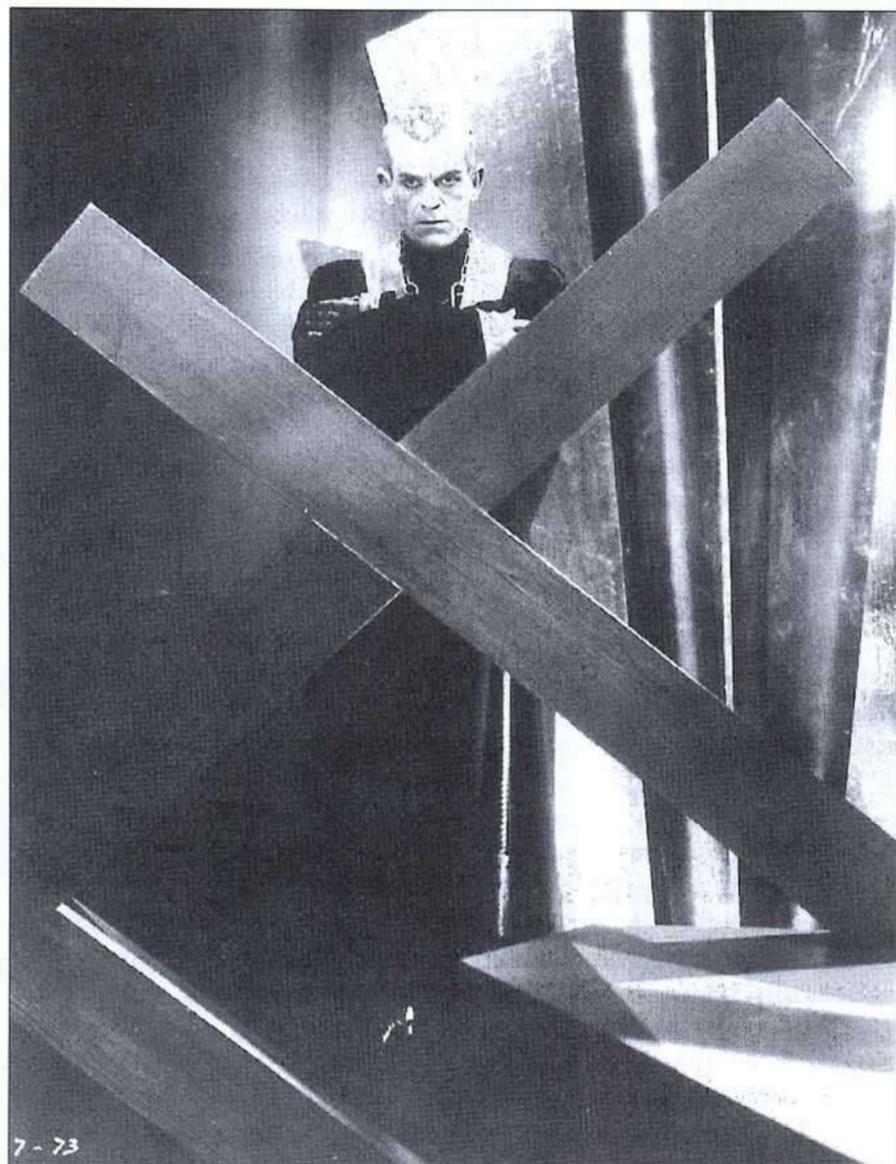
Para terminar este apartado, no podíamos dejar de mencionar el obsesivo gusto del afamado escritor de Boston por las situaciones morbosas. De hecho, el ciclo se halla repleto de ellas; desde entierros prematuros —en *La caída de la casa Usher*, *El péndulo de la muerte* y *La obsesión*—, a emparedamientos —en el episodio «El gato negro», incluido en *Historias de terror*—, pasando por la adoración de cadáveres momificados —en «Morella»; así como en *La tumba de Ligeia*—, y un larguísimo etcétera.

### La fidelidad al original literario

Al adoptar una perspectiva multidisciplinar, resulta obvio constatar que detrás de las representaciones icónicas o fílmicas se esconde casi siempre un relato; así, mientras la literatura se enmascara en el pastiche y la contaminación recubriéndose de elementos propios y foráneos, el cine se literaturiza y parece no poder prescindir de un férreo anclaje literario.

El caso que nos ocupa no es una excepción y emerge como emotivo homenaje hacia la obra de Edgar Allan Poe, a la par que demuestra el gran afán de Roger Corman y Richard Matheson —principal guionista del ciclo, además de autor de magníficas novelas, como *Soy leyenda* o *A Stir of Echoes*, llevada al cine recientemente por David Koepp en *El último escalón*— por confeccionar alrededor de la vida de este autor un sugestivo mapa de veladas alusiones que tan sólo se halla al alcance de públicos versados en literatura inglesa.

A este respecto, *La caída de la casa Usher* se presenta como un claro ejemplo de fidelidad al modelo literario —pese a la inserción en el producto final de elementos divergentes del mismo—, a la vez que integra pequeños guiños que remiten a la azarosa vida de este escritor. De esta manera, la única licencia del filme radica en la relación amorosa exis-



El gato negro es el relato de Poe que más adaptaciones ha conocido. Una de ellas fue Satanás (The Black Cat), dirigida, en 1933, por Edgar G. Ulmer. Una más que notable y extraña película en la que se enfrentaban por primera vez dos pesos pesados del género del terror: Boris Karloff y Bela Lugosi.



Fotograma de *La tumba de Ligeia* (1964), con Vincent Price y Elizabeth Shepherd. Según Corman, el director, es de todos sus films, el que está más próximo a una verdadera historia de amor.

tente entre Madeline Usher —Myrna Fayer— y Philip Winthrop —Mark Damon—, aspecto que no se aprecia en el relato y que con total seguridad fue incluido para contentar al público femenino de la época. Por otro lado, la ciudad en que ambos amantes comenzaron su idilio —Boston, en el estado norteamericano de Massachusetts— remite directamente al lugar de nacimiento del propio Poe en 1809, con lo que Corman establece una relación indisoluble entre el origen del ciclo y el del propio escritor.

Pese a esto, los dos siguientes títulos de la saga —*El péndulo de la muerte* y *La obsesión*— se decantan por dotar de una mayor libertad a su radio de acción y se limitan a tomar la principal idea de sus respectivas narraciones para forjar su propio universo ficticio.

En la primera de estas dos cintas, la acción se sitúa en la España del medievo —tras la época de la temida Inquisición, a diferencia del cuento—, pero deriva hacia una trama deliberadamente folletinesca en la que Elisabeth Barnard Medina —Barbara Steele— se alía con el doctor Carlos León —Anthony Carbone— para volver loco a su esposo —Nicolás Medina, interpretado por Vincent Price—, que la creía muerta. Así pues, la

relación con el original literario se limita a la plasmación del tormento del péndulo en el clímax final, aunque hay que destacar la maestría con que Corman captura la atmósfera alucinada, casi onírica de la obra y que numerosos estudiosos atribuyen a una pesadilla resultante del consumo de opio. No obstante, se echa en falta alguna alusión a *Una mala ventura*, el sarcástico relato de Poe que se constituye como antecedente directo de *El pozo y el péndulo*.

*La obsesión* adopta esta estrategia y deja de lado el supuesto carácter periodístico y verídico imbuido por su creador para adentrarse por los derroteros del suspense, pese a lo cual plasma con morbosa precisión la fijación del protagonista por ser enterrado en vida, sin renunciar en ningún momento a insertar pasajes literarios, como la construcción de un panteón familiar con el que hacer frente a la catalepsia o la aparición de la batería eléctrica para certificar el fallecimiento del personaje en cuestión.

Por su parte, dos de los tres episodios de *Historias de terror* siguen en gran parte las pautas marcadas por las narraciones homónimas, aunque incurren en ciertas alteraciones. De esta manera, en «Morella» se aprecia la veneración de

Locke —Vincent Price— por su difunta esposa al conservar su cadáver momificado —al igual que en *La tumba de Ligeia*, pese a que en ninguno de los dos relatos se menciona este hecho—, mientras que en «El caso del señor Valdemar» se introduce el personaje de Helene —encarnada por la bellísima Debra Paget— como trasunto del público femenino.

El tercer *sketch* del filme —«El gato negro»— se presenta más interesante, ya que supone una estimulante fusión entre el mencionado cuento y *El barril de amontillado* mediante la vía del humor negro. Esta mezcla obedece a una manifiesta coherencia literaria, puesto que las dos narraciones citadas se encuadran dentro de las conocidas como «de venganza y de muerte», además de contener evidentes paralelismos argumentales, especialmente visibles en la plasmación de la cripta como lugar inaccesible y simbólico donde ocultar el cuerpo del crimen. La amalgama se hace extensible a la denominación de los personajes, adoptando éstos el nombre de los protagonistas de *El barril de amontillado* —Montesor y Fortunato—, con la particularidad de que el interpretado por Vincent Price recibe el apellido Luchresi, un experto catador de

vinos al que se alude en la obra. Sin embargo, el mosaico de referencias no se halla completo sin señalar que los nombres de los personajes femeninos —Leonora, Annabel y Helene— de los tres episodios de esta película remiten a modo de guiño al título de diversas poesías de Poe, referencia con la que el guionista Richard Matheson desea dejar constancia de la errática vida sentimental de este autor.

En esta misma línea, las posteriores *El palacio de los espíritus* y *La máscara de la muerte roja* se decantan por refundir varias narraciones, enriqueciendo el producto final, a la vez que se le dota de una nueva dimensión que ensancha sus horizontes literarios.

De hecho, el primero de estos dos filmes se compone de una afortunada combinación entre una composición poética de Poe —«The Haunted Palace», incluida entre las páginas de *La caída de la casa Usher*— y un magnífico relato del genio del horror H. P. Lovecraft, *El caso de Charles Dexter War*. Debido a la brevedad de la poesía en cuestión, el grueso de la película se basa fundamentalmente en la novela del escritor de Providence, como se aprecia en la trama y en los nombres de los personajes —Joseph Curwen, Simon Orne, Hutchinson, el doctor Willett, etcétera; todos ellos insertados dentro de la mitología lovecraftiana—, aunque con ligeras variantes que obedecen a imperativos comerciales y de economía narrativa. Así pues, tanto las marcadas constantes temáticas de H. P. Lovecraft —el intento de los dioses arcanos por retornar a la Tierra, su antiguo hogar—, como diversos aspectos mencionados en la obra —entre ellos, la aparición del ficticio *Necronomicón*, el libro de los muertos presuntamente escrito por el árabe Abdul Alhazred— hacen acto de presencia en la cinta, configurando un universo enfermizo en el que los ritos satánicos se combinan con implicaciones sexuales.

Por otro lado, *La máscara de la muerte roja* reproduce con embriagador refinamiento la narración homónima —inspirada en la plaga de cólera acaecida en Baltimore durante el verano de 1831—, aunque introduce en su seno la macabra venganza expuesta por Poe en *Hop-Frog*, relato para el cual se basó en el fa-

moso *Bal des ardents*, donde aparecían quemándose vivos Carlos VI y cinco cortesanos disfrazados de orangutanes. De esta manera, el público inserta junto a este filme el cruel ajuste de cuentas que el bufón Hop-Frog lleva a cabo contra el noble que ultrajó a la bailarina enana Esmeralda —llamada Tripetta en el cuento—, considerándolo un componente más del original literario y no un elemento injertado por los guionistas Charles Beaumont y R. Wright Campbell.

*La tumba de Ligeia* se suma a la tendencia del resto de títulos analizados, aproximándose en gran medida a la concepción señalada por el propio Poe; no en vano, todas las películas integrantes del ciclo concluyen con una cita extraída de la fuente literaria, hecho que ratifica este aspecto. Respecto a esta cues-

tion, es realmente admirable la intuición de Roger Corman al ofrecer a la misma actriz —Elizabeth Shepherd— tanto el papel de la difunta Ligeia como el de Rowena, configurándose ambas como diferentes caras de la misma moneda. La fidelidad mencionada se corrobora con la acertada inclusión de pasajes pertenecientes a la obra, como una cita que Poe extrajo de un libro de Joseph Glanvill —«El hombre no se rinde a los ángeles, ni por entero a la muerte, salvo únicamente por la flaqueza de su débil voluntad»—, o la aparición de las apreciadas efigies egipcias de Ligeia.

Finalmente, *El cuervo* —basado en el famoso poema *The Raven*— sobresale como paradigma de la libre inspiración típica del séptimo arte frente al ejemplar respeto literario mostrado a lo largo del ciclo, debido a su carácter anárquico y,



El poema «The Raven» de Poe se convierte, en manos de Corman, en una película de risa, con claras intenciones autoperódicas. El director estaba ya cansado del ciclo Poe, y se propuso satirizar los principales motivos recurrentes en esas cintas en *El cuervo*.



Otro fotograma de *The Black Cat*, de Edgar G. Ulmer, en la que Karloff da vida a una especie de reencarnación terrenal de Satán.

especialmente, al escaso bagaje argumental que suele aportar el universo lírico. Así, se constituye como un acercamiento en clave de humor a la obra del escritor de Boston.

Sin embargo, la fidedigna plasmación del universo creado por Poe no se hace extensible a los desenlaces de la mayoría de estas películas, en gran parte por el bajo presupuesto del que dispusieron. De hecho, un elevado porcentaje de ellas —*La caída de la casa Usher*, el episodio «Morella», *El cuervo*, *El palacio de los espíritus* y *La tumba de Ligeia*— concluye con idénticas secuencias de un gran incendio. Roger Corman explica de forma jocosa los motivos que llevaron a tomar esta determinación: «El fuego destruyó castillos en otras cintas de Poe y, dado que una rugiente llamarada no difiere de otra en un plano general, inserté partes de *La caída de la casa Usher* en sus sucesoras. En 1960 mal podía ocurrírseme que algún día los particulares los verían en sus hogares y adverti-

rían que eran los mismos cabrios llameantes los que se astillan y descuelgan en los distintos films.»<sup>17</sup>

### La autoparodia

Se suele afirmar que un género no está lo bastante consagrado hasta que puede reírse de sí mismo, sin que por ello se derrumben las estructuras que ha creado en su periodo de consolidación.

Tras el notable éxito comercial y de crítica de las primeras incursiones de Roger Corman en la obra de Edgar Allan Poe, este realizador optó por desarrollar dentro del ciclo su particular tesis sobre la proximidad entre la risa y el terror en la creación y mantenimiento de la tensión, aspecto que años antes ya había explorado en la trilogía de comedias negras formada por *Un cubo de sangre* (1959), *The Little Shop of Horrors* y *Creature from the Haunted Sea*, estas dos últimas realizadas en 1960.

El primer paso en este sentido lo conforma «El gato negro», donde el tono de despiadada crueldad presente en el original literario se conjuga con impecables toques de humor, fácilmente apreciables en la delirante cata de vinos en la que brilla a gran altura el duelo interpretativo entre Vincent Price —Fortunato Luchresi— y Peter Lorre —Montresor—.

Con idéntico equipo técnico, *El cuervo* ratificó las intenciones autoparódicas de Corman, satirizando los principales motivos recurrentes de su propio ciclo, como se puede observar en el memorable duelo de magos que supone el clímax final. En palabras del propio director: «Haremos un *Cuervo* que haga reír. Tanto Richard Matheson como yo estamos cansados de la serie de películas sobre Poe. Si rodamos este filme, será el más divertido que nunca se haya hecho sobre él».<sup>18</sup>

Dentro de este contexto, Corman, con la ayuda de sus protegidos Francis Ford Coppola, Monte Hellman y Jack Nicholson, llevaría a cabo *The Terror*, una pequeña y extravagante *rara avis* que pretende adentrarse desde un prisma satírico en el estilo gótico típico de la literatura decimonónica, tal y como él mismo expone: «Estaba tan identificado con los denominadores comunes del material de Poe, que me propuse superar al mismísimo maestro y fraguar un cuento truculento de nuevo cuño: *The Terror*».<sup>19</sup>

Sin embargo, la obra maestra de esta deconstrucción autoparódica la hallamos en *La comedia de los terrores*, excelente película en la que Jacques Tourneur propone una revisión caricaturesca de las directrices del ciclo amparándose, al igual que hiciera Corman, en el mismo equipo artístico y técnico que lo llevó a cabo, hecho que la enriquece aún más si cabe.

### El legado de Poe

Que duda cabe de que Edgar Allan Poe es considerado uno de los escritores más importantes de la literatura en lengua inglesa. Actualmente, más de ciento cincuenta años después de su muerte, la fuerza de sus relatos y de sus poemas continúa deleitando a millones de in-



Una historia  
de amor  
desinteresado  
en la que usted  
tiene SU papel

Déle una oportunidad a un niño.  
**¡APADRINELO!**



**REACH**  
Internacional  
España

REACH trabaja desde 1974  
por los niños más necesitados del tercer mundo.

Avda. Tenor Fleeta, 97 - 1ª dcha.  
ZARAGOZA - 50008 Tel: 976 412737

Deseo recibir más información sin compromiso

NOMBRE Y APELLIDOS

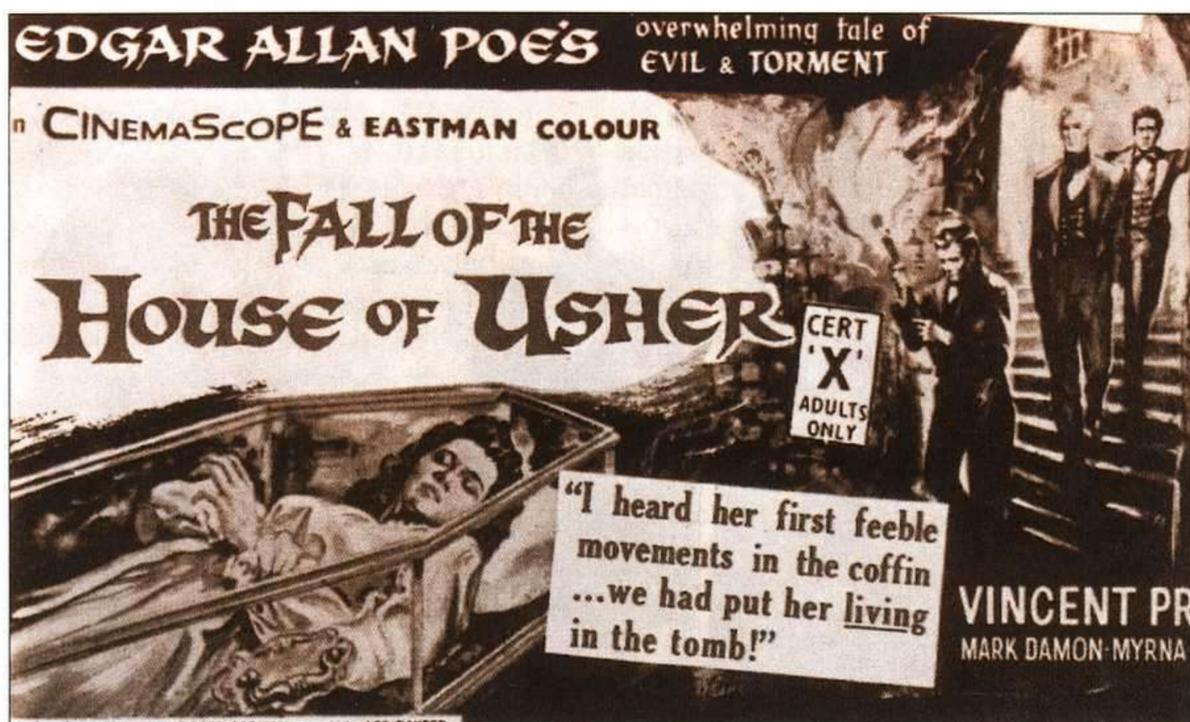
DIRECCION

LOCALIDAD

PROVINCIA

C.P.

TEL.



La cinta fue rodada toda en estudio. Según Corman, el universo de Poe era el mundo del inconsciente, y para recrearlo nada mejor que los decorados artificiales.

condicionales seguidores, a la vez que diversos medios de expresión, como el cine, la música o el cómic, se inspiran directa o indirectamente en su obra. Y es que, como reza la efigie levantada en su honor en Baltimore, este autor «soñó sueños que ningún mortal se atrevió a soñar antes».

En verdad, la figura de Poe anida dentro de cada nuevo lector que rememora su talento. Prueba de ello es la protesta generalizada que los residentes del Greenwich Village neoyorquino —liderados por Woody Allen— han realizado para evitar la ampliación de la Facultad de Derecho de esta ciudad, hecho que supondría el derribo de varias construcciones históricas, entre ellas una casa en la que residió nuestro venerado escritor.

De hecho, tal vez su ser físico ya no esté con nosotros, pero la esencia de su arte perdura y perdurará. Que nadie lo dude. ■

\*Javier Blasco Grau es licenciado en Filología Hispánica y estudiante de segundo ciclo de Filología Catalana.

#### Notas

1. Poe, Edgar Allan, *La carta robada i altres nou contes*, Alicante: Aguaclara, 1993. Introducción y notas a cargo de Maribel Sánchez Valero.
2. Lo cita Julio Cortázar en la Introducción y notas de Poe, E. A., *Ensayos y críticas*, Madrid: Alianza, 1986.

3. Costa, Jordi, *Hay algo ahí afuera. Una historia del cine de ciencia-ficción*, Barcelona: Glénat, 1997, vol. 1.
4. *Ibidem* nota 3.
5. Losilla, Carlos, *El cine de terror*, Barcelona: Paidós, 1993.
6. *Ibidem* nota 5.
7. *Ibidem* nota 5.
8. Casas, Quim, «Adalides del mal» en *La Cartelera* 499, Valencia, 2000, pp. 4-5.
9. Corman, Roger y Jerome, Jim, *Cómo hice cien filmes en Hollywood y nunca perdí ni un céntimo*, Barcelona: Laertes, 1992.
10. *Ibidem* nota 9.
11. *Ibidem* nota 9.
12. *Ibidem* nota 9.
13. Losilla, Carlos, «Poe en la factoría Corman», en la revista *Dirigido por...* 291, Barcelona, 2000, pp 62-67.
14. *Ibidem* nota 9.
15. *Ibidem* nota 5.
16. *Ibidem* nota 9.
17. *Ibidem* nota 9.
18. *Ibidem* nota 9.
19. *Ibidem* nota 9.

También se puede consultar la siguiente bibliografía:

- Hevia, Elena, «La pantalla torturada» en *CLIJ* 121, Barcelona, 1999, pp. 62-66.
- Panadero, David G., *Dark City*, Madrid: Midons, 2000.