

Sinergias espeluznantes. *La Caída de la Casa Usher* de Edgar Allan Poe, vista por Roger Corman y Richard Corben

Horrifying synergies. Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher*, adapted by Roger Corman and Richard Corben

Alicia Hernández Vicente

Universidad de La Laguna
alhernan@ull.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8315-140X>

Resumen: El cineasta Roger Corman y el dibujante de cómic Richard Corben son reconocidos por sus aproximaciones a la literatura de Edgar Allan Poe en sus respectivos medios. Entre sus obras se establece una clara correspondencia estética y temática, estudiada en el análisis comparado de las adaptaciones que ambos realizaron del relato *La caída de la Casa Usher*.

Palabras clave: Edgar Allan Poe, Roger Corman, Richard Corben, La caída de la casa Usher, cine de terror, cómic de terror.

Abstract: The director Roger Corman and the comic artist Richard Corben are well-known for their approach to the Edgar Allan Poe's literature. The works by both are connected and this article is a research about the comparison between the film and the comic titled *The Fall of the House of Usher* based on the homonymous tale by Edgar Allan Poe.

Key words: Edgar Allan Poe, Roger Corman, Richard Corben, The fall of the House of Usher, horror cinema, horror comic.

Referencia: HERNÁNDEZ VICENTE, A., «Sinergias espeluznantes. *La Caída de la Casa Usher* de Edgar Allan Poe, vista por Roger Corman y Richard Corben», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, segunda época, 2, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 35-54.

Sumario: 1. Hagamos un poco de historia. 2. Poe, Corman y Corben: una relación feliz. 3. Casa para tres. El relato *La caída de la Casa Usher* visto por Roger Corman y Richard Corben. 3. 1. Paisaje opresor, miasma corrupto. 3. 2. Bajo techo no se está mejor. 3. 3. Personajes complejos y relaciones extrañas. 4. Conclusión.

El arte se retroalimenta constantemente y ahí radica una de sus muchas riquezas. Una obra puede seguir inspirando siglos después de su aparición y dar lugar a nuevas creaciones, que a su vez resultan estimulantes para otros artistas. Esta puede ser una cadena infinita, y es sobre esta idea que gravita el siguiente texto. El cine de terror hunde sus raíces en la literatura gótica que tuvo su momento de mayor desarrollo durante los siglos XVIII y XIX, estableciendo relaciones con el repertorio iconográfico de las artes figurativas de ese mismo tiempo. Esto es tan cierto cómo decir que el cómic de terror ha mirado continuamente al cine del mismo género para inspirarse. Ambos medios artísticos –el cine y la historieta– han servido sin pretensiones para acercar al gran público la obra de uno de los máximos exponentes de la literatura de terror del siglo XIX, Edgar Allan Poe. Multitud de estudios indagan cómo, especialmente los poemas y los relatos de este autor, han sido trasladados a otros medios pues su obra, lejos de perder interés con los años, sigue siendo sugerente para todo tipo de artistas. Su universo ha colmado la mente a otros escritores, pero también de pintores, ilustradores, músicos, cineastas y artistas del cómic. Se cuentan por centenares las películas o las historietas inspiradas en mayor o menor medida por el universo de Poe, por lo que una sistematización de esta influencia sería materia de otros tantos estudios.

Pero ¿qué hay de la sinergia que se produce entre distintas obras de arte que se basan en un mismo relato o poema? La influencia de este escritor no solo se manifiesta de forma directa, también se produce de forma indirecta. Es decir, se puede rastrear el influjo que una obra basada en la literatura de Allan Poe ha podido ejercer en otras que adaptan a medios extraliterarios su mundo, y eso es precisamente lo que ocurre entre películas y cómics que toman el universo *poeiano* como motivo.

1. HAGAMOS UN POCO DE HISTORIA

Solo para situarnos: en la década de 1900 surgen las primeras adaptaciones al cine de la literatura de Poe. *Sherlock Holmes and the Great Murder Mystery* de Viggo Larsen inaugura en 1908 esta prolífica relación que dura hasta nuestros días.¹ Este cortometraje, y como se anuncia en el título, mezcló dos influencias, el relato *Los crímenes de la calle Morgue* y el personaje concebido por Arthur Conan Doyle. El recién nacido medio cinematográfico debía buscar otras fuentes de inspiración, pero también un hermanamiento

1 SMITH, D.G., *The Poe Cinema*, Jefferson, North Carolina, London, McFarland & Co. Inc., 1999, p. 7.

con otras artes a fin de ampliar su público y deshacerse de la etiqueta de mera atracción de feria. El primer paso para «culturizar» al cine en estos tiempos era adaptar clásicos de la literatura.

Unas décadas más tarde, el señor Poe aterriza en otro nuevo arte, hijo del siglo XX y de la cultura de masas: el cómic. La primera historieta de la que se tiene noticia fue publicada en 1944 por la revista *Classic Illustrated*² que adaptó casualmente el mismo relato que la cinta de Viggo Larsen. En ese mismo número, y solo para añadir casualidades, apareció también una adaptación de *El signo de los cuatro* de Conan Doyle. También es curioso el hecho de que esta publicación surgiera con el deseo de acercar la alta cultura a las masas, adaptando relatos y escritos de autores de prestigio.³ En sus inicios el cine se inspiró en la literatura para elevar su tono cultural y ahora el cómic acerca los maestros de la literatura al gran público.

Y con estos pistoletazos de salida empieza una rica relación entre la literatura y otras artes como el cine y el cómic, profundamente estudiada en varias investigaciones. De hecho, en torno al año 2009, cuando se cumplían doscientos años del nacimiento de Poe, fueron muchos los trabajos publicados sobre la literatura de este genio pero también, sobre cómo esta había ido calando en otros medios, baste señalar el trabajo de Thomas Inge, *The Incredible Mr. Poe*⁴ sobre las adaptaciones al cómic de su obra o los múltiples libros surgidos sobre cine, entre los que destaco *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el Cine*, coordinado por Antonio José Navarro.⁵ Son solo un ejemplo. Pero hablar de Poe en el cine o en el cómic y no mencionar a Richard Corben y a Roger Corman, es algo así como faltarle a la verdad. Entre estos dos artistas hay un denominador común, cada uno en su medio han sido figuras clave para entender la impronta de la obra de Poe en otras artes y, sobre todo, la popularización de su literatura.

2. POE, CORMAN Y CORBEN: UNA RELACIÓN FELIZ

Roger Corman (Michigan, 1926) ha pasado a la historia del cine de terror por el ciclo que durante la década de los sesenta dedicó a Poe, una serie

2 Esta revista comenzó su andadura con otro nombre, *Classics Comics*. En cualquier caso, se aprecia el interés de su fundador, A.L. Kanter, en reavivar a los clásicos de la literatura y acercarlos a la población más joven. MARTIN RUIZ, R., «Poe en la cultura popular», en Rigal Aragón, M., *Los legados de Poe*, Madrid, Síntesis, 2011, pp. 81-105.

3 SAEZ DE ADANA HERRERO, F., «Poe en el cómic: adaptaciones e influencias», *Revista de Filología*, La Laguna, SPULL, pp. 151-162.

4 INGE, M.T., *The Incredible Mr. Poe*, Richmond, Virginia, Poe Museum, 2008.

5 NAVARRO, J.A., *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*, Madrid, Valdemar, 2009.

de ocho películas que arrancó en 1960 y ofreció una particular visión de su mundo. Las cintas fueron *The Fall of the House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961), *The Premature Burial* (1962), *Tales of Terror* (1962), *The Raven* (1963), *The Haunted Palace* (1963), *The Masque of the Red Death* (1964) y *The Tomb of Ligeia* (1965). El valor de este ciclo no es, por supuesto, su mayor o menor fidelidad al original, sino haber plasmado el universo *poeiano* en el medio cinematográfico y haber logrado calar en el ideario colectivo. Como así ocurriera con los grandes mitos de la literatura de terror popularizados por la Universal en los años treinta y cuarenta, Corman consiguió que gran parte de la población de Estados Unidos que no conocía la obra de Poe, tuviera un primer contacto con ella a través de sus películas. Varias generaciones crecieron viéndolas en el cine o luego en sus reposiciones en televisión y aún hoy esa relación Poe-Corman sigue fresca en la memoria.

Hacia 1960 Roger Corman trabajaba para la American International Pictures (AIP), una compañía modesta que había cosechado varios éxitos con el joven realizador. Tras el estreno de tres películas en blanco y negro y de bajo costo, donde se mezclaba de forma ingeniosa el humor y el terror –*Bucket of Blood* (1959), *The Little Shop of Horror* (1969) y *Creature from the Haunted Sea* (1960)–, tanto a los directivos de la AIP, J. Nicholson y S. Z. Arkoff, como al propio director les embargaba un gran optimismo. Surgió así la idea de producir una nueva película con un presupuesto de 200.000 dólares, en color y cinemascope.⁶ Para ello recurrirían a dos fuentes fundamentales, el psicoanálisis de Freud y el cine que por aquellos años venía del otro lado del océano, las películas del *gothic style* de la productora Hammer.

Corman creía fervientemente que adaptar una obra de Edgar Allan Poe con una estética similar a las cintas inglesas, sería la fórmula perfecta para triunfar. La Hammer había demostrado la viabilidad de realizar películas de bajo presupuesto y enorme reconocimiento, tomando como base para sus guiones obras maestras de la literatura de terror nacional, tales como *Frankenstein* de M. Shelley o *Drácula* de B. Stoker. No obstante, Nicholson y Arkoff aceptaron la propuesta con serias dudas, pues no creían posible que el público joven –población a la que estaba destinada este tipo de películas– estuviera atraído por la adaptación de un texto de obligada lectura en la escuela. Para Corman esa era en realidad la baza para el éxito: Poe no solo era conocido por los jóvenes, sino que sus historias los hechizaban, como le había

6 CORMAN, R. y JEROME, J., *Roger Corman. Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí un céntimo*, Barcelona, Laertes, 1992, p. 111.

sucedido a él cuando tan solo era un adolescente.⁷ De modo que, así como *Classic Illustrated* acercó a Poe en los años cuarenta a la población juvenil, máxima consumidora de los *comic books*, Corman hizo lo propio con el cine casi veinte años después. Es más, no resulta descabellado pensar que el realizador fuera un lector más de las historietas de *Classic Illustrated* o de la EC (primero *Educational Comics*, luego *Entertaining Comics*),⁸ pues el periodo de mayor esplendor y difusión de los cómics de terror, antes de la crisis provocada por el Comics Code,⁹ fueron años coincidentes con la juventud del director.

Algunos de los relatos adaptados por *Classic Illustrated* en los cuarenta fueron entre otros *El pozo y el péndulo*, *La caída de la Casa Usher*, *El corazón delator* o *El barril de amontillado*. Asimismo, en la siguiente década, el dueño de EC, W. Gaines, y su socio A. Feldstein, decidieron añadir el terror a sus cómics como receta para el éxito. Ellos mismos escribieron muchas de las historias publicadas en las diversas revistas que la EC dedicaba al misterio, al terror y lo truculento: *Crypt of Terror* (luego *Tales from the Crypt*), *The Vault of Horror* y *The Haunt of Fear*. Pese a que nunca admitían formalmente sus fuentes, las referencias veladas a Poe fueron muchas. Gaines llamaba a estas inspiraciones «puntos de partida»¹⁰ y algunos cuentos de Poe lo fueron, por ejemplo *El barril de amontillado*, *El corazón delator* o *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*.

La posible influencia del cómic en el ciclo que Corman dedicó al escritor, puede verse en algunos detalles. Por ejemplo, *Tales of Terror* (1962) está estructurada en tres episodios cortos; *Morella*, *The Black Cat* y *The Case of Mr. Valdemar*. No son sólo adaptaciones de los relatos homónimos, se alude

7 *Ibidem*, p. 112.

8 *Classic Illustrated* nació con un objetivo educativo y cultural, *Educational Comics* tuvo un origen similar. Su fundador, M. Gaines deseaba editar historias educativas para los más pequeños, sin embargo, su hijo y sucesor, W. Gaines, modificó el nombre de la editorial a *Entertaining Comics*, dejando claro el cambio de rumbo. SAEZ DE ADANA HERRERO, F., «Poe en el cómic: adaptaciones e influencias», *op. cit.*, p. 155.

9 Durante los años de la posguerra, una facción de la sociedad y la élite política de Estados Unidos culpabilizaban a los *comic books* del aumento paulatino de la violencia juvenil, paralelo al creciente éxito de las historietas de terror. Determinante en este sentido fue el libro de F. Wertham *Seduction of the Innocent*, publicado en 1954. Finalmente, y tras una creciente animadversión social contra los cómics de terror, especialmente dirigidos a los jóvenes, se puso en marcha el Comics Code por el cual todas las historietas debían cumplir con determinadas normas de moralidad y decoro. Fue entonces cuando el género cayó en crisis hasta que volvió a resurgir años más tarde, orientando las nuevas publicaciones al público adulto. JIMENEZ VAREA, J., «El horror como categoría editorial en los *comic books* previos al Comics Code», en Fernández, J.D., Jiménez, J. y Pineda, A. *El terror en el cómic*, Sevilla, Comunicación Social, 2003, pp. 53-92.

10 HADJOU, D., *La plaga de los cómics*, Madrid, ES POP, 2018, p. 204.

también a otros textos como el poema *Lenore* o el cuento *El corazón delator*. Por otro lado, cada capítulo es iniciado y finalizado por un dibujo mientras el narrador en off introduce o concluye la historia parafraseando a Poe. Esas imágenes dibujadas recuerdan inevitablemente a las viñetas de un cómic, quizás en claro guiño al otro medio. Pero la relación de esta película con las historietas no termina aquí.

En el segundo fragmento, *The Black Cat*, se combinan dos relatos, este y *El barril de amontillado*, algo que no resulta nuevo,¹¹ pues la fusión de varios textos de Poe en una película o una historieta es práctica habitual. Este capítulo narra las andanzas de un borrachín llamado Montresor Herringbone que tras beber hasta la extenuación es llevado a rastras a su casa por el elegante catador de vinos Fortunato Luresi. Una vez aquí, Luresi queda prendado de la joven y desatendida esposa de Herringbone. La infidelidad no tarda en llegar y tras ser descubierta por Montresor, este asesina a su esposa y la empareda junto a su amante y a su gato. Este tipo de historias, donde los hogares y ambientes familiares son los verdaderos nidos del terror, fueron frecuentes en el horror de la EC, que se cebó especialmente con la institución del matrimonio. Gaines llegó a afirmar «*Les sacamos mucho partido a las esposas conspiradoras y a los maridos vengativos*».¹² Corman en este caso, hizo lo propio, haciendo alarde también de un particular sentido del humor.

Por último, y como otra muestra de esa relación entre el cine y el cómic, resta mencionar que la editorial DELL publicó por esos años varios números de su revista *Movie Classic* dedicados al ciclo de la AIP. Estas publicaciones trasladaron literalmente las películas de Corman a la historieta los mismos años de estreno de las cintas bajo el *copyright* de Alta-Vista Productions Inc. Parece que *Tales of Terror* fue la primera, seguidas de otras como *The Raven*, *The Masque of the Red Death* y *The Tomb of Ligeia*.

Los años del ciclo fueron también los posteriores al Comics Code, en los que la

editorial Warren comenzaba a abrir de nuevo la veda a los *comic books* de terror, primero en 1958 con la revista *Famous Monsters of Filmland* – trasposición de la francesa *Cinema 57* que se dedicaba a recuperar películas de terror –, luego con *Monster World* y posteriormente con *Creepy*, *Eerie* –1965– y

11 Baste recordar que en el primer número de *Haunt of Fear* de EC, aparece el relato *The Wall* en base a los cuentos *El corazón delator* y *El barril de amontillado*, siendo además una «parodia terrorífica» sobre el matrimonio. HADJOU, D., *La plaga de los cómics*, op. cit., p. 201.

12 *Ibidem*.

Vampirella -1969- que se declararon herederas de las revistas de la EC.¹³ Los primeros números de *Eerie* adaptaron cuentos clásicos de Poe¹⁴ y no parece casualidad que fuese el año en el que Corman cerró su célebre y lucrativo ciclo dedicado al escritor, no así la AIP, que continuó estirando el filón unos cuantos años más.¹⁵ Probablemente, para la cultura visual de los jóvenes estadounidenses de la posguerra, fueron determinantes los cómics de terror de la EC y otras editoriales del periodo pre-code, como también debieron serlo para el realizador Roger Corman, que formaba parte de esa generación. Asimismo, y dando una nueva vuelta de tuerca, los autores posteriores que trabajaron para Warren y otras compañías, pudieron sentirse tan influenciados estética y temáticamente por la EC como por el popular ciclo de la AIP. Algo que debió ser evidente en las nuevas adaptaciones de Poe a la historieta y que vieron la luz a partir de los años sesenta. Ese es el caso del dibujante Richard Corben (*Missouri*, 1940).

El interés de Corben por Edgar Allan Poe se remonta a su juventud y han sido muchas las aproximaciones que ha hecho de sus relatos y poemas a lo largo de su carrera. Para Warren realizó a partir de los años setenta las adaptaciones de *El retrato oval*, *El cuervo*, *La sombra* y *La caída de la Casa Usher*.¹⁶ Esta compañía llegó a trasladar la literatura de Poe a las viñetas en veinticinco ocasiones, pero los estudiosos coinciden en destacar las obras de este artista entre todas ellas.¹⁷ Posteriormente, en 2006, realizó otro número importante de cómics en blanco y negro para Marvel: *The Crow*, *The Sleeper*, *The Conqueror Worm*, *The Tell-Tale Heart*, *Spirits of the Dead*, *Eulalia*, *The Lake*, *Izrafel*, *The Happiest Day* y *Berenice*.¹⁸ Y Dark Horse editó un total de catorce nuevas historietas en color sobre la literatura del genio de Boston entre 2012 y 2015. En esta ocasión Corben eligió *The Conqueror Worm*, *The Fall of the House of Usher*, *The Raven*, *The Red Death*, *The Premature Burial*, *Morella*, *Murders in the Rue Morgue*, *The City in th Sea*, *Berenice*, *The Sleeper*, *Shadow*, *The Assigntaion*

13 MARTIN RUIZ, R., «Poe en la cultura popular», *op. cit.*, p. 94.

14 BARRERO, M., «Cómics de terror modernos en EE.UU. Del horror elegante a la trivialización del miedo», en Fernández, J.D., Jiménez, J. y Pineda, A. *El terror en el cómic*, Sevilla, Comunicación Social, 2003, pp. 93-132.

15 La AIP estrenó en los siguientes años *The City Under the Sea* (1965), *The Oblong Box* (1969), *Cry of the Banshee* (1970) y *Murders in the Rue Morgue* (1971).

16 Para este artículo se ha manejado la versión que sacó en 1985 el sello español Toutain, en la serie *Richard Corben. Obras completas*, 4, dedicado íntegramente a las adaptaciones que hizo Corben de los textos de Edgar Allan Poe.

17 INGE, T., *op. cit.*, p. 21.

18 Publicadas en la serie *Edgar Allan Poe's Haunt of Horror*, en los números 1, 2 y 3 de julio a septiembre de 2006. En España fueron publicadas conjuntamente en un libro de tapa dura por el sello Panini Comics bajo el título *La guarida del Horror*.

The Cask of Amontillado y *Alone*.¹⁹ Tal ha sido su admiración por Allan Poe que uno de los pseudónimos que Corben ha usado a lo largo de los años es el de Corbeau, haciendo un juego de palabras en claro guiño al autor de *El cuervo*.²⁰

Richard Corben tuvo acceso en su juventud a dos fuentes básicas que marcarían su obra: el cine y los cómics, especialmente, las revistas de horror del sello EC.²¹ Pronto supo que quería dedicarse al mundo del arte y en 1960 se matriculó en el Kansas City Arts Institute para estudiar pintura y escultura. Por aquellos años, también coqueteó con el cine, aunque su carrera como cineasta fue breve.²² De entre todas las disciplinas artísticas, la ilustración de historietas fue la que más le interesó, pese a lo difícil que era ganarse la vida con ello en Kansas, lejos de los grandes centros editoriales del Este y el Oeste de Estados Unidos. No obstante, al inicio de los setenta ya pudo dedicarse por completo a este mundo y su obra llamó la atención de J. Warren. Hay quien afirma que parte importante de la mejor obra de Corben fue hecha para este sello.²³

3. CASA PARA TRES. EL RELATO LA CAÍDA DE LA CASA USHER VISTO POR ROGER CORMAN Y RICHARD CORBEN

En este contexto vio la luz *The Fall of the House of Usher*, cómic de veintisiete páginas más una de prólogo. En ellas se resume el relato que, con algunas licencias, condensa de forma magistral la atmósfera y el halo opresivo que Poe quiso transmitir. No son solo de Corben los dibujos, sino también la adaptación literaria. Para quién esté familiarizado con el ciclo que Corman dedicó al escritor, con tan solo un vistazo resultan evidentes las referencias a la película inaugural de la serie; ambientes, composición y trabajo cromático son solo algunos puntos de conexión entre ambos acercamientos al texto. Pero, antes de seguir, hagamos una pequeña reseña del argumento del cuento.

El narrador en primera persona nos describe su trayecto hasta la Casa Usher, a la que se dirige en respuesta a una misiva de su amigo de juventud,

19 En España, Planeta Cómic publicó en 2015 un libro de tapa dura titulado *Los espíritus de los muertos de Edgar Allan Poe*, compilación de todos estos cómics editados por Dark Horse.

20 WEPMAN, D., «Richard Corben y el arte de la fantasía», en COMA, J., *Historia de los cómics*, Barcelona, Toutain Editor, 1982, pp. 869-876.

21 OLIVER, A. *Richard Corben. Un rebelde tranquilo*, Madrid, Ediciones sin sentido, 2004, p. 9.

22 De forma aislada, el dibujante ha participado en varios proyectos cinematográficos, especialmente de cine animado para adultos, como la cinta *Heavy Metal* en el año 1981. OLIVER, A., *op. cit.*, p. 58.

23 OLIVER, A., *op. cit.*, p. 36.

Roderick. El lúgubre paisaje y el ambiente inhóspito que anteceden a la mansión solo anuncian lo que va a encontrar en ella; la historia de decadencia de la familia Usher, cuyos únicos descendientes, los mellizos Roderick y Madeline, esperan enfermos y perturbados la visita de la muerte. La misión del narrador es consolar y hacer compañía a su amigo, pero se convierte en testigo de la tragedia. Madeline es enterrada viva víctima de un ataque cataléptico y, tras escapar de la tumba, se abalanza sobre su hermano para matarlo literalmente de miedo, mientras la casa de resquebraja y se derrumba hundiendo sus restos en el pantano aledaño.

En este cuento se tocan algunos de los temas identificativos de su autor: los ambientes opresores, las mansiones lóbregas, el peso de la estirpe, el entierro prematuro, las mujeres que vuelven de la tumba y la enajenación mental. La literatura de Edgar Allan Poe, fundamentalmente los cuentos, ha resultado especialmente inspiradora para el cómic por varias razones. Por un lado, el relato corto por su extensión y su capacidad de síntesis, se adapta muy bien al formato de la historieta. Por otro, algunos de los temas del autor eran muy atractivos para las tendencias más populares tales como el suspense y el terror.²⁴ Y, por último, su habilidad descriptiva y sus dotes para crear atmósferas, resultaron siempre estimulantes para otros medios visuales como la ilustración, el cine o el mismo cómic.²⁵ A esto debe añadirse que Poe es un maestro de la literatura universal que, como ya se ha dicho al inicio de este artículo, ha atraído a innumerables artistas de otras disciplinas desde el mismo siglo XIX. El cómic, no deja de ser una de ellas pues, como T. Inge asegura, «*Sorprende muy poco que los pioneros iniciales de una nueva forma de arte buscara a Poe antes que a cualquier otro autor en busca de inspiración y material de referencia*».²⁶ De hecho, este estudioso calcula que, desde que este llegara por primera vez a las viñetas allá por el año 1943, han aparecido más de trescientas adaptaciones de su obra al nuevo medio. A continuación, se analizará de forma comparada como Corman y Corben han trasladado algunos de los aspectos de la literatura de Poe a sus respectivas obras, desgranando a su vez la relación que el arte de estos autores guarda entre sí.

24 MARTIN RUIZ, R., «Poe en la cultura popular», *op. cit.*, p. 92.

25 «[Edgar Allan Poe] concibe su prosa bajo una óptica visual, al modo de un escritor que 'pinta' con palabras, por lo que su obra es más que adecuada para ser trasladada a imágenes». JAQUERO ESPARCIA, A. y GONZALEZ MORENO, F., «Cómics de lo grotesco y lo arabesco: adaptaciones de Edgar A. Poe», en Gracia Lana, J. A. y Asión Suñer, A., *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 453-462, espec. p. 462.

26 INGE, T., «Maestros del macabro: Edgar Allan Poe y Richard Corben», en Corben, R., *Los espíritus de los muertos*, Barcelona, Planeta Cómic, 2015, pp. 7-9.

3. 1. PAISAJE OPRESOR, MIASMA CORRUPTO

Uno de esos aspectos, y por orden de aparición, es el tratamiento del paisaje. Allan Poe demostró en muchos de sus textos una aguda sensibilidad hacia él, embebido de las ideas estéticas del Romanticismo que exponían la añoranza por los espacios naturales vírgenes, el temor placentero ante los abruptos accidentes geográficos y el poder ineluctable de la indómita naturaleza. También manifestaban atracción hacia la ruina como testimonio de un pasado esplendoroso que ha tocado a su fin y una preferencia por la noche y la tormenta como escenarios de lo siniestro. Tal es el detallismo con el que el escritor describió algunos parajes y ambientaciones que los estudiosos han clasificado algunos de sus cuentos como relatos de carácter descriptivo.²⁷ Así, en el inicio de *La caída de la Casa Usher*, el narrador, cuyo nombre no se desvela al lector, describe el paisaje que surca en el transcurso de su viaje hacia la mansión con estas palabras:

Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher. No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza. Digo insoportable porque no le atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu aun las más austeras imágenes naturales de lo desolado y lo terrible. Miré el escenario que tenía delante –la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juntos, y los escasos troncos de árboles agostados– con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio [...].²⁸

Hay varios elementos en este fragmento que merecen nuestra atención. Por un lado, los sentimientos que el paraje provoca en el narrador y que indican el poder de sugestión que este tiene sobre quiénes los atraviesan o habitan. Esa subjetivación del paisaje heredada del Romanticismo ha sido reutilizada por la cultura visual posterior, especialmente la vinculada al género de terror, tanto en el cine como en el cómic. Es más, hay que señalar

²⁷ RIGAL ARAGON, M., *Aspectos estructurales, temáticos recurrentes en la narrativa breve de Edgar Allan Poe* [tesis doctoral], Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998, p. 430.

²⁸ ALLAN POE, E., *Cuentos*, 1, Madrid, Alianza, 2001, p. 321.

que algunas de las ideas estéticas que alimentaron a este movimiento artístico plantearon un concepto interesante. Se trata de la categoría estética de lo sublime, magistralmente definida en 1757 por E. Burke²⁹ como la capacidad de algunas imágenes de generar una especie de terror placentero en quienes las observan. Parajes inhóspitos, desastres naturales, accidentes geográficos aterradores, cataclismos casi imposibles, desgracias derivadas de las fuerzas de la naturaleza y un sinfín de vistas abundantes en la pintura de paisaje romántica en las que, sin duda, muchos artistas posteriores de otras disciplinas se inspiraron. Pero esta categoría solo se aplica a la imagen representada, pues nadie soportaría observar cualquiera de estas visiones de forma directa, ya que amenazaría seriamente su vida y eso nunca resulta placentero. Lo sublime solo es posible con la cómoda y segura distancia que nos proporciona el arte –literatura, pintura, fotografía, ilustraciones, cine, cómic...–. Burke fue un hombre del siglo XVIII y probablemente cuando escribió su libro tendría en mente el arte de su tiempo. Si hubiera nacido en el siglo XX, sin duda hubiera sido un entusiasta del cine y del cómic de terror.

Por otro lado, y volviendo al texto de Poe, se muestra la honda impresión que genera en el narrador la visión del edificio, elemento indispensable del relato que trataremos más adelante, así como la alusión a los efectos del opio, que enfatiza la importancia de las visiones oníricas o alucinaciones que en más de una ocasión utilizó en su literatura, y que serán abundantemente explotadas, tanto en la película como en el cómic que nos ocupan.

El paisaje en ambos soportes coincide con el descrito por Poe. Es un paraje lúgubre poblado de árboles muertos y vegetación rala, niebla plúmbea y un inquietante vacío de vida. Corben incluso, añade el detalle del cadáver de un potro que asusta a su caballo, augurio sin duda del accidente que sufrirán justo antes de entrar en la casa y en el que se sugiere que el cuadrúpedo muere. Nuestro dibujante da una relevancia capital al espacio exterior de la mansión, ingrediente fundamental de la inquietud que se pretende generar, dedicando cuatro páginas a la aproximación del protagonista a la casa. De entre todas las viñetas, hay una que resulta especialmente evocadora. El visitante –Edgar Arnold– se para ante la entrada de la propiedad, monumental y desvencijada, imagen en la que el lector entiende que la visión merece un alto en el camino.

29 Burke lo define con estas palabras: «Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime». BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 29.

En una viñeta a dos páginas, a modo de imagen en cinemascopio,³⁰ se ofrece una vista que pretende subyugar al espectador y enfatizar el carácter cuasi sobrenatural del relato: el narrador montado a caballo ocupa el lado izquierdo de la imagen de espaldas al lector, de modo que pueda identificarse con él, y observa como el puente que conduce a la casa se pierde en la neblina. Como marco inferior, se detallan las ramas deshojadas de los árboles circundantes, curvadas como garras anunciadoras del peligro que se cierne sobre el protagonista. En el plano de fondo y como si levitara, se encuentra la casa, suspendida en medio de la niebla como una presencia fantasmagórica. Las semejanzas entre esta imagen y la escena paralela de Corman son evidentes. Hay un plano en la cinta en la que, de forma menos poética, se ofrecen los mismos ingredientes. El jinete, Philip Winthrop, trasunto del narrador del relato, se acerca a la mansión atravesando la puerta rota de reja que antecede a la propiedad y que alude a un pasado noble y esplendoroso. La neblina cubre el suelo y debe ser atravesada por el protagonista hasta llegar a la casa, cuya presencia es menos sobrenatural que la de Corben.

El aspecto de la arquitectura es importante pues forma parte esencial del paisaje. Poe no define su estilo, pero si enfatiza las ventanas a las que asimila a cuencas de ojo vacías. Corman, por su parte, escoge una mansión de estilo victoriano, recurrente en su ciclo por su coincidencia temporal con la literatura del poeta y muy del gusto de otras películas de moda como las de la Hammer. Corben sin embargo, elige una arquitectura que a lo lejos parece una catedral gótica. En apariencia puede resultar una elección anacrónica, pero nada más lejos de la realidad. Este estilo medieval fue revalorizado en el siglo XIX por los artistas románticos. No solo tuvo su revival en la construcción, sino que fue protagonista de numerosas pinturas donde, en ruinas o en perfecto estado, alzaba sus muros en medio de una naturaleza de variada índole, muchas veces tétrica y siniestra. Baste recordar las obras de C.D. Friedrich y sus seguidores,³¹ plagadas de altos muros, tracerías rotas y bóvedas caídas que atestiguaban un pasado mejor, pero también recordaban el efecto ineluctable del tiempo. La Casa Usher de nuestra historieta no recalca tanto las ventanas sino otro vano, la puerta principal. Esta, rematada por un gablete, un arco apuntado con tracería y agujas góticas, parece una enorme boca. Una boca que se abre, bien para gritar de horror, bien para engullir a quién se atreve a traspasarla.

³⁰ SAENZ DE ADANA HERERO, F., *op. cit.*, p. 157.

³¹ Por ejemplo, C.G. Carus, C. Blechen o F. Oheme.

Y para terminar con el paisaje, debemos dedicar unas líneas a la omnipresente niebla. Tanto en la película como en el cómic, este elemento queda fielmente reflejado con respecto al texto. Corman inicia el film con unos títulos de crédito que van sucediéndose dentro de una neblina que se mueve. A estas imágenes se les aplicaron virados de colores tales como el verde, el violeta o el azul, y que anuncian la ubicua bruma que rodeará la casa durante toda la película. La presencia casi protagónica del malsano miasma del estanque, es retratada también por Corben desde las primeras viñetas. De hecho, la primera imagen que tenemos del visitante es su silueta desdibujada y envuelta por este vapor. Los colores elegidos en este caso oscilan entre el rosa y el verde, pasando por el azul y el violáceo, tonos que teñirán la historieta y que aluden a los colores de la muerte y la putrefacción.³²

3. 2. BAJO TECHO NO SE ESTÁ MEJOR

Es común en la literatura gótica las ambientaciones dentro de edificios antiguos y desvencijados. Independientemente del estilo o la tipología, estas construcciones suelen ser grandes, oscuras y repletas de criptas, bodegas, cámaras de tortura, pasadizos secretos y un largo etcétera que convierte al edificio en una trampa mortal. Poe, por su parte, describe escuetamente la apariencia externa de la mansión Usher pero se detiene en manifestar cuántos sentimientos angustiosos generan su visión. Es más importante en el relato cómo se percibe la arquitectura que su aspecto formal. Asimismo, y haciendo alarde de su capacidad descriptiva, ofrece detalles de su interior, entre ellos, que la casa posee numerosas criptas, en una de las cuales se enterrará a la infructuosa Madeline. A este respecto, Davison en su estudio sobre la literatura de Poe afirma que en su prosa, la gruta bajo tierra significaba el pasado secreto.³³ Se trata de un símbolo que el escritor repitió en sus relatos y que en esta ocasión está relacionado con el pasado de la estirpe, aquejada de un extraño mal familiar, que se ha desarrollado a lo largo de los siglos dentro de esa mansión, identificándose el destino de los Usher con el de la propia casa.

Corman divide la mansión en dos niveles. En el superior, organizado en dos pisos, se encuentran las habitaciones, el hall, el comedor, la cocina y la capilla. En el inferior, bajo tierra, se halla la cripta familiar a la que se accede

32 Baudelaire en sus reflexiones sobre la obra de Poe decía «*Edgar Poe gusta de agitar sus figuras sobre fondos violáceos y verdosos que revelan la fosforescencia de la podredumbre y el olor de la tormenta*». BAUDELAIRE, CH., *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1989, p. 77.

33 DAVISON, E.H., *Poe. A Critical Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1969, pp. 128-129.

por una angosta escalera. Por su parte, Corben nos introduce en un edificio de dimensiones descomunales con tres plantas y buhardilla. Tras la portada gótica se sitúa un enorme vestíbulo iluminado por la luz filtrada a través de las vidrieras. Se dedican innumerables viñetas a planos generales de la casa, desde distintos puntos de vista, pero todos con la intención de enmarcar el escenario opresivo de los hechos. Corben incluso, detalla cómo la vegetación se ha ido apoderando de los muros, producto de la decrepitud general. Sobre su estructura interior quedan claras dos cosas: el comedor, la cocina, el salón y los aposentos se encuentran en los niveles superiores y las bodegas que funcionan como cripta, se sitúan en el húmedo y pestilente subsuelo.

Tal y como describió Poe, las profundidades de la mansión son lugares oscuros, fétidos y donde el aire enrarecido extingue las llamas de antorchas y velas. A ellas se llega bajando por escaleras estrechas y atravesando gruesas puertas y rejas. La estructura doble de las casas – subterránea y superficial– contiene un significado claro. Se trata de la contraposición de dos niveles simbólicos que se corresponden con una repetida confrontación de conceptos: arriba-abajo, vida-muerte, normalidad-anormalidad y consciente-subconsciente. No en vano, arriba es donde se desarrolla la vida en aparente normalidad, y bajo el suelo se encuentran los terrores más profundos. Esto es así, tanto en la película de Corman –y en muchas otras del ciclo– como en el cómic de Corben que heredan un concepto antiguo de paisaje interior que se cultivó desde el Prerromanticismo, en el que los edificios se convertían en objeto de admiración y miedo. En obras como *Camere Sepolcrali* o *Carceri d'invenzione* del pintor G.B. Piranesi se inauguraba el concepto de arqueología trágica donde los espacios están dotados de oscuridad y connotaciones oníricas y demoníacas, con tortuosas escaleras que llevan a ninguna parte e imposibles estructuras llenas de rejas e instrumentos de tormento.³⁴

Tanto en la película como en el cómic, las puertas y ventanas son elementos recurrentes. La primera gran puerta es la de entrada a la casa, con enormes y pesadas hojas y aldaba, y que funcionan como «[...] *tránsito de un estado o mundo a otro; entrada a una nueva vida* [...]».³⁵ Las puertas pueden ser la vía de escape para la salvación, así como barrera infranqueable que encierra a los personajes en un espacio claustrofóbico o amenazante. Y, por si fuera poco, ante tanto impedimento, a veces las puertas adquieren un tinte

34 ARGULLOL, R., *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 1994, p. 45.

35 COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*, México, Gustavo Gili, 2000, p. 150.

sobrenatural. Por ejemplo, en la película de Corman la puerta no deja entrar a Philip cuando este oye como su amada discute con Roderick y no llega a tiempo de evitar la tragedia. Las puertas se abren y cierran solas chirriando y dando portazos para mayor sobresalto del espectador. Son parte importante de un todo monstruoso que parece cobrar vida en medio de la muerte y continuamente son usadas para crear suspense y golpes de efecto. La Casa Usher de Corman y todos sus elementos ejercen una influencia fatal en los personajes, tiene voluntad propia y avoca a los personajes a un funesto final.³⁶ Por su parte, Corben hace uso de ellas en muchas ocasiones, casi siempre asociadas a Madeline. Sus apariciones ante Edgar y Roderick se producen abriendo, cruzando o incluso destrozando puertas. Es así cuando la enferma visita al huésped para pedirle ayuda, cuando se le aparece en sueños o cuando, al final de la historieta, esta irrumpe en el salón presa de la locura y la venganza.

Las ventanas asimismo, cumplen también su función. Como ya se adelantó, Poe las describe como ojos vacíos, pero a través de ellas los personajes se relacionan con el exterior. Durante el periodo romántico, algunos pintores encontraron en este vano un motivo de reflexión, como por ejemplo C.D. Friedrich o G.F. Kersting. Generalmente, son imágenes en las que una figura observa afuera en actitud contemplativa. En la película, Philip se asoma para ver la gran grieta que amenaza a la arquitectura o la terrible tormenta de la noche del desenlace. Madeline por su parte, medita sobre su siniestro futuro mirando hacia el paisaje aledaño, así como Roderick hace lo propio tras la muerte de su hermana. Corben, en su adaptación también utiliza la ventana como lugar privilegiado. Al inicio de la historieta, Madeline se nos presenta como una espectral figura que se asoma para observar la llegada de Edgar. Este a su vez se percata de la rotura de la casa viéndola por el ventanal de su aposento y contempla junto a su amigo, como los ataúdes de la familia flotan en el pantano circundante. Todos ellos miran a la realidad extramuros conscientes de que la casa es impermeable a la felicidad y la esperanza. Las ventanas son aquí ojos, sí, pero no vacíos.

3. 3. PERSONAJES COMPLEJOS Y RELACIONES EXTRAÑAS

Este epígrafe ahondará en la particularidad de los escasos personajes que componen el relato. Edgar Allan Poe apoya todo el peso de la acción sobre

³⁶ No en vano, y ante la reticencia de los directivos de la AIP de dar luz verde a un proyecto cinematográfico de terror que no presentara un monstruo, Corman muy astutamente argumentó «El monstruo es la casa». CORMAN, R. y JEROME, J., *op. cit.*, p. 112.

el narrador en primera persona y su amigo Roderick. Ni siquiera Madeline cuenta con el protagonismo del que si gozará en las adaptaciones. De hecho, la única vez que el narrador la ve antes de su entierro es en un encuentro fugaz donde apenas se hace una idea de ella. Una de las grandes diferencias entre el texto y sus versiones estriba en la relación que se establece entre los personajes. Poe centra su atención en la amistad entre el visitante y Roderick, no habiendo ninguna confrontación entre ellos, como así tampoco ningún vínculo entre su hermana y el protagonista. Por otro lado, Usher siempre parece mostrar un profundo cariño hacia ella, su compañera y único pariente, razón por la que el lector no se explica que, aun oyéndola retorcerse en la tumba, no acuda en su auxilio. Quizás, su profunda obsesión con la enfermedad y la muerte, le empuja irracionalmente a acelerar un proceso que cree irremediable.

El guión de la cinta de Corman, escrito por R. Matheson,³⁷ incluye algunos resortes argumentales para adaptarse a los gustos de la industria y alargar la trama. Una de las grandes diferencias consiste en la relación que mantiene Winthrop con Madeline, a la que conoció en Boston y con la que está comprometido. Cuando llega a la casa, es Roderick el personaje hostil y vidrioso que parece esconder algo siniestro. Su convencimiento de que la estirpe está contaminada por una plaga de mal le impulsa a evitar que Philip se case con su hermana para no continuar con una descendencia condenada. Es por ello que entierra a la desgraciada Madeline aún con vida. Corben, en este sentido, es más deudor de Corman que de Poe. Es cierto que el objeto de la visita de Edgar es hacer compañía a su amigo, pero una vez allí, conoce a la espectral y suplicante Madeline y comparte lecho con ella. Tras ese acercamiento, el protagonista decide llevarse a los hermanos de la malsana mansión a la que culpa de la enfermedad y el abatimiento de ambos, pero Roderick no accede. Su destino, así como el de su linaje, está escrito.

Mucho se ha elucubrado acerca del verdadero vínculo entre hermanos. Hay sugerencias más o menos veladas sobre una relación incestuosa que nunca se aclara. En el cómic y la película, los hermanos tienen fricciones y se lanzan acusaciones mutuas, lo que hace más previsible el funesto final que no varía en ningún caso: Madeline, que ha sido enterrada con vida tras un ataque cataléptico, vuelve tras varios días intentado escapar de su tumba. Transformada y enloquecida va al encuentro de Roderick

³⁷ Matheson, que escribió cuatro de los ocho guiones del ciclo Poe-Corman, fue un reconocido novelista del género fantástico. Algunas de sus obras fueron *Soy leyenda* y *El hombre menguante*.

momentos antes de que la casa termine por derrumbarse ante la mirada atónica del narrador, único superviviente.

Este episodio es el clímax de la acción, el momento de mayor carga terrorífica. Se desarrolla en medio de una noche tormentosa y la aparición de la mujer resulta el punto de máxima tensión. El regreso de la tumba de una figura femenina es un recurso frecuente en la literatura de Poe. La *révenante*³⁸ o amada muerta es motivo recurrente y obsesión de muchos de sus personajes masculinos. Pese a que Madeline no ha muerto realmente, vuelve de la cripta como un espectro amortajado, vestida como la novia de la muerte, y eso ya es suficientemente terrible. Corman y Corben han seguido en este punto al escritor.

Es pertinente aquí poner de relieve la apariencia y caracterización de los personajes y, hablando de amadas muertas, empezaremos con Madeline. Poe no arroja mucha luz sobre su fisionomía, excepto algunos detalles como su juventud y el gran parecido con su hermano. En este aspecto, Corben si ahonda. Su Madeline es alta, corpulenta y su frente amplia recuerda inevitablemente a la de su hermano. Ambos comparten el color blanco del pelo y el rostro desencajado. Corben es reconocido por la marcada sensualidad de sus personajes y por la voluptuosa anatomía de sus mujeres. Su formación como escultor ha influido en el trabajo de sus figuras como grandes titanes, donde el claroscuro acentúa las formas y los volúmenes.³⁹ Impresiona desde el primer momento que aparece en viñeta la escultural silueta de Madeline, que deambula semidesnuda por la mansión para mayor sopor de Edgar. Este sucumbe a sus encantos en una escena erótica de marcada sutileza. No obstante, sus abultados pechos centran la atención en todas sus apariciones y es centro además, del único momento de humor negro del cómic: cuando Edgar tiene una conversación, como poco curiosa, con su amigo en la que le cuenta un sueño, sin duda fruto de haber visto a Madeline tan ligera de ropa.⁴⁰

Corman por su parte escoge un tipo femenino totalmente diferente. La actriz Myrna Fahey encarna a una joven triste, pero bella y lozana. Su pelo es de un profundo negro y su aspecto no tiene ningún elemento en común con su hermano. Por supuesto, su sensualidad es recatada y ni siquiera su aspecto cuando regresa de la tumba resulta del todo aterrador. Algo en lo que sí

38 PEDRAZA, P., *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar, 2004.

39 OLIVER, A. *op. cit.*, p. 18.

40 Se ha acusado a Corben de erótico e incluso pornográfico. Él ha preferido considerar su obra simplemente como «sensual». WEPMAN, D., «Richard V. Corben y el arte de la fantasía», *op. cit.*, p. 843.

coinciden ambos artistas es en la forma en la que ella ataca a su hermano. Ambas, cegadas por la locura, se abalanzan sobre Roderick alzándole las manos al cuello en un gesto pasional y enfurecido. De hecho, en una de esas viñetas, Corben homenajea a la película con la elección de su encuadre y composición.

Roderick en cambio es descrito con detalle en el relato. Queda de manifiesto su belleza, inquietante y peculiar: es pálido, sus ojos son grandes y acuosos y su cabello fino y desmarañado. En lo que más incide el texto es en las evidencias físicas de su deterioro. Corman escogió para este personaje a Vincent Price, actor maduro que ya había trabajado para la Universal durante el periodo clásico. Su participación en siete de las ocho películas que componen el ciclo lo ha vinculado para siempre al repertorio cinematográfico poeiano, así como a la historia del cine de terror. Su aspecto pulido y su figura enjuta fueron complemento adecuado a su interpretación afectada y elegante y quizás, quede para el ideario colectivo, como el perfecto Roderick Usher. En la película está caracterizado con el pelo blanco y un abrigo ceñido de rojo intenso que, aun no vistiendo en todo momento con él, su presencia se ha hecho icónica. Sin duda, Corben se sintió enormemente influenciado por Price, sobre todo por el uso de ese rojo memorable con el que su personaje baja a la cripta a enterrar a su hermana.

Por último, le toca el turno al narrador. Poe no aporta ninguna información acerca de él, aparte de suponer que su edad es próxima a la de Roderick. Por tanto, su imagen en el cine y el cómic no traiciona ninguna pauta. Philip Winthrop en la cinta de Corman es joven y apuesto, el perfecto héroe hollywoodiense. Representa la racionalidad y la cordura frente a la enfermedad y el desvarío que encarnan Roderick, su hermana y la mansión. Cuando llega montado en su caballo viste traje y abrigo azules, y lleva sombrero de copa, guantes y botas altas. Corben parte de esta idea, pero, haciendo un guiño a la narración en primera persona, le procura el aspecto físico del propio escritor. Otra de las peculiaridades asociadas a este personaje en ambas adaptaciones son sus episodios oníricos. Corman ofrece una singular lectura de la obra de Edgar Allan Poe desde el punto de vista psicoanalítico que explica de la siguiente forma:

Yo opinaba que Poe y Freud habían discurrido por sendas divergentes hacia un mismo concepto del inconsciente, de modo que traté de empapar me en las teorías del científico para interpretar la obra del autor. [...] Me valía a mí mismo de lo que sabía sobre la interpretación

freudiana de los sueños y mi análisis particular para que el film se desarrollara paralelamente en un plano inconsciente, simbólico.⁴¹

La escena de la pesadilla de Philip evidencia todos sus miedos, producidos por la imposibilidad de tomar en matrimonio a Madeline. El sueño tiene una apariencia distinta al resto de las escenas: se diluyen los contornos, se filtra con colores, se exagera la interpretación y se distorsionan los sonidos. Corben también utiliza estas escenas oníricas, en algunos casos de forma ambigua, pues el lector no termina de discernir dónde acaba la realidad o donde empieza el subconsciente. Esto es así al menos en dos momentos. En el primero de ellos, Madeline se le aparece semidesnuda envuelta en neblina y las viñetas, así como lo hizo Corman, están teñidas en color rosáceo. El segundo es más original, porque plantea un sueño dentro de otro sueño, que deja confundidos tanto al protagonista como al lector. Ambos delirios hacen clara referencia al inconsciente del protagonista que, siendo el agente más razonable de la tríada, no puede evitar contaminarse de la atmósfera insana y la histeria de la estirpe.

Y, aunque el narrador no sufre ni describe ningún mal sueño en el cuento, si menciona varias veces el mundo de las pesadillas y las alucinaciones, motivo frecuente en el ideario romántico y en la literatura gótica. La alusión a los sueños, como símbolos de anhelos, temores y obsesiones, era recurrente en ilustraciones, pinturas y relatos pues en ellos se pone a disposición del sujeto un espacio donde volcar lo más recóndito de su alma, lo inconsciente, lo reprimido y lo negado. Esta teoría está fielmente reflejada en las historias de Corman y Corben.

4. CONCLUSIÓN

Una de las grandes riquezas de la literatura de Edgar Allan Poe es la continua y abundante influencia que ha ejercido en otras artes y como obras de diversa índole inspiradas en sus textos se relacionan entre sí. Su calidad literaria y su sugerente universo se han visto reflejados en manifestaciones culturales muy variadas. Este trabajo estudia concretamente como esto se materializa en el cine y el cómic, eligiendo para ello dos obras que adaptan uno de sus relatos más famosos, *La caída de la casa Usher* realizadas por el director Roger Corman en 1960 y el dibujante Richard Corben una década más tarde.

⁴¹ CORMAN, R, y JEROME, J., *op. cit.*, pp. 112-115.

No obstante, las influencias que se analizan aquí no son lineales, es decir, no trazan una vía directa desde el relato a la película y desde aquel a la historieta, sino que la relación se complica sobremanera, lo cual resulta mucho más interesante. En estas obras se perciben varios influjos cruzados. Existe por ejemplo, una clara influencia de la cinta de Roger Corman sobre el cómic de Richard Corben, asimismo, este artista reconoce el impacto que en él tuvieron los cómics de las editoriales *Classic Illustrated* o EC, que a su vez adaptaron o se inspiraron en la literatura poeiana durante los años cuarenta y cincuenta. Por otro lado, y sin que se haya extraído esta afirmación de las palabras directas del realizador, diversas características del ciclo que Corman dedicó a Poe evidencian que no fue inmune a la cultura visual que este medio de masas de gran éxito legó a su generación, presunción que se extrae del estudio de aspectos temáticos, estéticos y estructurales de algunas de las películas del ciclo.

El vínculo constante y multidireccional entre cine y cómic se hace especialmente evidente en el género de terror al que pertenecen las obras elegidas. Este artículo ha querido profundizar en ese nexo haciendo un análisis comparado entre la película de Corman y la historieta homónima de Corben, mostrando sus múltiples conexiones y evidenciando que la relación entre las distintas artes goza de muy buena salud. Son dos medios que beben de las mismas fuentes y se influyen mutuamente en un alarde de rica y espeluznante sinergia.