

Architexturas: los espacios de la memoria en La caída de la casa Usher de Jan Švankmajer

Por DIANA MEDINA MELÉNDEZ*

Abstract

Based on the inter-artistic relations between literature and cinema, this work delves into Jan Švankmajer's strategies for discursive construction of cinema through the film adaptation of the story «The Fall of Uscher» by Edgar Allan Poe. The comparative premise of both texts is the study of the displacement of the gaze through the house –as architecture, psychophysical journey and operation of memory construction, all present in Poe's tale–, towards the notion of architexture in Švankmajer's short film. In this, the gaze runs through spaces made of animated textures as an artistic operation equivalent to the reconstruction of memory in the tale.

Debo ir a la hierba que está llena
de recuerdos, que me siguen con la mirada.

Los recuerdos me miran, Tomas Tranströmer

A lo largo del siguiente artículo, mi interés radica en explorar algunas de las modalidades de interacción entre las construcciones literarias y las fílmicas que se operan en las transposiciones fílmicas. Para indagar en esta relación, mi objeto de estudio es el cortometraje *La caída de la Casa Usher* (1980) del director checo Jan Švankmajer (Praga, 1938) basado en el cuento homónimo¹ (1840, 2017) de Edgar Allan Poe (1809-1849).

En un contexto general, concibo las transposiciones fílmicas como espacios dialógicos y polifónicos extrapolando –sin forzar, creo– las nociones bajtinianas sobre la construcción del otro y sus lenguajes (Bajtín 1991). Es decir, en la posibilidad de que un filme basado en un texto previo interactúe con este como el encuentro de dos o más discursos o, también, de otro discurso que actúe como *referido* del primero y, de alguna manera, se intervinen e interpelan recíprocamente, creándose una relación polifónica marcada tanto por las diferencias discursivas como por las posibles semejanzas.

En tanto que operación comparatista, este análisis podría quedarse solo como marco

* Universidad Internacional de Valencia.

¹ Recopilados por primera vez en *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco* (1840). Sigo la compilación de Poe 2017.

descriptivo operativo válido, pero insuficiente para explorar la diseminación de los sentidos de las transposiciones. Por esta razón, me aproximo a la obra de Svankmajer sobre el texto de Poe indagando en los mundos narrativos y discursivos de ambos autores como arquitecturas discursivas que, progresivamente, devendrán en architexturas. En otras palabras, este proceso de transformación del texto literario al texto fílmico apela, por un lado, al estilo de transposición ejecutado en el film; por el otro, al soporte y discurso gótico y; finalmente, al artificio narrativo de posicionar la mirada y la memoria como los estímulos para recorrer esas arquitecturas físicas –la casa- para activar los sentidos y redefinir así el estatuto de la memoria como espacio del cuerpo físico, simbólico, metafórico y discursivo.

Para explorar estas relaciones interartísticas, primero, me centraré en la arquitectura gótica como discurso y narración, como género y artificio, como potentes construcciones ficcionales góticas. Luego, abordaré algunos aspectos de los discursos narrativos y fílmicos, respectivamente, que combinan el mirar y lo que mira tanto como el hablar y la experimentación de la hapticidad como dispositivos para la construcción de *architexturas* o edificios para deambular por sus espacios mientras se experimentan y *decirlos* porque se experimentan. Architexturas que nos permitirán, por último, entender un proceso de metamorfosis no solo en tanto transformación final de un texto a partir de uno previo, sino, además, en tanto recurso iterativo para interpelar y transformar nuestra propia mirada hacia las representaciones artísticas.

1. El arco gótico

Para adentrarse en la tecnología del mirar como primer soporte de este análisis, es fundamental comprender el alcance de la operación de distanciamiento entre lo visto y cómo nos ha visto aquello que hemos mirado. *Los recuerdos me miran* nos recuerda Tomas Tranströmer y, al hilo de esta mirada, Didi-Huberman afirma:

(c)ada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve *ineluctable* cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego del lenguaje- y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia. (...) la modalidad de lo visible deviene ineluctable –es decir condenada a ser- cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí. (Didi-Huberman 2014: 16-17, *Curvas del original*)

En otras palabras, en el análisis de la obra de arte y de las imágenes, Didi-Huberman, con su consabido interés por la dialéctica de las imágenes, nos plantea cómo podemos aproximarnos a una obra de arte o a una imagen como «un objeto que habla de la pérdida,

de la destrucción, de la desaparición de los objetos» pero, sobre todo, *como un objeto visual que muestra la pérdida*, la destrucción, la desaparición de los objetos o los cuerpos» (2014: 18) (Cursivas del original). Es decir, hablar y mostrar la pérdida supone no solo que la vemos, sino que ella nos ha mirado.

Es evidente que al estudiar la transposición fílmica *La caída de la Casa Usher* (1980) de Jan Švankmajer, basada en el cuento de Edgar Allan Poe, nos adentramos de lleno en la noción de la desaparición, de la caída, del hundimiento. Ahora bien, a esta capa, digamos, de corte temático y simbólico que abordaré en el siguiente apartado, le añado otra que articula el problema de la *mirada que ve la casa* en tanto esta también mira al narrador y, en este movimiento de reciprocidad, se activan los sentidos, las percepciones y la materialidad, y se convierte, como dice Didi-Huberman (2014), en un objeto visual que muestra la pérdida.

Vale entonces preguntarse, primero, cómo Poe desde el siglo XIX interpeló a Švankmajer en la década de los 80 del siglo XX. En otras palabras, ¿cómo entender este arco temporal entre dos grades artistas en el que, además, el primero ya había sido a su vez interpelado por el pasado inmediato a través de la potente producción del género gótico del que él es uno de sus más brillantes representantes? Porque cuando decimos gótico hablamos del estilo artístico desde mediados del siglo XII hasta, aproximadamente, el siglo XV, tanto como de los románticos de finales del siglo XVII, del movimiento neogótico de mediados de los 80 del siglo XX, como de las múltiples reapropiaciones estéticas y conceptuales basadas en ese estilo².

Este volver al pasado no es un asunto de repetición en el presente o, mejor aún, la repetición, si la hubiera, está imbricada al proceso de actualización y metamorfosis de un género fundamental en el imaginario artístico. Es, en este sentido, un permanente punto de reflexión sobre lo que Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, entiende como una imagen sobredeterminada y «lo» gótico lo es, es decir, una imagen que habría que «*hacerla trabajar en el tempo diferencial* de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores» (2011: 45). Con Poe, me pregunté algunos de los posibles porqués sobre su modelización gracias a la mediación gótica (Ricoeur 2006) entre él y sus actos de escritura. Si seguimos en el arco temporal, una posible respuesta histórica nos remitiría a la devoción que los antepasados románticos recrearon en torno al mundo gótico medieval. Ellos recuperan el pasado en tanto ruina desde la cual simbolizar las angustias del espíritu frente a las pérdidas existenciales o la inexorabilidad del tiempo, entre otras expresiones de los estados anímicos, determinados por los modos de mirar el horizonte como paisaje interpelado.

Si los neoclásicos recuperan la ruina con Pompeya y Herculano para alabar la

² Pienso, por ejemplo, en el magnífico ensayo-cómic *Gótico* de Jorge Carrión y Sagar Fornies (2018) donde abordan el retablo gótico como primer artefacto narrativo en viñetas en la historia de Occidente a partir de la colección de arte gótico del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

perfección grecolatina, los románticos, en cambio, reconsideran el potencial de lo vetusto para reencontrarse con lo excelso del alma, como camino hacia la introspección iluminadora. Según ellos, el período gótico se sostuvo en buena medida por ese momento casi místico de conjunción perfecta entre la ciudad celestial y sus correspondencias en la tierra en formas de catedrales góticas. Los arcos de ojiva, la resolución de incorporar vitrales distribuyendo los pesos en los arcos arbotantes, entre otros ingeniosos logros de la arquitectura, por ejemplo, favorecieron la incorporación de elementos vitales en nuestros espacios: ligereza, altura, luz y colorido. Luz celestial de las escrituras formalizada en la tierra moldeada³.

Para los románticos, influenciados por las lecturas de la filosofía de la historia de Herder y su «espíritu del pueblo» (*Volkgeist*) (de Aguiar & Silva 1975: 338) –es decir, la esencia particular e inmutable de los pueblos, sus literaturas- recuperar los edificios anteriores era más bien restaurar rasgos esenciales del espíritu en su mejor expresión. Revalorizaron, por tanto, ese momento de esplendor entre alma, razón y Dios (Simson 1982).

En un nuevo movimiento de repetición y diferencia, siguiendo a Deleuze, o para contribuir a la sobredeterminación del gótico, siguiendo a Didi-Huberman (2011), las ruinas y sus extensiones mortuorias como las tumbas y las criptas, por ejemplo, ofrecen otro giro de tuerca con los románticos cuya sensibilidad los lleva a forjarse en ese pasado en su doble dimensión: como ruina y como repositorio histórico y artístico; como horizonte presente en lo que ya no es y la posibilidad de elevación y confrontación del espíritu, como mediación de la angustia vital con todos sus horrores (González-Rivas Fernández 2011).

Se pasa de la luz a las tinieblas como problema arquitectónico, no porque en el gótico se haya superado la oscuridad del románico, sino porque se sabía la dimensión de su alcance y de su espacialización ritualista. Por eso, los románticos, muchos de ellos anticlericales y/o protestantes, asumen temas como la muerte, lo grotesco, el horror o el miedo como esas otras sensibilidades inherentes a la existencia.

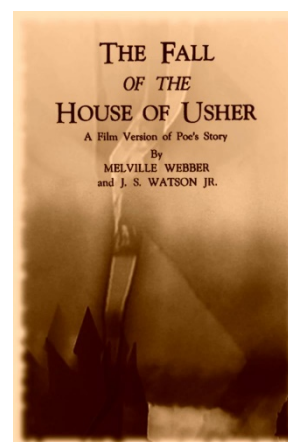
Estos temas y sus construcciones discursivas se complejizan aún más de la mano de Poe, hasta crear un universo artístico y gótico al incorporar lo que les dio a Freud y a Jung en el siglo XX una de las bases para hablar de lo sublime, lo grotesco y lo reprimido: el terror psicológico. Lo extraordinario no radicaría solo en el hecho o en la historia atravesada por elementos de corte fantásticos, fantasmáticos, extraños. Con Poe se diseña desde la activación de la suposición del terror, su posibilidad, su premonición como imágenes de antesala que contribuyen, tanto a la preparación del lector como a la mediación narrativa del discurso, a desplegar el artificio discursivo de la literatura gótica: narradores en primera o tercera persona que cuentan historias basadas en personajes cadavéricos, al borde

³ La iglesia gótica sería el espacio real de la Ciudad sagrada, de la representación en la tierra del pensamiento teológico y filosófico de Santo Tomás de Aquino y del neoplatonismo, donde la filosofía y la razón junto con la religión eran concebidos como diferentes caminos para buscar la verdad. No se trataba de ir en contra del arte románico sino de cómo ese naturalismo y neoplatonismo favorecerían una mejor forma de adorar a Dios.

o regresando de la muerte, concebidos como espectros conscientes y nerviosos, o personajes detectives abocados a desentrañar extraños crímenes, etc., fijados en cronotopos sumidos en atmósferas inquietantes que aumentan la dimensión mortuoria, claustrofóbica o asfixiante de los calabozos, tumbas, casas, criptas, etc.

El edificio mirado devuelve una tristeza; esta arquitectura palpita y muestra «la fuerza viva de las sensaciones» (Poe 2017: 36) porque oscila entre la vida y la muerte. Aspectos que ya habían narrado Horace Walpole o Ann Radcliffe, entre otras grandes influencias para Poe, pero que ahora se abordan con menos énfasis en razones sobrenaturales y más sobre la propia razón y sus delirios.

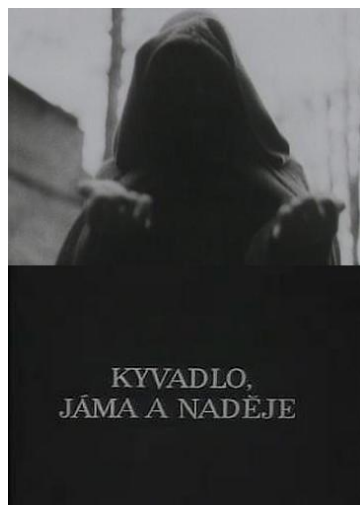
A lo largo de la historia del cine, la obra de Edgar Allan Poe siempre ha gozado de una amplia recepción a través de las muchas transposiciones que apuntan a la fuerza de la construcción temática y discursiva del género gótico. Baste con recordar al menos tres producciones fundamentales: la reconocida –y ahora revalorizada– serie de filmes que el director norteamericano Roger Corman (1926) elaboró durante los años 60, basada en los relatos del escritor norteamericano con el no menos famoso Vincent Price como protagonista, y dos de sendos filmes de 1928, dirigidos, respectivamente, por Jean Epstein, y por Melville Webber y James S. Watson⁴.



La importancia de Poe en la producción fílmica de Jan Švankmajer ha quedado patente con los magníficos trabajos como el corto *El péndulo, el pozo, la esperanza* (1983) a partir de *El pozo y el péndulo*, y su largometraje *Insania (Lunacy)* (2005) sobre *El entierro*

⁴ Enlaces a los cortometrajes: *The Fall of the House of Usher* (1928) de Melville y Watson <https://www.youtube.com/watch?v=mxjCWleWxf4>. Jean Epstein, *La Chute de la maison Usher* <https://www.youtube.com/watch?v=-U6N-3lWX8>. Además, cf. Navarro 2010 y Pedraza 2004.

prematureo, además, del corto que nos ocupa⁵.



El péndulo, el pozo, la esperanza (1983)



Insania (Lunacy, Sileni, 2005)

Švankmajer es un reconocido artista multidisciplinar y director de cine y uno de los máximos representantes del cine europeo de animación⁶. Su producción artística en la corriente surrealista, su impronta en las artes aplicadas y escénicas, sus búsquedas y rescate de la tradición gótica checa, así como sus afinidades con el imaginario de lo oculto, la magia, la alquimia, las tradiciones y cuentos populares, entre otros elementos, han sido fuentes clave del juego de la recombinación del mundo a través de lo insólito, lo misterioso, lo escabroso, lo grotesco e impactante. En este marco, su estilo de cine y de filmografía siguen siendo referencias ineludibles para hablar de un modo de cine artesanal y proteico.

Junto a Freud y al Marqués de Sade, apoyos clave en la concepción del sujeto moderno traumatizado y reprimido, Švankmajer fundamenta claramente sus bases teóricas y conceptuales desde las cuales explora los alcances del surrealismo: en la inversión de los sentidos, en su activación a través de la memoria y la imaginación táctiles (Palacios 2014: 25). Es una permanente apuesta alegórica y crítica sobre los convencionalismos y lo reprimido del inconsciente; en el empleo de la sinestesia y de la cinestesia –reinos de las

⁵ La relación entre los tres trabajos es parte de la investigación dentro de la que se inscribe el presente artículo. Por otra parte, además de abordar los textos de Poe, Švankmajer cuenta en su filmografía con dos transposiciones importantes como son *Alicia basaba* en el texto de Lewis Carroll y su versión del *Fausto* de Goethe. En cada una de estas relaciones con los textos literarios, Švankmajer afina en la extrañeza y contraposición de mundos extraños, la subversión de los parámetros –capitalistas– sobre la cordura y la locura, espacio y personajes progresivamente enloquecidos, fantasmáticos, en entornos crueles y sórdidos. En este sentido, *El pozo y el péndulo* resulta especialmente interesante por la exacerbación del espacio claustrofóbico del motivo de la mazmorra –tan a gusto del gótico– como del punto de giro final distanciado del texto de Poe: el poder siempre tiene la última palabra; propuesta estética y conceptual que Švankmajer ha mantenido como parte de su cuestionamiento al orden capitalista, pero, también, a los tiempos de censura comunista de su país.

⁶ Remito a su página Web para más datos de su vida y obra. www.jansvankmajer.com.

percepciones y sensaciones- sus personajes y objetos cobran vida en la pantalla gracias a las técnicas del *stop-motion* o *clay motion* para un cine de sensaciones y experiencias que desenfocan la mirada convencional y, según Palacios, activen recuerdos –memorias táctiles- para una suerte de sinestesia cinematográfica.

En este sentido, para Švankmajer, la imaginería gótica se dispara como dispositivo narrativo y discursivo, como estrategia para mirar y dejarse mirar por las arquitecturas vibrantes, nerviosas, extrañas. Švankmajer no es un autor gótico por tratar a Poe; lo aborda porque para él todo el universo gótico del pasado y de la tradición popular checa con sus historias del más allá que alimentan el más acá, se entroncan con la alquimia de los elementos que reanimados en su materialidad y hapticidad en la puesta en escena, permiten salir del ojo/mirada alienados.

Por todo esto, tanto Poe como Švankmajer diseñan estructuras del género gótico y, sobre todo, construyen arquitecturas ficcionales potentes, mediadas por las reglas y pautas del género gótico y de *la experiencia* gótica. Este entramado, además, nos remite a arquitecturas tan complejas como transparentes para el pacto ficcional; ambos autores funden –como la alquimia- género y contenido, texto y contexto, en abierta operación metonímica. Esta conjunción de modelos narrativos, genéricos y temáticos es lo que, en términos de los tipos de transposición fílmica, Gérard Genette definió como la *architextualidad* en su teoría de la transtextualidad; es decir, «el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular» (1989: 9).

En otras palabras, en este primer recorrido, las arquitecturas narrativas y discursivas de cada autor se reactivan y redefinen como architextualidad en tanto encuentro del género gótico. Švankmajer maniobró en dos sentidos hacia esta architextualidad; por un lado, en este devenir gótico, como tejido cultural y tradicional de hechuras grotescas, imaginarios fantasmáticos del horror o lo abyecto, combinados con la animación (como un revivir y como técnica fílmica) sorpresiva de sus materiales y contenidos; mundos poblados de objetos y personajes que nunca pierden la *condición marioneta* de su representación: se mueven tanto como son movidos. Por el otro, su acercamiento al género gótico se da como tejido literario a través de sus otras transposiciones fílmicas como el corto *El castillo de Otranto* (1973-1979) a partir del texto homónimo de Horace Walpole, el gran iniciador del género gótico, además de los trabajos sobre la obra de Poe ya mencionados. Acudir al escritor norteamericano como paradigma de la literatura gótica contribuye a la solidez del estilo gótico. En la repetición del modelo y sus premisas constitutivas, Švankmajer genera otra lectura de la fuente de la tradición y, en clave de cine, se manifiesta esta actualización y metamorfosis del mismo género.

Recordemos en este punto a Jacques Derrida (1989) y su reelaboración de la noción de architextualidad en tanto no existe un lenguaje original o referencial que excluya su reescritura, su otra posibilidad como intertextualidad, como diferencia, en definitiva. En este

sentido, la architextualidad es un eco repetido del género, su apuntalamiento de diferenciación en virtud de su reinterpretación del orden semántico y del significant, previos y abiertos.

2.- Architextualidad: desplazarse por los pasadizos del género

Cuando el arquitecto António Belém Lima se pregunta qué puede aprender la arquitectura del cine, entre otros aspectos, apunta hacia el movimiento y el montaje, al aprender a recorrer los espacios, al resolver «la manera de atravesarlos [...] explorando en el movimiento los valores de la experiencia, de la sorpresa, de la intención» (Lima, Costa & Gonçalves 2014). En el cuento *La caída de la casa Usher* ese modo de atravesar la casa se estructura desde la memoria, tanto en su poder evocativo de los hechos del pasado como en su condición de dispositivo espacial de umbrales que, a modo de montaje, determinan el ritmo y la puntuación del relato.

La arquitectura de la memoria como lugar experiencial sorpresivo y la memoria como un edificio me permiten comparar dos categorías de construcción y de sentido de ambas ficciones que sostienen mi aproximación a esta transposición fílmica: el juego de la narración y la dimensión espacio temporal entre ambas obras.

El inicio del cuento que nos ocupa devela la dicotomía espacial de la mirada, lo árido como espacio para una arquitectura:

Durante un día apagado, sombrío y silencioso del otoño, bajo el ciclo opresor de las nuevas bajas, había yo viajado a caballo a través de una extensión singularmente árida de la campiña. Al fin, cuando las sombras de la noche iban cayendo, *me hallé ante la vista* de la melancólica mansión Usher. *No sé cómo fue; pero lo cierto es que, al primer vistazo del edificio, un sentimiento insufrible de tristeza invadió mi espíritu.* (Poe 2017: 33, Cursivas mías)

El primer rasgo notorio es el narrador testigo que, desde su presente, narra lo sucedido y focaliza su mirada discursiva en la figura de los hermanos Roderick y Madeline Usher. En el diseño del paisaje, el narrador apela a la espacialidad árida desde la cual se vislumbra la casa. Si nos atenemos a las consideraciones de Belém Lima, antes de atravesar la casa como estructura, se atraviesa una espacialidad que, de algún modo, ya compromete el propio sentido de la presencia de esa casa. En este sentido, bien vale traer las palabras de Derrida (1986) sobre la arquitectura y la espacialización del lenguaje:

Si cada lenguaje sugiere una espacialización –cierta disposición en un espacio no dominable sino solo accesible por aproximaciones sucesivas- entonces es posible compararlo con una especie de colonización, con la apertura de un camino. Una vía no a

descubrir sino que debe crearse. Y la arquitectura no es en absoluto ajena a tal creación. Cada espacio arquitectónico, todo espacio habitable, parte de una premisa: que el edificio se encuentre en un camino, en una encrucijada en la que sean posibles el salir y el retornar. (Derrida 1986)

En otras palabras, la operación es la inversa: no se trata de un paisaje que contiene una casa sino uno que se diseñó con esas rutas de idas y vueltas, en ese espacio y por ser ese lugar donde el espíritu se entristece. Volveré sobre esta idea derridiana.

El segundo rasgo que me interesa resaltar es que ese doble artificio de narrador testigo y personaje de la historia (intraheterodieético e intrahomodieético, respectivamente) apelará frecuentemente al dispositivo de la mirada para justificar desde el presente su toma de conciencia ante la terrible historia del hundimiento final de la casa y sus atribulados ocupantes. Pocas líneas después, el narrador cuenta cómo ese espacio se extiende no desde él sino hacia él, como si lo que se aproxima es la casa y no él:

Contemplé la escena que se extendía hacia mí [...] con tan completa depresión de ánimo, que no puedo compararla a otra sensación terrena sino a la que experimenta el fumador de opio al despertar de un sueño y pasar de nuevo a la vida diaria y ver que el velo ilusorio ha caído de sus ojos. (Poe 2017: 33-34, Cursivas mías)

La tecnología del ojo, a través del énfasis del acto de ver/mirar, es el artificio clave en la mediación del narrador y la historia: se mira desde la memoria y con el cuerpo hacia ese pasado que, como el paisaje, viene hacia el narrador en tanto él lo actualiza. El cuerpo otro del espacio-casa se aproxima y se actualiza con el desengaño; aquí la inversión es completa: se reacciona a la realidad, como si antes de llegar realmente se estuviera dormido, de allí la comparación con el fumador de opio, para, en efecto, despertarse frente al terror y la tristeza, frente a lo real sin ilusiones y como final del camino.

El tercer rasgo que rescato en el análisis es el de la relación directa entre el mirar y la sensación corporal en tanto esta es signo de un estremecimiento casi inefable. Nótese los verbos sobre el mirar: contemplar la escena en el recuerdo y juzgarla en su presente enunciativo da cuenta de cómo miró y cómo lo miran en su presente esos recuerdos. En este sentido, toda la narración se tratará, entonces, de la refracción sobre la *impresión* del recuerdo –lo sorprendió y le dejó huella-. El hablar en el presente del recuerdo, además, es una huella de la pérdida y, más aún, el cuento es un *objeto visual*, como decía Didi-Huberman (2014) antes, que muestra la pérdida o la destrucción de la casa como estrategia de la mirada interior reveladora de los sentidos en el presente.

La adjetivación del espacio sombrío enmarca la voz de un narrador testigo en su encuentro con la vista; en su acepción de paisaje, la vista es el horizonte oscurecido y, sin embargo, en su acepción de aparición, la confusión es la excusa para enrarecer un primer vistazo: una mirada rápida, casi impresionista, que devuelve tristeza y toma al cuerpo del

narrador. Desde el inicio, se experimenta con el ojo de la memoria.

Este distanciamiento del narrador con su yo personaje de la historia permite que la memoria se abra como lo hace él en la casa. El primer artificio de refracción como recorrido físico es la propia memoria-casa que explora su sensación inexplicable de miedo y angustia, ante la mezcla de elementos disímiles que generan un resultado desconocido y misterioso:

Me vi forzado a volver a la insatisfactoria conclusión de que si bien *está* más allá de toda duda que existen combinaciones de simples objetos naturales que tienen el poder de afectarnos de este modo, carecemos aún de la facultad de analizar estas sensaciones. (Poe 2017: 34, Cursiva en el original)

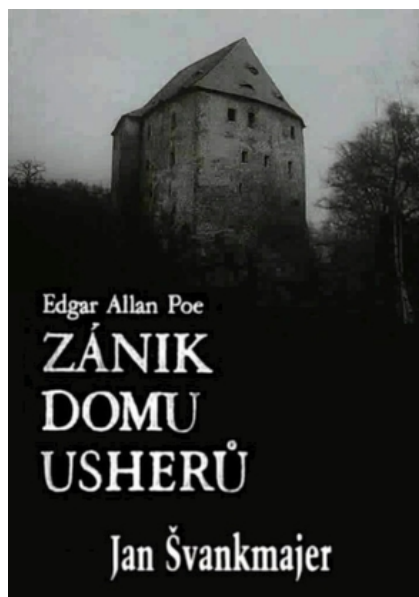
En ese recorrido por la casa-memoria, las combinaciones entre la refracción, el artificio y las sensaciones se acrecientan a través de los umbrales y oscilamos ahora entre la *arquitectura* de los sentidos y los sentidos espacializados. Estos se reaniman al tocar, oler o experimentar la atmósfera ruinoso de la casa *texturizada* (Powell 2016). Poe trabaja el lago como espejo invertido, y esto complejiza aún más el juego de las miradas puesto que en ese devolver la mirada del lago, la inversión solo le habla de lo otro idéntico, del doble que, como veremos luego, remitirá a los gemelos Roderick y Madeline⁷.

A medida que el narrador avanza en la historia, entrará a la casa Usher a través de la bóveda gótica y diferentes habitaciones hasta llegar al estudio y, por último, a la cripta de la mansión donde, como sabremos después, Roderick colocará el cuerpo de su hermana fallecida, según él, como efecto de la catalepsia y de enfermedades nerviosas.

Ahora bien, a propósito, me he centrado en el narrador y su modo de relación discursiva y narrativa con el espacio porque son los dos elementos fundamentales de la operación de transposición que elabora Švankmajer⁸.

⁷ Los siguientes dispositivos de umbrales que apenas nombro son, primero, la carta que Roderick en «anhelante demanda» le envía para que lo acompañe. La carta funciona como dispositivo del umbral a atravesar, de la pantalla donde llega la voz de otro lejano. Después, están la rapsodia *El palacio hechizado* y, por último, la historia de Ethelred.

⁸ Todas las imágenes de este apartado son fotogramas del cortometraje de Svankmajer y se emplean en este texto para fines académicos y didácticos.



Las primeras tomas⁹ rehacen la naturaleza circundante –un cuervo, como el guiño intertextual al poema de Poe– funciona como guía a la voz en *off*. Recordemos que en *El cuervo* la presencia insistente y diciente del pájaro con su *Nunca más*, constituye el elemento de acción que aumenta la tensión y el clímax de su sorprendido dueño. El pájaro del corto nos remite, así, a la narración insistente para que la voz en *off* del filme le insista,



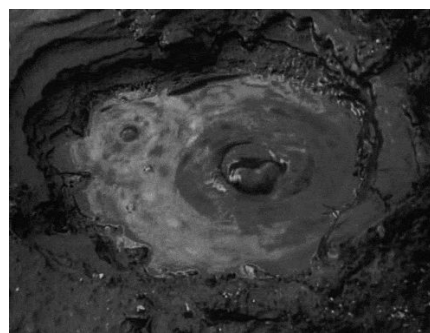
pregunte y cuente su visita a la casa Usher. Porque una de las mejores correspondencias entre este corto y el cuento fue la elección estratégica de Švankmajer de *desnudar* la escena, eliminando a Roderick y a Madeline en su corporeidad y devolviéndolos como espectros de la palabra evocadora gracias a esa voz en *off* cuya entonación acentúa los momentos melodramáticos.

Asimismo, esta voz en *off* cumple una función discursiva fundamental: si en el cuento el narrador cuenta en retrospectiva la historia afianzando así la distancia temporal entre su presente y el pasado, en el corto, la voz en *off* nos guía por una casa derruida que llenaremos del cuento que se nos narra. Es como volver al lugar del crimen y escuchar el relato

⁹ Fragmento inicial del corto: http://www.criticalcommons.org/Members/thecinefiles/clips/animated-affect-in-jan-švankmajers-the-fall-of-the/embed_view.

de un testigo, mientras nos insiste en que elaboremos un ejercicio de visualización de los hechos no tal y como ocurrieron sino tal y como podemos imaginarlos según nuestras experiencias, sensibilidades y percepciones.

Švankmajer, entonces, nos ofrece su papel de lector: el cuento de Poe lo ha mirado de tal modo que la voz en *off* nos traslada a la casa con las herramientas propias de la alquimia de su estética y la de Poe. Cuando en el cuento se habla de que en la casa «existen combinaciones de simples objetos naturales que tienen el poder de afectarnos de este modo y que carecemos aún de la facultad de analizar estas sensaciones» (Poe 2017: 17) la materialidad ruinosa, extraña y sumida en un espasmo mortal ya está fundida en el temperamento de los Usher.



Tanto esta consustancialidad entre el carácter de los personajes con su espacialidad como la texturización del espacio presentes en ambos textos implican la exacerbación de los sentidos y de la experiencia como elementos que reaniman las superficies, y estas serán cada vez más mediadoras de la sensibilidad y lo sensorial, en tanto ellas mismas son sensibles y sensoriales: animadas y reanimadas para conjurar la muerte. En ambos textos, además, la casa es un lugar dentro del espacio, es decir, una localización geográficamente definida por caminos, entradas, escaleras, ventanas, lagos, nubes. Pero, sobre todo, estamos ante dos artefactos discursivos: uno lingüístico y otro visual. En el primero, Poe diseña una casa que se sostiene por referencias a otras modalidades del habitar, esto es, abisma el texto con múltiples referencias literarias sobre historias y personajes que funcionan en la misma línea discursiva de la casa que he comentado antes: son mediaciones narrativas del narrador y del personaje que refieren maneras de calmar la ansiedad, el agobio y la agonía vital de Roderick, mientras solo se refuerzan la claustrofobia, el miedo, el terror y la angustia. Me parece interesante traer aquí las palabras de Derrida (2016) sobre la arquitectura y el lenguaje:

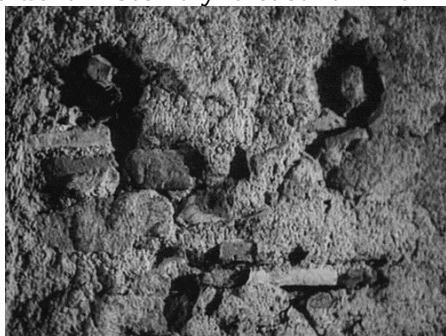
No hay edificio sin caminos que conduzcan a él o que arranquen de él, ni tampoco hay edificios sin recorridos interiores, sin pasillos, escaleras, corredores o puertas. Pero si el lenguaje no puede controlar la accesibilidad de esos trayectos, de esos caminos que llegan a este edificio y que parten de él, únicamente significa que el lenguaje está implicado en estas estructuras, que está en camino, «de camino al habla». (Bestué 2016)

Cuando en el cuento, el narrador detalla la lista de los libros que le lee a Roderick, como, por ejemplo, «El palacio hechizado» –que también narra la voz en *off* del corto-, o *Belphegor* de Maquiavelo, *El Cielo y el Infierno* de Swedenborg o *El viaje subterráneo de Nicolás Klimm* de Holberg, entre otros textos, la operación es tanto metonímica como sinecdótica, puesto que se exploran tanto la proximidad de los sentidos de pertenencia con relación a la propia literatura como el hecho de que estos textos, como la casa, son el camino del habla y al habla: se articula el discurso como posibilidad, como agenciamiento de la experiencia. De allí que el narrador en voz en *off* del cortometraje evoque, aún más en medio de un desnudo espacial, la necesidad de llenarlo. En efecto, los textos de referencia funcionan con la misma paradoja: hablar, contar, leer, experimentar para llenar un espacio condenado, por ese mismo efecto rebote y recursivo de sus elementos, al fin. Es más que un problema de la vida y la muerte; es la puesta en escena entre la vida y la muerte.

En el corto, este proceso se resuelve gracias a una cámara subjetiva que focaliza el recorrido con rápidas tomas hacia la casa, el exterior natural y la cripta¹⁰, mientras la voz va reavivando la historia y su materialidad: los muros se caen, el barro se escribe, las piedras se animan, las grietas se ensanchan y todo, gracias al poder evocador de la palabra del narrador.

Por esta razón, el habla, el discurso y el lenguaje en tanto más erráticos o desesperados (a)parecen, más estructurados y sólidos resultan como únicas posibilidades de experimentar ese entre la vida y la muerte del género gótico. Si las ruinas reviven por ser tales, los discursos de ambos narradores son la experiencia sensorial clave: el ojo de la memoria se retrae sobre sí mismo, los cuerpos físicos se agrietan o enferman, el espacio pareciera dejar sitio solo al lugar de la casa para indefinir sus caminos y sus escaleras: todo este juego entre la architextualidad se consolida con ese lenguaje –literario y visual– con el que se elige mediar la experiencia de los últimos estertores.

Estética y simbólicamente, la muerte (nos) mira porque la miramos en su proceso de ser: la palabra del narrador del corto recorre los pasillos animados justo antes de desaparecer, así como los relatos del narrador a Roderick justo antes de que, finalmente, sea Madeline la que renazca de la muerte inducida por el hermano para acabar con el hundimiento de la historia y la casa familiar.



¹⁰ Lo que hace que sepamos que la cámara «se independiza [...] y sigue, el recorrido de la mente del personaje por la casa» (Wolf 2001: 125) tomada por bóveda, túneles, habitaciones sin muebles, etc.

De hecho, así como las referencias literarias actúan como puntos de fuga e inflexión sobre y desde la narración, la confesión alucinada de Roderick será la última capa discursiva para ese camino al habla que es consustancial a su fin:

Me incliné sobre él y al fin pude entender el horrible significado de sus palabras:
-¿No lo oyes? Sí, yo lo oigo, lo *he* oído. Hace mucho tiempo, mucho tiempo, muchos minutos, muchas horas, muchos días que lo he oído. ¡Pero no me atrevía! ¡Oh mísero de mí, miserable desafortunado! No me atrevía. No me atrevía a hablar. *Nosotros la pusimos con vida en la tumba.*



Por un lado, esta confesión desencadenante del final para los hermanos Usher deviene en evocación del cuerpo-no-cadáver de su hermana quien, efectivamente, aparecerá luego como una venida de la muerte estando viva. Es una *revenant* en proceso de seguir muriendo. Así como ella es evocada, los narradores de ambos textos traerán a la vida de la palabra la historia de la casa justo antes de su desaparición. Por el otro, el ejercicio de la confesión, como el de las lecturas del narrador a Roderick y la narración de la voz en *off* del cortometraje, se podrían evaluar en torno a esa habla ante todo escuchada para luego constituirse en el enigma vital:

Desde que hablo, las palabras que he encontrado, desde el momento en que son palabras, ya no me pertenecen, son originariamente repetidas [...] Ante todo tengo que oírme. Tanto en el soliloquio como en el diálogo, hablar es oírse. Desde que soy oído, desde que me oigo, el yo que *se* oye, que *me* oye, se vuelve el yo que habla y que toma la palabra, *sin cortársela jamás*, a aquel que cree hablar y ser oído en su nombre. Al introducirse en el nombre de aquel que habla, esta diferencia no es nada, es lo furtivo: la estructura de la instantánea y originaria sustracción sin la que ninguna palabra encontraría su aliento. La sustracción se produce como el *enigma* originario, es decir, como una palabra o una historia (*ainos*) que oculta su origen y su sentido, que no dice jamás de dónde viene ni a dónde va, ante todo porque no lo sabe, y porque esa ignorancia, a saber, la ausencia de su propio *sujeto*, no le sobreviene sino que la constituye.

(Derrida 1989: 224)

¿Para qué contar la casa? ¿Para qué la confesión? La voz en *off* reanima el espacio desnudo y sustraído, incluso, de los posibles cuerpos que hablan/escuchan: los evoca en tanto espectadores. Ambos narradores acuden a la memoria como espacio dicho/escuchado y sostenido por lecturas e historias que remiten siempre a la posibilidad del olvido, de la ruina, del desamparo o de la locura.

La architextura gótica reúne sujetos que escuchan y cuentan historias de terror en un intento por desentrañar la verdad de la historia, pero solo llegamos a esta, si la hubiera, por la diferencia, es decir, por la vía de las sensaciones, de las emociones, del cuerpo ruinoso, cadavérico, extraño y alucinado, de su no-sentido como parte del espacio entre la vida y la muerte.

Por esta misma razón, cuando pensamos solo en el cortometraje, la materialidad sensible es consustancial con el recordar: vemos y experimentamos el recuerdo a través de sus materiales animados, en combinaciones extrañas y sorprendentes. En esa animación –como film y como discurso–, Švankmajer recentra la experiencia del ver, tocar y percibir con primeros planos de los muros y el entorno: nos miran y nos responden que están vivos, como signos visibles de la muerte y la destrucción finales.

Švankmajer vuelve a marcar su resolución discursiva del cuento, pues en este, Roderick, sin saberlo, ha enterrado viva a su hermana cataléptica, está cada vez más cadavérico y nervioso, y el narrador, para calmarlo, le lee *Mad Trist* de Launcelot Canning, la historia del valeroso guerrero Ethelred. Así, en un paralelismo discursivo, a medida que este héroe vence al dragón, conquista la espada y resulta victorioso, la casa resucita, y Madeline sale furiosa del ataúd, para entrar a la habitación, abalanzarse sobre su hermano y, así, finalmente, sellar el progresivo y fatal hundimiento de la casa.

Una de las modelizaciones retóricas más interesantes del cuento de Poe es la permanente recursividad a textualidades que, por un lado, referencian los discursos del narrador y de Roderick y, por el otro, construyen un cerco discursivo que remite, de nuevo, a la experiencia: discurso y palabras, el lenguaje es el entorno.





La voz en *off* en el corto, entonces, resuelve fílmicamente esta estructura de caja china, de una historia dentro de otra, pero no solo por acumulación, sino porque la voz de los narradores de ambas ficciones funciona como un conjuro, como un poder anímico para que las piedras, la silla, el martillo y los clavos, al igual que la memoria, adquieran vida.

La cámara ofrece esos primeros planos de los materiales –maderas, piedras, agua, clavos, arena, raíces- mientras la voz del narrador es la memoria como convergente de asociaciones insólitas, visibles o re-imaginadas. En ambas ficciones, el pasado trae su mirada para interpelarnos, entendamos o no sus extrañas y casi opiáceas apariciones.



3.-El camino del lenguaje: dimensión interartística de la transposición fílmica

La architextura, en resumen, se concentra, por un lado, en la transposición como diálogo entre dos disciplinas, dos resoluciones fílmicas –la voz y la cámara- que mantienen

concordancia con las estrategias discursivas del cuento. Las más relevantes son la focalización interna del narrador en el pasado y la voz activación de las sensaciones entre el hoy y el ayer. Miramos una arquitectura en ruinas y esto nos introduce, cada vez más, en la caja china del relato que es siempre el modo de adentrarnos en nuestra memoria y sus fantasmas.

En el caso de Švankmajer, el recrear lo gótico funciona para retomar su crítica sobre los sujetos alienados, al capitalismo y su opresión sobre el sujeto y sus sentidos. Desde el arte se pueden canalizar estas represiones con la mayor libertad de los sentidos vivificados, porque el arte nos mira. Eso es lo que, de alguna manera, se supone como metamorfosis: cambiar de sentido, de estado, pasar de la mismidad a la singularidad como espectadores y con nuestra imaginación.

Por otro lado, la propia transposición desnuda, como me gusta llamarla, es un ejercicio donde la relación entre literatura y cine se sostiene por el agenciamiento y la diferencia del género gótico, de sus materiales de construcción discursiva, como la arquitectura de sus narrativas y la architextura de sus recorridos temáticos, simbólicos y lingüísticos. El propio texto de Poe ofrece el agenciamiento de lo ineluctable: su cuento es una forma de mirarnos y es la operación que ha planteado Švankmajer a lo largo de toda su producción artística: las imágenes donde el lenguaje parece quedar ensimismado nos interrogan e incomodan porque nos miran, apelando a nuestros sentidos; en otras palabras, los discursos sobre lo escabroso o la muerte, por ejemplo, apelan a sujetos muertos u adormecidos para reanimarlos –aunque no necesariamente para que queden vivos-. Y, en este movimiento, Svankmajer coincide y se alinea con el texto de Poe en su mundo artístico cuando asume que los lenguajes operan como caminos al habla, a la escucha, a lo sensorial de su articulación, a la memoria como espacio y lugar de la casa y de esta como memoria(l).

En este sentido, a través de esta transposición fílmica y su referente literario es factible indagar precisamente en la architextura que reúne en el tiempo diferencial al género gótico como uno que nos mira desde el pasado, que nos resulta ineluctable como imagen sobre la permanente transición entre la vida y la no-vida, que no necesariamente es la muerte, la ruina y su evocación hablada, recordada o escuchada.

En ambos entramados, los recursos resolutivos del cortometraje con relación al texto literario alcanzan un nivel más, además de la transposición efectiva y eficaz: se trata de la connivencia del género consigo mismo, como de su permanente difusión, del abordaje de una *architextualidad* como género y las operaciones estilísticas sensoriales y perceptivas de la literatura y el cine como tiempos diferenciales que, en tensión, nos hablan de los momentos de proximidad dialógica en las relaciones interartísticas. De un acercamiento al género que nos remite a la pérdida del pasado y a los lenguajes del arte como los caminos hacia su habla, su actualización para, de nuevo, experimentar la angustia del vivir en el mismo momento –y con la misma oportunidad y suerte de poder decirla, escucharla o narrarla-.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, V.M. (1975). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Bajtín, M. (1995). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1991). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Lima, B., Costa, A., & Gonçalves, P. (2014). *Reis & Cordeiro en el SEFF. 'Trás-os-Montes'*. En *Revista Lumière*. Publicado originalmente en *O Lugar dos ricos e dos pobres*. Neves, J. (ed.). Oporto: Dafne Editora.
<http://elumiere.net/especiales/cordeiroreis/trasosmontesolugardosricos.php>.
- Bestué, D. (2016). *La deconstrucción en arquitectura. Historia de un malentendido. Sobre 'Les arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture'*. Entrevista a Jaques Derrida. *Revista El estado mental*, 4 de abril de 2016.
<https://elestadomental.com/diario/la-deconstruccion-en-arquitectura-historia-de-un-malentendido>.
- Carrión, J., & Fornies, S. (2018). *Gótico*. Barcelona: Norma.
- Derrida, J. (1989.) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antropos.
- Derrida, J. (1986.) *El pensamiento arquitectónico*. Entrevista de Eva Meyer para *Domus* 671, abril de 1986, En *Revista Tecne*, en línea.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Gennet, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González-Rivas Fernández, A. (2011). *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*. Madrid, España: Universidad Complutense. Tesis doctoral en línea.
- Navarro, A.J. (ed.). (2010). *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Madrid: Valdemar.
- Palacios, J. (2014). *Para ver, cierra los ojos* de Jan Švankmajer. La Rioja: Pepitas de calabaza.
- Pedraza, P. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Poe, E.A. (2017). *Narraciones extraordinarias*. España: Biblioteca Edaf.
- Powell, A. (2016). *The Feel of the House of Usher: Jan Svankmajer's Tactile Affect En The Cine-Files*. <http://www.thecine-files.com/powell2016/>.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Simson, O. (1982). *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza.
http://www.enriquecastanos.com/simson_catedral.htm
- Švankmajer, J. (2014). *Para ver, cierra los ojos*. La Rioja: Pepitas de calabaza.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.