

EL ARTISTA COMO MUSA: LA INFLUENCIA DE EDGAR A. POE EN EL ARTE

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO¹

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: In the second centenary of E. A. Poe's birth, this article sets out his huge influence on Contemporary Art. Taking his famous poem *The Raven* as an example, the present paper explores some of its adaptations to other artistic disciplines, proving thereby that, in Poe's case, the artist becomes a muse.

Key words: Poe / Mythology / Fantasy and Science Fiction Genre / Literature / Horror Films / Comic / Illustration.

Resumen: En el segundo centenario de su nacimiento, este artículo expone la enorme influencia que el escritor norteamericano Edgar A. Poe (1809-1849) ha ejercido sobre el arte contemporáneo. Tomando como ejemplo su famoso poema *El cuervo*, el presente texto comenta algunas de sus adaptaciones a otras disciplinas artísticas demostrando así que, en el caso de Poe, el artista se convierte en musa.

Palabras clave: Poe / Mitología / Género Fantástico / Literatura / Cine de Terror / Cómic / Ilustración gráfica.

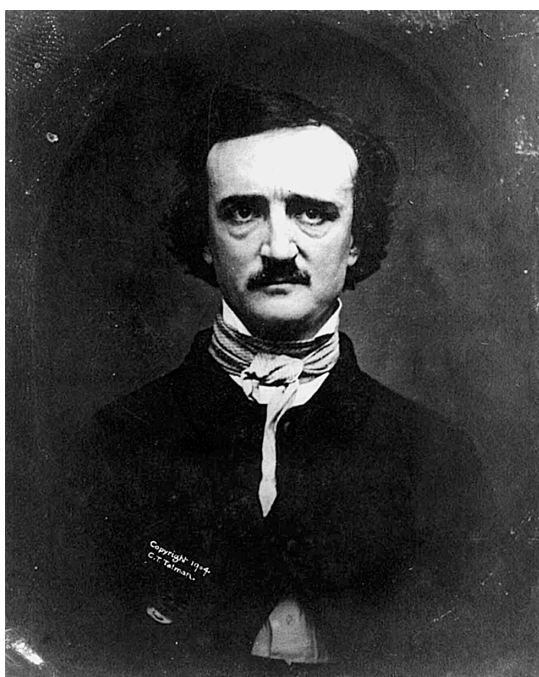
El 2009 ha celebrado el bicentenario del nacimiento de Edgar A. Poe. Ocurre que los aniversarios de las personalidades del mundo del arte funcionan hoy día como ritos desacralizados que reactivan la presencia de los conmemorados y, en muchos casos, promocionan el consumo de nuevas ediciones de su obra y de la de artistas derivados, hasta el punto que las fronteras entre el acto cultural y la estrategia propia del "marketing" se diluyen mezclando ambos territorios. "Historia" y "Memoria" no son conceptos sinónimos pero sí configuran fenómenos indisolubles, y una de las tareas socialmente útiles del historiador del arte es recordar aquellos artistas que merecen ser rescatados del olvido. Sin embargo, recordar a Poe no es sino testimoniar la consciente presencia de su figura y de su legado artístico en la cultura actual. Transformado en verdadero icono postmoderno (basta con introducir su nombre en un buscador de Internet para comprobarlo), su mero retrato es ya sinónimo de lo Fantástico y de cualquier manifestación cultural que pueda asociarse a tan amplio y ambiguo campo semántico.

El hombre y su obra

Culto, elegante, orgulloso, obcecado, hipersensible, adicto al opio y al láudano, víctima de la ludopatía y el alcohol, especialmente tras la trágica muerte de su esposa Virginia en 1847, capaz de seducir con su carisma en sus mejores momentos y de repeler con su antipatía y paranoia en los peores, no me centraré en su aspecto biográfico por ser éste un aspecto polémico sometido a constante revisión hasta el punto de cuestionar su tradicional imagen de "artista maldito". Posiblemente sean acertadas las palabras de Fernando Savater cuando afirma que "... el perfil humano que durante mucho tiempo fue tenido como su retrato oficial no es en verdad más que una caricatura, elaborada por un falso amigo que quiso desprestigiarle e idealizada por un sincero admirador que pretendió elevarle a la beata categoría de emblema".² El filósofo se refiere a las visiones que dieron, respectivamente, Rufus Griswold y Charles Baudelaire sobre el poeta norteamericano. Será su obra, por consiguiente, la protagonista de este artículo.

¹ Fecha de recepción: 12-11-2009 / Fecha de aceptación: 30-11-2009.

² SAVATER, Fernando. *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2008, p. 350.



Edgar Allan Poe.

Su importancia en la Historia del Arte se justifica no sólo por la calidad general e incuestionable de la que hizo gala sino, también, por ser pionera en varios géneros literarios y precursora magistral de algunas de las corrientes más populares e interesantes de la literatura contemporánea. Poe es la musa que ha inspirado la obra posterior de muchos discípulos que han intentado adaptar su letra o su espíritu creativo a las más diversas disciplinas artísticas. Edgar A. Poe no es un mero nombre para ser citado por aquellos que pretenden demostrar su supuesta erudición, tampoco es un mito que pese más por la idealización de su figura que por la importancia real de su legado literario. Poe es el autor al que todo escritor de literatura policíaca y fantástica quisiera parecerse, el modelo al que casi todos aspiran pero que nadie, o casi nadie, alcanza. En ese sentido Poe es una utopía, pero también una realidad, la prueba fehaciente de lo que un buen literato puede conseguir si se lo propone. La lista de discípulos fue, es y será interminable: Jules Verne, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, H. P. Lovecraft, Pilar Pedraza o Clive Barker, por citar los casos más interesantes, es decir, los de quienes consiguieron superar, igualar o, al menos, homenajear dignamente a su

maestro desarrollando algunas de las líneas literarias por él propuestas.

La obra de Poe, para muchos la mejor y más importante de la literatura norteamericana, es consecuencia directa de una privilegiada inteligencia puesta al servicio del arte o, dicho de otro modo, es el resultado lógico de aplicar el método científico en la composición literaria para obtener de la entidad lectora las reacciones necesarias. Como él mismo se encargó de explicar en su texto *Método de composición*, Poe representa el tipo de artista plenamente consciente de sus recursos y seguro de sus objetivos, de modo que aplica de forma consecuente y sistemática los estímulos que requieren sus intenciones.

A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe de ser la de un efecto que se pretende causar. (...) Habiendo ya elegido un tema novelesco y, a continuación, un vigoroso efecto que producir, indago si vale más evidenciarlo mediante los incidentes o bien el tono...³

Es decir, del mismo modo que, mucho después, S. M. Eisenstein o Alfred Hitchcock usaron sabiamente el montaje cinematográfico para provocar en sus espectadores el impacto emocional que buscaban, Poe manipula a sus lectores mediante el uso matemático de las palabras y la construcción geométrica de las frases dentro de un relato perfectamente estructurado donde nada escapa a su cálculo. El texto citado fue redactado a raíz del clamoroso éxito internacional de su más conocido poema, *El cuervo* (*The Raven*, 1845), con la intención de explicar su poética a partir del autoanálisis usando sus dotes profesionales como crítico literario. Plenamente consciente de su valía como escritor y sin asomo de falsa humildad, Poe revela aquí su "modus operandi" y confiesa los trucos empleados para conseguir un resultado perfecto.

Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquella avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático.⁴

Así lo confirmaba no mucho después Joris-Karl Huysmans cuando dice de este "cirujano espiritual" que en sus relatos "...insistía sobre los actos del espanto, los razonaba fríamente, apretando poco a poco la garganta del lector, sofocado, jadeante frente a estas pesadillas, aquejado mecánicamente de fiebre alta".⁵

³ POE, Edgar A. "Método de composición". En: *Edgar A. Poe. Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1998, p. 131.

⁴ POE, Edgar A. 1998, p. 132.

⁵ HUYSMANS, Joris-Karl. *Al revés*. Barcelona: Editorial Bruguera, S. A., 1986, p. 264.

Pero estas citas no hacen sino evidenciar explícitamente lo que puede observar cualquier lector con mentalidad analítica. Su obra es la mejor prueba de que la teoría expuesta por Poe no era mera propaganda ególatra ni disfraz elitista, aunque ello tampoco signifique que el autor aplicara el mismo control en cada uno de sus textos ni consiguiera en todos los casos la misma calidad. Con todo, muchos son los méritos de este escritor nacido en Boston, y en un esfuerzo de síntesis haré mención de los más obvios.

a) Romántica por época y por espíritu, su composición poética versificada enfatiza especialmente el gusto morboso por la muerte y lo sobrenatural. Con ella, además, prefigura el inmediato Simbolismo literario francés del que se convertirá en portavoz inconsciente gracias, en buena medida, a la incondicional defensa que hizo de su obra uno de sus mejores traductores, el crítico y poeta francés Charles Baudelaire, quien quiso ver en Poe un alma gemela. A esta promoción europea ayudaron igualmente los halagos que le dedicó J. K. Huysmans en su fundamental novela *Al revés* (*À Rebours*, 1884) que en algunos aspectos (preferencia de la belleza artificial sobre la natural, preciosismo esteticista de las descripciones, caprichosa preparación de un espacio doméstico por parte de un excéntrico con rasgos asimilables a la figura del dandy) encontró su referente en los relatos de Poe *The Domain of Arnheim* (1842), *Landor's Cottage* (1849) y *The Assignation*. Pero el alcance de su influjo sigue siendo hoy día perceptible y el magisterio de su poesía ha perdurado hasta el punto de ofrecer casos tan curiosos como el del respetuoso homenaje paródico que Tim Burton ha ofrecido a través de su obra literaria (el libro ilustrado *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories* en 1997) y cinematográfica (fundamentalmente el cortometraje *Vincent* en 1982), prueba de la vigencia actual de un patrimonio cultural que en su momento consolidó los cimientos de la creación contemporánea.

b) Por otro lado, su escritura de ficción en prosa no sólo sistematizó el concepto contemporáneo de relato corto y perfeccionó uno de los modelos más sólidos de literatura de horror sino que, además, materializó en su única novela uno de los relatos de aventura iniciática más fascinante, insólito y crepuscular de todos los tiempos: *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* (*The Narrative of A. Gordon Pym of Nantucket*, 1838). Esta obra justificaría ya, por sí sola, que su autor ocupara un lugar importante en la historia de la literatura contemporánea.

c) No hay que olvidar que Poe se dedicó profesionalmente al periodismo y, dentro de este campo, se convirtió en uno de los críticos literarios más agudos y temidos de su época, lo que le generó no pocos enemigos entre sus colegas de oficio. Además, sus opiniones estéticas aparecen a modo de cuñas metalingüísticas en muchos de sus relatos.

d) La prosa de Poe incluyó ensayos filosóficos y científicos no siempre valorados en su momento, y usó con frecuencia sus relatos de ficción para transmitir profundas reflexiones filosóficas. Su altura intelectual y su inquietud cultural le hicieron abordar sin complejos temas científicos de los que ofrecía en ocasiones polémicas hipótesis que, sin embargo, en algunos casos alcanzaban un carácter verdaderamente visionario, como ocurre en *Mesmeric Revelation* (1845) donde, además de abordar las características del polémico mesmerismo, puede encontrarse el esbozo de algunos de los fundamentos de la posterior Física Cuántica.

e) El escritor de Boston es considerado con toda justicia el inventor del género policiaco en literatura gracias al personaje de Auguste Dupin, protagonista de *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) y *The Purloined Letter* (1845); y a otros relatos de investigación criminal como *MS. Found in a Bottle* (1833) y *The Gold-Bug* (1843). El método analítico-deductivo para luchar contra el crimen expuesto en los mencionados relatos sentó las bases teóricas fundamentales de un género del que Poe fue el maestro y Arthur Conan Doyle y Agatha Christie algunos de sus más prestigiosos discípulos.

f) Tampoco debe desdeñarse su aportación como pionero de la Ciencia-Ficción en una variante ciertamente muy básica pero, no obstante, precursora de la obra de Jules Verne en aspectos como la erudición expresada mediante la aportación de datos científicos concretos y el tono aventurero del relato, presentes en las narraciones *The Balloon-Hoax* (1844), *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (1833) y *Von Kempelen and His Discovery*.

g) Poe sistematiza una estrategia temática coherente que se constituirá desde ese momento en modelo y que consiste básicamente en participar de la estética romántica desarrollando el motivo de "l'amour fou", de naturaleza pasional, realización imposible y desenlace trágico, en relatos que tienen como motor principal el amor (correspondido o no) hacia mujeres jóvenes, hermosas y afectadas de una muerte temprana, lo que de-

semboca directamente en la necrofilia de amantes fetichistas y en la creación de fantasmas sobrenaturales o psicológicos. *Berenice* (1833), *Morella* (1833), *Eleonora* (1842) y *Ligeia* (1838) son sus relatos más paradigmáticos al respecto, a los que se pueden sumar poemas como *Leonor* (1843) o *Anabel Lee* (1849).

h) Recurso habitual en su obra es la narración en primera persona como protagonista o como testigo privilegiado de los hechos. Pero la verdadera aportación a este respecto es el hecho de que el narrador homodiegético coincide, en muchos casos, con el criminal del relato, de modo que Poe focaliza la historia mediante una perspectiva siniestra, perversa, obligando al lector a enfrentarse directamente con la subjetividad inmoral, incluso demente, del narrador y forzar la posibilidad de una identificación imposible con un punto de vista psicopatológico. En este sentido Poe recoge el testigo de E. T. A. Hoffmann y se sitúa como claro precedente de narradores posteriores de la talla de Gérard de Nerval, Ambrose Bierce o Jim Thompson.

i) Relacionado con el aspecto anterior, resulta interesante incidir sobre la perspectiva moral de Poe en el tratamiento temático de sus relatos. Como afirmó otro gran autor del género: "Antes de Poe, los cultivadores del relato preternatural habían trabajado (...) sin comprender la base psicológica del atractivo del horror, y obstaculizados por una mayor o menor adecuación a convencionalismos literarios vacíos tales como el final feliz, la virtud recompensada y, en general, una didáctica moral huera, una aceptación de modelos y valores populares y una imposición a sus propias emociones en el relato..."⁶

En efecto, Lovecraft era consciente de otra de las aportaciones revolucionarias de su maestro: la neutralidad moral y el distanciamiento emocional. Como veremos mucho más tarde en el cine de Luis Buñuel (en quien se descubren curiosos vínculos estéticos) Poe evita emitir juicios morales hacia sus personajes. La amoralidad de Poe consiste en no juzgarles ni a ellos ni a sus futuros lectores, quizás por ser consciente de una verdad bastante dolorosa: "...vivo con claridad y afirmé sin inmutarse la maldad natural del hombre. Él dijo que hay en el hombre una fuerza misteriosa que la filosofía moderna no quiere tener en cuenta (...) la gran ver-

dad olvidada (...) la perversidad primordial del hombre..."⁷, teoría desarrollada de forma explícita en las primeras páginas de los relatos *The Black Cat* (1843) y *The Imp of the Perverse* (1845).

A continuación desearía ilustrar todo lo hasta aquí expuesto con un ejemplo que muestre el potencial de Poe como musa inspiradora del arte contemporáneo. Para ello he elegido el poema *El cuervo* (1845) y su traducción a disciplinas artísticas como las artes gráficas (ilustración y cómic) y las artes audiovisuales (cine y televisión). Los ejemplos seleccionados confirmarán, además, dos características habituales en la obra inspirada por Poe:

a) El uso, más o menos descarado, más o menos respetuoso, de Poe como "marca de prestigio" o recurso comercial que garantice el éxito de una obra. Su nombre puede ser excusa para crear algo nuevo que guarde pocas conexiones con su estética y su obra pero, sin embargo, suficientes como para despertar el interés de los nuevos consumidores. En este sentido Poe tiende a ser el punto de partida de creadores que nos conducen por vías diferentes a las del maestro.

b) El carácter sincrético de las nuevas creaciones: obras que con mejor o peor fortuna pretenden condensar la esencia temática, narrativa y estética de Poe, mezclando historias, integrando relatos diferentes en una única nueva obra. Las palabras de la doctora Pilar Pedraza son dardos certeros cuando afirman "...una de las constantes del cine de la obra basada en Edgar A. Poe: la de considerar su obra como un todo, y cada uno de sus relatos como un elemento del conjunto, sin que ello dé como resultado películas de episodios, aunque esto último constituirá otra de las alternativas..."⁸

Los casos más prestigiosos al respecto son la película francesa *La caída de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928) donde, como mínimo, se unen en su argumento los relatos *The Fall of the House Usher* (1839) y *The Oval Portrait* (1844); y el film estadounidense *La máscara de la Muerte Roja* (*The Mask of the Red Death*, Roger Corman, 1964) en la que el guionista funde inteligentemente las narraciones *The Mask of the Red Death* (1842) y *Hop-Frog* (1849). En realidad esta tendencia puede interpretarse como resultado lógico y prueba irrefutable de la coherencia que sustenta la producción literaria de Poe.

⁶ LOVECRAFT, Howard Phillips. *El horror en la literatura*, p. 52.

⁷ BAUDELAIRE, Charles. "Edgar Allan Poe". En: POE, E. A., 1998, p. 57.

⁸ PEDRAZA, Pilar. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004, p. 96-97.

El cuervo y su prole

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak
and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten
lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a
tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber
door.

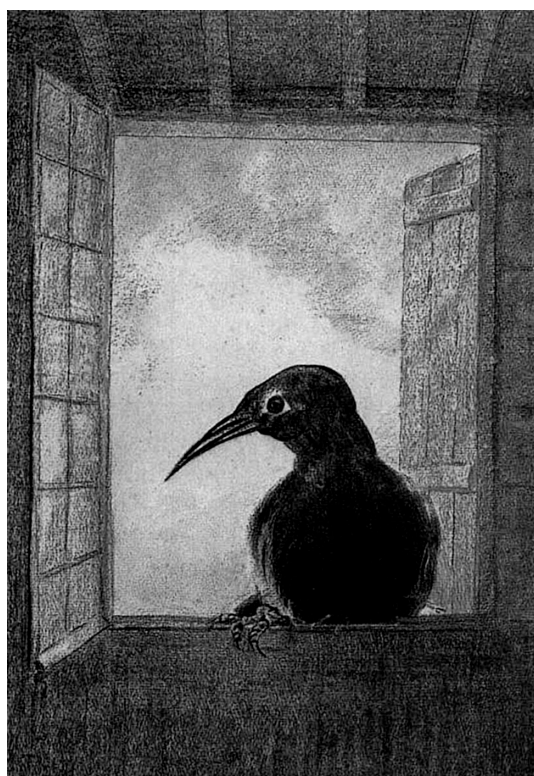
Así se inicia uno de los poemas más famosos de la historia de la literatura. Poe aplicó, como él mismo se encargó de detallar en su célebre *Método de composición*, todo su empeño con un racionalismo metódico y riguroso para conseguir una obra maestra. Elegidos el tema y el efecto que quería causar en la entidad lectora, el siguiente paso fue emplear los instrumentos adecuados para alcanzar su objetivo:

a) Los "incidentes" (de la historia) que en este caso se concretaban en la añoranza, por parte del protagonista, de su difunta amada, por un lado; y en la naturaleza sobrenatural o, al menos, insólita, del cuervo que "conversa" con el protagonista y da nombre al poema, por otro lado.

b) El tono (del relato), triste y melancólico, tan puramente romántico como los incidentes señalados.

A partir de estas premisas Poe aparenta prescindir de la inspiración y centrarse en un método matemático que tiene en cuenta factores clave como son la extensión del poema (108 versos), el ritmo, la combinación métrica vanguardista y la sonoridad de las palabras, especialmente las del estribillo concebido como eje estructural de la composición. Poe puso especial empeño, él mismo lo indicó así, en que ese estribillo se caracterizara por unas cualidades sonoras monótonas y un contenido variante, aunque igualmente homófono, basado en el célebre término "nevermore". Así, encontramos versos como "Only this and nothing more.", "Darkness there and nothing more", "Then the bird said 'nevermore'" o "Shall be lifted – nevermore!", por citar sólo algunos.

La intrusión de un cuervo capaz de emitir una palabra inteligible es el elemento extraordinario que perturba la melancólica cotidianeidad del protagonista, sumergido en el duelo emocional por la pérdida de su amada. El efecto mental creado sobre el hombre hace que este interprete de forma insólita su interacción con el animal, de



Dibujo de Odilon Redon (1882).

modo que acepta lo imposible (el establecimiento de un diálogo racional con el cuervo) y da rienda suelta a su crisis personal en un "crescendo" dramático que lleva el relato al terreno de lo sobrenatural "... hasta que por último el amante, arrancado de su indolencia por la índole melancólica de la palabra, su frecuente repetición y la fama siniestra del pájaro, se encontrase presa de una agitación supersticiosa y lanzase locamente preguntas del todo diversas, pero apasionadamente interesantes para su corazón: unas preguntas donde se diesen a medias la superstición y la singular desesperación que halla un placer en su propia tortura, no sólo por creer el amante en la índole profética o diabólica del ave (que, según le demuestra la razón, no hace más que repetir algo aprendido mecánicamente), sino por experimentar un placer inusitado al formularlas de aquel modo, recibiendo en el 'nevermore' siempre esperado una herida reincidente, tanto más deliciosa por insoportable".⁹

Un acierto adicional por parte de Poe fue la elección del ave al aprovechar la tradición mitológica del cuervo para enfatizar con total coherencia las

⁹ POE, Edgar A. 1998, p. 138.



Ilustración de Gustave Doré aparecida póstumamente en el libro *The Raven* (1884).

sugerencias fantásticas del poema y reforzar así la verosimilitud de lo imposible. De este modo el cuervo del poema retoma la función que este animal cumplía en la mitología nórdica: el dios germano Wotan (el Odín escandinavo) suele ir acompañado de dos cuervos a modo de consejeros, Hugin (Pensamiento) y Munin (Memoria), que vienen a ser el desdoblamiento zoomorfo (*hamr*) de las cualidades mentales de la divinidad. La fuerza espiritual del cuervo como mensajero y su carácter necromántico son rasgos característicos en casi todas las tradiciones mitológicas, y ello le hace especialmente proclive a la adivinación y a su papel como mediador con el más allá, de ahí que el protagonista humano del poema quiera utilizarlo para tener noticias de su difunta amada.

La fama conseguida por Poe con esta composición fue espectacular y de alcance universal, y la influencia directa del poema se ha concretado en numerosos intentos de traducirlo a otras disciplinas artísticas.

Sir John Tenniel (1820-1914) ilustra el poema en la edición de 1857 del recopilatorio *Works* de E. A.

Poe. El artista británico opta por representar con expresiva simplicidad la entrada del cuervo en la estancia ante el asombro del protagonista, recurriendo a los sutiles efectos lumínicos del grabado en blanco y negro y la expresión horrorizada del humano para enrarecer la atmósfera de una acción, en principio, inofensiva.

El carboncillo fue el medio que empleó el francés Odilon Redon (1840-1916) para concebir en 1882 la ilustración para la portada de los *Cuentos grotescos* de Poe. Ese año Redon publica su álbum *À Edgar Poe*. La obra que he escogido pertenece, pues, a la primera etapa artística del pintor, aquella en la que su melancolía da paso a las fantasías más siniestras y el negro se erige como el principal de los colores, lejos todavía de la explosión colorista que caracterizará su segunda y última etapa vinculada a la iluminación espiritual del Budismo y la Teosofía. En una hoja de papel encarnada de 40 x 27'9 cm, este maestro simbolista ofrece la representación realista del cuervo asomado a la ventana, pero extrañando la imagen mediante la desnaturalización de las dimensiones, pues el animal destaca por un tamaño excesivo con respecto a su entorno arquitectónico. Incapaz de representar la voz del cuervo mediante el dibujo, Redon utiliza la desproporción como signo que indica la presencia de lo fantástico como intruso que perturba la normalidad. A diferencia de las opciones elegidas por otros ilustradores, Redon prescinde del protagonista humano para centrar la atención en el animal que da título al poema y cuya presencia es fundamental para el desarrollo de la trama.

Por su parte, Harper & Brothers publican en 1884 una edición de *The Raven* magníficamente ilustrada por Gustave Doré (1832-1883) fallecido justo el año anterior. De entre todas las magníficas ilustraciones que Doré dedicase al poema, quiero destacar aquella en que el animal observa amenazador desde el busto de Pallas Atenea sobre el que se acaba de posar tras su entrada en la estancia:

Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –
Perched, and sat, and nothing more.¹⁰

El punto de vista frontal nos obliga a identificarnos con el narrador del poema, y la composición centralizada ofrece una simetría perfecta. Los destellos de la lámpara tras el busto conforman una especie de abanico de luz que proyecta el rostro multiplicado de la amada muerta y, por su cerca-

¹⁰ POE, Edgar A. 1998, p. 148.

nía con respecto al cuervo, parece remitirnos a la representación del pavo real, integrando ave y mujer en el tema del "doppelgänger" y enriqueciéndolo con el simbolismo del pavo real, tan querido por los artistas finiseculares.

Muchos han sido los artistas plásticos célebres que han traducido en imágenes los textos escritos por Poe: desde Edmund Dulac hasta Arthur Rackham, pasando por Harry Clarke, Alberto Martini, Albert Pinkham Ryder y José Segrelles. Comentar la nutrida lista de ilustradores gráficos que han ofrecido (y siguen haciéndolo) su versión de *El cuervo* excedería las dimensiones y pretensiones de este artículo de modo que, con espíritu selectivo, avanzaré en el tiempo para seguir destacando otros ejemplos en los que Poe y su obra han sido musas para artistas de otras disciplinas.

En el film norteamericano *El cuervo* (*The Raven*, Louis Friedlander, 1935) Edgar Allan Poe es la excusa perfecta para reunir a los dos máximos astros del horror del momento: Boris Karloff y Bela Lugosi. El guión de David Boehm hace algo más que utilizar el título y la anécdota del celeberrimo poema: el film se inicia con Bela Lugosi recitando un fragmento del poema en un despacho dominado por la figura de un cuervo disecado. Algo más tarde, el texto de Poe vuelve a hacerse presente en la secuencia del teatro en la que la protagonista del film baila en el escenario mientras un actor encarnando a Poe recita magistralmente las primeras estrofas de su inmortal composición. Pero al título, a la cita directa y a la personificación del poderoso icono (el poeta), se añade la comunión de sentimientos entre el protagonista del poema y el de la película, pues ambos sufren por el anhelo de una mujer a la que no pueden disfrutar y los dos desembocan en la locura autodestructiva. El film se presenta como un homenaje explícito a la genialidad de Poe y su obra basándose, además, en otro de sus textos más conocidos, el relato breve *The Pit and the Pendulum* (*El pozo y el péndulo*), al que utiliza para justificar la parafernalia asociada a la tortura, otorgando el matiz gótico que adereza y redondea una historia criminal carente de elementos argumentalmente fantásticos. En este sentido podría afirmarse que la película es la cosecha cinematográfica de la semilla literaria plantada en su día por Poe.

Muy distinto es el caso de *El cuervo* (*The Raven*, Roger Corman, 1963). La película se inicia escuchando la voz acusmática del actor Vincent Price recitando los primeros versos del poema. La calidad grave y aterciopelada del conocido timbre de su voz casa perfectamente con el tono y el género



Bela Lugosi en *The Raven* (Louis Friedlander, 1935).

de la composición de Poe. Merece la pena recordar que Vincent Price es en esos momentos uno de los tres astros de cine favoritos dentro del género Fantástico y esta es su cuarta colaboración como actor protagonista en el ciclo de películas inspiradas en Poe dirigidas y producidas por el norteamericano Roger Corman, y que supuso en cierta medida la contrapartida estadounidense a la edad dorada que la productora británica Hammer Films estaba desarrollando en Europa. La imagen y el sonido de la primera secuencia respetan una fidelidad con respecto al texto de Poe que, sin embargo, se verá inmediatamente traicionada cuando el cuervo comienza a hablar. Desde ese momento es el tono de comedia el que domina lo que acaba siendo una parodia del cine de terror que usa el poema como verdadero "McGuffin" para desarrollar una trama centrada en el adulterio y el enfrentamiento entre dos maestros de la Magia Negra interpretados por Vincent Price y Boris Karloff en una línea cercana a la que desarrollaba en esos mismos momentos la editorial Marvel con su personaje de cómic Dr. Strange, creado por el guionista Stan Lee y el artista gráfico Steve Ditko, donde el mago protagonista se enfrenta a todo tipo de taumaturgos.

Tras el divertido desarrollo de un argumento basado en los celos y las aventuras mágicas ambientadas en el siglo XV, el film finaliza recordando no



Cartel promocional de *The Raven* (Roger Corman, 1963).

los versos que clausuran el poema (lo que hubiera supuesto la confirmación de una cómoda estructura cíclica) sino otro verso, uno de los más repetidos a lo largo de la composición, que deviene recurso cómico al completar un “gag” audiovisual, pues se escucha “Quoth the Raven ‘Nevermore’” en el preciso instante en que el protagonista usa sus artes mágicas para cerrar literalmente el pico al molesto cuervo.

En suma, para Corman y su guionista Richard Matheson, el texto de Poe es un pretexto argumental, un recurso narrativo que justifica diegéticamente el desarrollo de una trama que, en este caso, nada tiene que ver ni con el poema ni con la obra general de su autor. El tono cómico, potenciado por la presencia del actor Peter Lorre, fue una decisión consciente por parte de un equipo fílmico que buscaba repetir el éxito de una estrategia iniciada en el film anterior del ciclo, *Tales of Terror* (Roger Corman, 1962), innovando la propuesta inicial, tal y como afirmó el propio director: “What had started out as something original and new was not new anymore, so we started introducing a little humor”.¹¹ La hibridación genérica encuentra plena justificación en las declaraciones del actor Vincent Price: “Comedy and Terror are very closely allied. We tried to make audiences

enjoy themselves, even as they were being scared. My job as an actor was to try to make the unbelievable believable and the despicable delectable”.¹²

Usar la fidelidad a la letra o al espíritu de un texto literario como criterio para juzgar la calidad de su adaptación cinematográfica no sólo es generalmente inadecuado sino que, además, en este caso concreto carece totalmente de sentido desde el momento en que los propios productores del film reconocen que “*The Raven* was a bastard in its own way, although a successful bastard”.¹³ Y en cuanto a la mixtura de géneros, el propio Edgar A. Poe ofreció numerosos ejemplos de relatos en los que domina un sentido del humor basado en la ironía, la caricatura, la sátira y lo grotesco. La comicidad, pues, no era un elemento extraño a su universo fantástico.

El cuervo (Narciso Ibáñez Serrador, 1967), con guión de Luis Peñafiel (pseudónimo del propio realizador), es una producción para la Televisión Española dentro de la serie *Historias para no dormir*. El título de este episodio resulta engañoso pues no se trata de una nueva versión del poema, sino de una biografía dramatizada de su autor. El relato se inicia en el depósito del Hospital

¹¹ Citado en PRICE, Victoria. *Vincent Price. A Daughter's Biography*. New York: St. Martin's Griffin, 2000, p. 269.

¹² PRICE, Victoria. 2000, p. 271.

¹³ PRICE, Victoria. 2000, p. 271.

de Baltimore con la identificación del cadáver de Poe por parte de Mr. Griswold, biógrafo malintencionado y enemigo declarado del finado escritor, que relata una visión tan subjetiva como cruel de la vida de Poe en un "flashback" que constituye el núcleo del cortometraje. La analepsis desarrolla y explota la imagen de Poe como artista maldito y atormentado, "mito" cuestionado recientemente por algunos especialistas pero usado por la mayoría como clave interpretativa de la poética del escritor y como justificación lógica del universo por él pergeñado. La vida del protagonista narrada por su enemigo es un acierto de guión y un recurso que encontró gran fortuna tiempo después en el film *Amadeus* (Milos Forman, 1984) donde la vida de Mozart nos es mostrada desde la perspectiva de Salieri. A diferencia de otros creadores audiovisuales, Ibáñez Serrador no utiliza el poema original como excusa narrativa ni como truco publicitario. El realizador, cineasta y guionista español usa el título y el animal como emblema de la obra y vida del escritor al que rinde homenaje y que, por otro lado, inspiró no pocos episodios de esta célebre serie televisiva que se convirtió en un verdadero fenómeno social en la España de los años 60 y en una producción de referencias míticas para los cineastas y aficionados actuales. La audiovisión de estos episodios y las propias palabras de su realizador demuestran que su aproximación es la de un admirador que opta conscientemente por la visión romántica del autor al que adapta:

Personalmente, debo mucho a Poe. Cuando contaba pocos años, sus narraciones me robaron el sueño más de una vez, dejándome una huella imborrable. (...) El romanticismo que imperaba en el viejo continente llegaba a América como un débil eco. Sólo Poe enarboló su bandera, siendo tal vez por eso, por su soledad, por lo que su figura se agiganta mucho más.¹⁴

El episodio en cuestión se inicia con un primer plano de la sombra de un cuervo al que finalmente encuadra la cámara tras una ligera panorámica hacia la derecha. El título y la primera imagen del corto remiten al icono lógico de los ilustradores del poema y al valor que el propio Poe concede explícitamente en su ya citado texto *Método de composición*: "...considerar el cuervo como un ser emblemático".¹⁵ El discípulo Ibáñez Serrador demuestra tener en cuenta la lección de su maestro.

¹⁴ IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso. "Prólogo". En: POE, E. A. *Narraciones extraordinarias*. Madrid: Salvat Editores, S. A. / Alianza Editorial, S. A., 1969, p. 9 y 7.

¹⁵ POE, Edgar A. 1998, p. 144.



Richard Corben (1973).

En 1973 el artista de cómic estadounidense Richard Corben (1940) realiza, con guión propio, una fiel adaptación homónima del celeberrimo poema. Ocho páginas en color despliegan el estilo habitual en Corben, derivado de la historieta "underground" y caracterizado por el conseguido efecto de volumen casi tridimensional gracias a los matices tonales; por el mimo puesto en el color de cada viñeta; por el diseño caricaturesco de los personajes; y por el expresionismo del concepto estético global conseguido mediante el fuerte contraste cromático, el claroscuro, la profundidad de campo con efecto cinematográfico de gran angular y lo atrevido de los escorzos. La influencia cinematográfica se capta también en el juego establecido por la modificación de los formatos de las viñetas: cuadrangulares, rectangula-



Richard Corben (2006).

res, panorámicos e, incluso, representación del iris enmarcando las apariciones mentales o analépticas de Leonora, derivando el efecto de un tipo de reencuadre muy común en el cine en sus primeras décadas de vida. Pero el recurso tomado del lenguaje audiovisual que más destaca en este cómic es el punto de vista de algunas viñetas, adoptado como si de un plano subjetivo se tratara. Lo particular del caso, y lo que provoca su efecto insólito, es que Corben obliga a que el lector, en esas viñetas, adopte el punto de vista del cuervo.

En el año 2006, Corben decide una nueva adaptación del mismo poema, esta vez a partir de un guión escrito por Rich Margopoulos. La extensión (nueve páginas) es similar a la anterior, pero se han introducido importantes cambios que evidencian la evolución experimentada por el artista en las tres décadas que separan ambas versio-

nes. La historia se representa esta vez en un blanco y negro enriquecido con todo tipo de matices en los grises. Fiel a su estilo plástico el resultado es, sin embargo, más clásico que en el caso anterior, dentro de esa línea general de regreso al clasicismo formal que se está comprobando últimamente en algunos artistas gráficos y cineastas postmodernos vinculados al género. Pero lo que destaca y marca la diferencia fundamental es el arriesgado grado de infidelidad argumental planteado. Así, las variaciones que aporta enriquecen el relato conectándolo con otras narraciones de Poe, optando así por una visión sincrética. *El gato negro*, *La caída de la casa Usher* y *Entierro prematuro* son los relatos de los que toma elementos simbólicos y narrativos que quedan perfectamente integrados con la trama desarrollada en el poema original. La influencia cinematográfica hace su aparición, en este caso, mediante la representación gráfica de lo que en cine se llama "flash-backs" o analepsis de acciones que, en realidad, están ausentes en el poema pero que, al mismo tiempo, pueden ser sugeridas a través de su lectura. La actualización de la historia pensando en el lector actual viene, además, reforzada por la violenta conducta del personaje, dispuesto a usar un revólver ante la amenaza y, finalmente, a dirigirlo contra sí mismo en un suicidio "fuera de campo" que sirve de clímax final al cómic: su última viñeta representa el exterior nevado de la casa donde se desarrolla la acción y sobre ella se inscribe el deíctico onomatopéyico de la detonación del revólver.

Para finalizar este repaso selectivo quiero destacar la adaptación audiovisual más fiel y, a un tiempo, menos meritoria del citado poema. Se trata de *El cuervo* (Tinieblas González, 2000), cortometraje español de 17 minutos de duración filmado con vídeo digital y que, como suele ser habitual en los últimos años, se configura como "tarjeta de visita" de alcance internacional, dicho de otro modo, se trata de una pequeña superproducción filmada directamente en inglés (pensando en el mercado potencial extranjero y pensado para atraer productores foráneos) y con un despliegue técnico que hace alarde del postmodernismo audiovisual más manierista gracias a la virtuosa fotografía de Unax Mendia, los efectos especiales de Amador Rehas y la dirección artística del mismo Rehas y de Carlos Barea. La interpretación de Gary Piquer y el uso de la banda sonora musical resultan excesivamente enfáticos, pero en su conjunto, la película es un buen ejemplo de que la cinematografía española puede integrarse sin problemas, si se lo propone, en un estilo inter-

nacional válido y efectivo para espectadores de cualquier nacionalidad. Este "esperanto" audiovisual fruto de la globalización dominada por los códigos norteamericanos es practicado en todos los países y este corto participa de la corriente con todas sus virtudes y también sus defectos.

Hasta aquí unos cuantos ejemplos del poder inspirador de este poema. A lo dicho cabría añadir toda la producción vinculada al "merchandising" generado a partir de la explotación comercial de Poe y su obra: juguetes, figuritas decorativas, pósters, camisetas, etc. De hecho, el propio Poe ha devenido un icono contemporáneo hasta el punto de convertirse, incluso, en personaje, asociado o no al inevitable cuervo, siendo este último protagonista absoluto o atributo significati-

vo del poeta en el diseño de muchos productos comerciales en cuestión. No han sido todos pero sí los suficientes ejemplos para vislumbrar la extraordinaria importancia del escritor en la historia de la cultura contemporánea por la profunda influencia que ha ejercido en las más variadas disciplinas artísticas, y por haber sido el primero en despertar con sus obras la conciencia social para mostrarle sin tapujos la naturaleza del Mal. La gran paradoja tuvo lugar en 1849 cuando la muerte le sorprende en Baltimore y le otorga la inmortalidad pues morir joven era el último requisito romántico para convertir al artista en mito. Muchos artistas buscan una musa que les inspire pero, en el caso de Poe, es el artista el que se convierte en musa.