

# EL NACIMIENTO DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO A PARTIR DEL TEXTO LITERARIO: GRIFFITH Y POE

Francisco Jiménez Calderón  
Universidad de Extremadura

## RESUMEN

El presente trabajo refleja los procedimientos que empleó David Wark Griffith, pionero del cine, para dar forma al discurso cinematográfico de sus películas a partir de su recurso a ciertos relatos de Edgar Allan Poe. En concreto, se comparan los filmes *The Sealed Room* (1909) y *The Avenging Conscience* (1914) con los textos *The Cask of Amontillado* (1846), *The Tell-Tale Heart* (1843) y el poema *Annabel Lee* (1849). En el proceso de comparación surgen con claridad las estrategias narrativas de Griffith, muchas de ellas claves para el cine posterior, y también se enriquece el análisis de las obras de Poe, cargadas de sutilezas visuales.

PALABRAS CLAVE: literatura y cine, David Wark Griffith, Edgar Allan Poe.

## ABSTRACT

This article explores the procedures used by David Wark Griffith, pioneer of the cinema, when shaping the cinematographic discourse of his movies. We will focus on Edgar Allan Poe's contribution, specifically, the movies *The Sealed Room* (1909) and *The Avenging Conscience* (1914), which are compared with the stories *The Cask of Amontillado* (1846), *The Tell-Tale Heart* (1843) and the poem *Annabel Lee* (1849). Through the comparison, Griffith's narrative strategies, which many were essential in later cinema, arise clearly, and the analysis of Poe's works, filled with visual subtleties and nuances, is enriched.

KEY WORDS: literature and cinema, David Wark Griffith, Edgar Allan Poe.

Desde sus inicios, el cine no ha dejado de recurrir a los productos literarios para elaborar sus realizaciones. Existen, para ello, varios procedimientos (*vid.* Peña Ardid 1996 y Sánchez Noriega 2000), que van desde la adaptación directa de una obra literaria al cine hasta referencias más marginales de textos literarios en las películas; en este último caso, debe hablarse de «intertextualidad», es decir, de la presencia de un texto, el literario, dentro de otro «texto», el cinematográfico<sup>1</sup>. De cualquier forma, todas estas estrategias consistentes en el recurso a la literatura forman parte del proceso de, por así decir, construcción del discurso fílmico, esto es, la manera en que un cineasta dispone los elementos que conforman la narración cinematográfica. Para acercarse al estudio de este proceso, se hace necesario un ejercicio de «arte



comparado», una aproximación que permita considerar las películas a partir de los dos discursos narrativos, cine y literatura, que participan en su confección.

En estas líneas nos remontamos, precisamente, a los primeros tiempos del arte cinematográfico; en concreto, al cine de David Wark Griffith (1875-1948), considerado el primer gran renovador de la narración fílmica. Para llevar a cabo sus propuestas, Griffith recurrió con asiduidad al ámbito literario, y se valió, entre otros muchos escritores, de la figura de Edgar Allan Poe (1809-1850). La relación entre Griffith y Poe debe ser considerada a partir de tres filmes: el primero de ellos, *Edgar Allan Poe* (1909), lleva el nombre del literato y consiste en un recreación libre de su vida, con referencias al poema *The Raven*; el segundo, *The Sealed Room* (1909), incorpora el final de la trama de *The Cask of Amontillado* (1846); y el tercero, *The Avenging Conscience* (1914), está construido a partir del relato *The Tell-Tale Heart* (1843) y del poema *Annabel Lee* (1849).

Se trata, por tanto, de analizar la utilización que Griffith llevó a cabo del material literario de Poe para dar forma a sus películas, que tanto influirían en la narrativa cinematográfica posterior. Para ello se considerarán únicamente los dos últimos filmes mencionados, en tanto que no es propósito de estas líneas disertar en torno a la biografía de Poe. Por otra parte, además del estudio comparado de las películas y de los textos, debe tenerse en cuenta la condición de Griffith y de Poe de precursores en sus respectivas actividades: este en la consolidación del género del cuento y aquel en la del cortometraje de ficción. Nos encontramos, en definitiva, con un pionero que, en modo alguno por casualidad, recurre a otro pionero para el nacimiento, la formación y el afianzamiento de su arte.

## 1. SOBRE LA PROSA DE EDGAR ALLAN POE

Aunque el género del cuento es conocido desde antiguo —piénsese, por ejemplo, en la tradición oriental o en autores como Bocaccio o Chaucer—, es Edgar Allan Poe<sup>2</sup> quien le otorga su consistencia moderna (cf. Stern en Poe 1977: 549-567). Dicha consistencia se refleja, fundamentalmente, en la autonomía del cuento, en su posibilidad de constituir, por sí solo, un universo único e independiente, lejos de las colecciones de otras épocas que organizaban los relatos en torno a una acción

---

<sup>1</sup> La intertextualidad es un concepto amplio, pues existen muchas formas de inclusión de un texto dentro de otro. Además, dado que el término contiene la palabra «texto», no sería estrictamente válido para el cine, si bien suele utilizarse en el ámbito cinematográfico sin mayor conflicto; acaso un término como «interdiscursividad» sería más objetivo, como también sugieren MARCHESI y FORRADELLAS (1989: 218; *vid.* también Estébanez CALDERÓN 1996: *sub voce* «intertextualidad»). En relación con ello, hemos de aclarar que preferimos el término «discurso», en lugar de «lenguaje», «relato» o «texto», para referirnos al procedimiento cinematográfico, pues nos parece más acorde con la expresión fílmica. Acerca del asunto, *vid.* STAM, BURGOYNE y FLITTERMAN-LEWIS (1999) y MITRY (1990).

<sup>2</sup> Acerca de la vida y la obra de Poe, la bibliografía es amplísima. Entre las últimas publicaciones aparecidas, puede consultarse MARTYNKEWICZ (2005). Para los fragmentos de las obras de Poe, se ha utilizado la edición de STERN (1977).

general. Poe, desde la conciencia de su oficio, coloca al cuento a la altura de la novela, y describe, en varios textos, los ingredientes básicos del género que el escritor debe manejar:

The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons analogous to those which render length objectionable in the poem. As the novel cannot be read at one sitting, it cannot avail itself of the immense benefit of *totality*. Worldly interests, intervening during the pauses of perusal, modify, counteract and annul the impressions intended. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full design without interruption. During de hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control (Poe 1977: 566).

Con tales indicaciones narrativas, no es de extrañar que Poe se convirtiera en uno de los referentes del pionero cine de Griffith. Convencido de la fuerza del relato corto, el escritor desarrolló una técnica basada en el objetivo del texto, en el efecto que el relato debía dejar al lector. En torno a ese efecto, Poe organiza el resto de los elementos del relato, desde la presentación de las circunstancias que lo provocan hasta el camino que conduce a él.

Al margen de la claridad y utilidad de sus procedimientos narrativos, la prosa de Edgar Allan Poe consta de otros elementos que, con certeza, la convierten en idónea para la adaptación cinematográfica. Se trata de un prosa razonablemente aglutinadora: proporciona descripciones ambientales, con tal precisión que casi pueden adivinarse los planos fílmicos que las sustentan, y no desdeña la sensibilidad poética; obsérvese el comienzo de *The Fall of the House of Usher*, que, además, incluye unos versos escritos por el personaje de Usher:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was; but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me —upon the mere house, and the simple landscape features of the domain —upon the bleak walls —upon the vacant eye-like windows —upon a few rank sedges —and upon a few white trunks of decayed trees— with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveler upon opium —the bitter lapse into every-day life— the hideous dropping off of the veil.

Repárese en las alusiones al ámbito visual, con términos como «view», «glimpse», «the mind usually receives even the sternest natural images» o «upon the vacant eye-like windows». Y es que, en toda la parte inicial del relato, el narrador mira, describe su mirada y se interroga acerca de la sensación que le produce lo que ve. Incluso se permite introducir un lago en la escena y referir el reflejo de todas las



imágenes contempladas que aparecen invertidas, incurriendo, curiosamente, en un anticipo del reflejo de la literatura que supondrá el cine.

Esta insistencia en los detalles visuales facilita, sin duda, el traslado de las palabras de Poe a la pantalla, en tanto que dibujan, en muchas ocasiones, imágenes de manera muy perceptible. De un modo parecido al que emplea el narrador de *The Fall of the House of Usher*, el protagonista de *The Pit and the Pendulum* inicia sus narraciones describiendo lo que ve:

I was sick —sick unto death with that long agony [...]. Yet, for a while, I saw; but with how terrible an exaggeration! I saw the lips of the black-robed judges [...]. I saw that the decrees of what to me was Fate, were still issuing from those lips. I saw them writhe with a deadly locution. I saw them fashion the syllables of my name.

De nuevo como en una premonición, Poe relaciona explícitamente la imagen con la palabra, pues el protagonista ve decretos, ve frases, ve sílabas. Las impresiones de la mirada del reo, por otra parte, se mantienen durante el resto del relato.

Pero, además de las propias percepciones visuales del narrador, el escritor se recrea con frecuencia en juegos y dobles sentidos visuales, como en *The Gold-Bug*, cuyo entramado se desarrolla a partir de un pergamino en el que, según se mire por una cara o por otra, puede vislumbrarse un escarabajo o una calavera. En *The Oval Portrait*, el inicio del relato recuerda al de *The Fall of the House of Usher*. El protagonista describe minuciosamente los espacios de la casa en la que acaba de entrar, y detalla el mobiliario de la habitación en la que pasará la noche. Por otra parte, y también en relación con los dos relatos mencionados, en esta narración son fundamentales los reflejos, la otra cara de ciertas imágenes: el lago en *Usher*, el pergamino en *The Gold-Bug* y el retrato oval que devuelve la mirada al protagonista. En *The Oval Portrait*, además, también hay espacio para el «metarrelato», pues el protagonista, como en *Usher*, al leer cierta historia, convierte al lector en doblemente lector. Por último, *The Oval Portrait* implica una reflexión acerca de cómo lo real, al pasar al reflejo, desaparece, si bien estas consideraciones, aplicables también al acto de hacer cine, parecen ir más allá de las pretensiones de Griffith al adaptar las obras de Poe. Son también frecuentes en el escritor las descripciones paisajísticas, como ya se ha visto en *Usher* y como se aprecia también, al modo casi de planos cenitales, en *The Balloon-Oax*, y es este un aspecto que, en cierta medida, comparte con el cine de Griffith (cf. Mottet 2004).

Así, la prosa de Edgar Allan Poe presenta, entre sus características, dos peculiaridades que la convierten en propicia para su reflejo en el medio cinematográfico. En primer lugar, aporta descripciones que inciden en las imágenes y enfatiza, en ocasiones, el mismo acto de mirar a través de juegos visuales y de las percepciones del narrador. Y, en segundo lugar, posee una estructura narrativa, con etapas bien medidas, que podía adaptarse certeramente a las filmaciones de los inicios cinematográficos. Todo ello debió de ser advertido por David Wark Griffith cuando reflexionaba acerca de las maneras de hacer cine.

## 2. SOBRE EL CINE DE DAVID WARK GRIFFITH

Un examen no muy profundo de los primeros filmes de Griffith revela de inmediato que el recurso a fuentes literarias era fundamental para el realizador<sup>3</sup>. Griffith no lo ocultaba, y era consciente, imbuido como estaba en la etapa primitiva del cine, de que, con cada película inspirada en una obra literaria, llevaba a cabo un ejercicio de adaptación, un proceso que implicaba un cambio de código, de discurso artístico:

I may take another man's basic idea, but I must be permitted to develop it according to my own conceptions. This is my art... whatever poetry is in me must be worked out actual practice. I must write in my own standards (*apud* Madeira y Oliveira 2004: 1).

La conciencia de oficio que demuestra Griffith con estas palabras es innegable, y recuerda a la que exhibía Poe en las declaraciones citadas en el apartado anterior. Además, alude indirectamente al terreno literario mediante la expresión «idea básica de otro hombre», que adapta siempre según sus propias estrategias. En relación con ello, la afirmación más conocida de Griffith con respecto a las innovaciones narrativas que su cine presentaba quizá sea la relacionada con Charles Dickens. Para justificar el uso de procedimientos que iban más allá de la distribución lineal del argumento, el cineasta se sentía legitimado por sus precedentes literarios:

—How can you tell a store jumping about like that? The people won't know what is about.

—Well —said Mr. Griffith—, doesn't Dickens write like that (*apud* Madeira y Oliveira 2004: 3).

Sin duda, Griffith advirtió que, *mutatis mutandis*, todos los recursos narrativos que ofrecía la literatura podían ser importados por el cine. De hecho, la perspicacia narrativa del cineasta es, tal vez, su cualidad más destacada por los estudiosos. En relación, precisamente, con la literatura de Dickens, Sergei Eisenstein, en su texto, ya clásico, «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad» (1942), lleva a cabo valiosísimas consideraciones acerca de las maneras de filmar de Griffith. Desde su inicio, el texto establece un vínculo directo entre los procedimientos de ambos creadores:

«La olla lo empezó...».

Así abre Dickens su *El grillo en el hogar*.

«La olla lo empezó...».

¡Nada podría estar más lejos de las películas! Trenes, vaqueros, persecuciones... ¿y *El grillo en el hogar*? «¡La olla lo empezó...!» Aunque, por extraño que parezca, también las películas estaban hirviendo en esa olla. A partir de aquí, de Dickens, de la novela

---

<sup>3</sup> Acerca del cine de Griffith, la bibliografía continúa aumentando; *vid.*, como obras de referencia, MOTTET (1984), BRUNETTA (1987), GUNNING (1994) y MARZAL (1998), en las que pueden encontrarse diferentes puntos de vista en torno a la relación de Griffith con sus fuentes literarias.

victoriana, brotan las primeras tomas de la estética fílmica norteamericana, ligada para siempre al nombre de David Wark Griffith (Eisenstein 1986: 181).

Así, mediante la confrontación de ambas artes, Eisenstein llega a la consideración del cine como discurso propio:

[El cine se concibe] como un medio para *hablar*, un medio para comunicar ideas, comunicarlas mediante un lenguaje fílmico especial, mediante una forma especial de *discurso* fílmico (Eisenstein 1986: 225-226)<sup>4</sup>.

La definición de Eisenstein, sin embargo, depende en exceso del procedimiento del montaje, de acuerdo con el concepto cinematográfico que Griffith manejaba. La narrativa cinematográfica, como más modernamente se ha demostrado, depende igualmente de la disposición de las imágenes en cada uno de los planos de un filme. Al respecto de ello, y muy en relación con las consideraciones de Eisenstein, Company-Ramón juzga fundamental aplicar una perspectiva estructural a los procesos de construcción del discurso fílmico, perspectiva a la que, a propósito del recurso a Poe, pretendemos aproximarnos aquí:

Quizá el principal equívoco suscitado por las novelas de Griffith («yo hago novelas en cuadros») estribe en entenderlas únicamente —pese a su concreción— bajo el aspecto temático. Si puede hablarse, con mayor o menor licitud, de cierto *dickensianismo* en la obra de Griffith, no es menos cierto que las similitudes con el gran novelista inglés son de índole estructural (Company-Ramón 1987: 20)<sup>5</sup>.

En cualquier caso, la contribución de Griffith al desarrollo de la narrativa cinematográfica resulta incuestionable<sup>6</sup>, y la literatura funcionó, en ese sentido, como punto de partida en muchas ocasiones. Así, el cineasta, en pocos años, había ya recurrido a los tres principales géneros literarios: *For Love of Gold* (1908) fue una adaptación de la novela *Just Meat*, de Jack London; *The Heart of O'Yama* (1908) partió de la pieza teatral *Tosca*, de Victorien Sardou; y con *After Many Years* (1908) se adaptó el poema *Enoch Arden*, de Alfred Lord Tennyson. Griffith no dejó de acudir a la literatura en ningún momento de su carrera, y, aunque no fue lo más frecuente,

---

<sup>4</sup> La cursiva es del original.

<sup>5</sup> Company, además, somete a análisis dos obras de Griffith (*The School Teacher and the Waif* [1912] y *The Lonely Villa* [1909]) para reflexionar en torno a los cambios en los puntos de vista del relato, cambios que considera, en cierto modo, insalvables en la adaptación fílmica, lo cual repercute inevitablemente en la peculiaridad de la narración cinematográfica.

<sup>6</sup> No obstante, deben tenerse en cuenta las circunstancias en las que se desarrolló el cine de esa época, y que permitieron, e incluso pudieron provocar, las innovaciones de Griffith. Sobre ello, *vid.* GUNNING (1994), especialmente el capítulo «Mastering New Narrative Forms within an Industry in Conflict» (57-84).

trasladó a la pantalla obras de algunos de los grandes escritores de la literatura universal, como Shakespeare, Tolstoi, Maupassant o Balzac<sup>7</sup>.

A través de ese camino, Griffith acudió muy pronto a Poe, en 1909, con la filmación de su biografía —libremente adaptada—, primero, y con el aprovechamiento de un pasaje de *The Cask of Amontillado*, después. La culminación vendría en 1914 con *The Evening Conscience. Thou Shalt Not Kill*.

### 3. *THE CASK OF AMONTILLADO Y THE SEALED ROOM*

El relato *The Cask of Amontillado* es la historia de una venganza. El narrador, llamado Montresor, refiere los pasos que siguió para vengarse de un personaje que, según declara, lo había injuriado en varias ocasiones. Tal personaje, Fortunato, es muy aficionado al vino, sobre el que posee profundos conocimientos. Montresor, como cebo, le pide que acuda a su casa para catar un barril de amontillado que acaba de recibir. Pero, en lugar de conducir a Fortunato a la bodega, Montresor lo lleva a una cripta y, en un descuido, lo encadena a una roca. Después, Montresor ciega la puerta de la cripta con ladrillos y mortero y deja allí a su injuriador, que grita desesperado.

La primera diferencia entre el relato de Poe y el filme de Griffith reside en el argumento. Al cineasta debió de atraerle la idea y la ejecución de la venganza, pero necesitó trazar una acción según sus propios códigos narrativos, para lo cual se sirvió, en gran parte, de la trama de *La Grande Betreche*, de Balzac. La historia de Griffith comienza con la presentación de uno de sus protagonistas, un rey, que da instrucciones para modificar una habitación destinada a su esposa, y se propone sellarla para que sólo contenga una entrada. Entra en escena, entonces, la reina, que es recibida con alegría por el rey, quien le muestra las reformas de la habitación. Sin embargo, en cuanto el rey vuelve la espalda, se ve a la reina coqueteando con uno de los músicos del séquito, y, cuando se marcha, sus besos y abrazos confirman que son amantes. Pero el rey vuelve inesperadamente, y sospecha al ver a la reina y al músico a solas. Entonces, entre la confusión de la entrada de todo el séquito, susurra algo a uno de sus sirvientes, que abandona la sala y vuelve a entrar poco después pronunciando unas palabras que obligan a salir al rey y a los demás personajes. De nuevo, la reina y el músico quedan a solas, y se trasladan a la habitación que el rey había sellado. El rey vuelve sigilosamente, se asoma con discreción a la estancia y comprueba que

---

<sup>7</sup> Al margen del recurso a obras o autores consagrados, el cine de Griffith bebió abundantemente de fuentes como el teatro popular o el melodrama del siglo XIX, si bien el análisis de tal proceso desborda las pretensiones del presente estudio. Para una visión profunda del asunto, *vid.* los trabajos de FELL (1977), que matiza la deuda literaria de las primeras producciones cinematográficas, asociadas también a ciertos procesos de la época (en relación con lo expuesto por GUNNING [1994]); y BROOKS (1995), quien, además de aportar referencias explícitas al cine de Griffith en relación con el melodrama (fundamentalmente en su «Preface»), documenta la presencia del género en la tradición literaria a la que el propio Griffith había recurrido. En una línea similar, incluso con mayor atención al cine de GRIFFITH (*vid.* pp. 148-167 y 349-370), se sitúa el estudio de LANDY (1991).

sus sospechas eran ciertas. Entonces, en un primer arrebato, toma su espada, pero se detiene y piensa en otro tipo de venganza. Al poco, ordena a varios obreros que sellen la única puerta que queda en la habitación. Cuando los amantes deciden salir, se dan cuenta de lo ocurrido, y el rey celebra su venganza desde el otro lado.

Mediante la comparación de los argumentos se advierten ya diferencias nítidas entre ambas propuestas. En primer lugar, la venganza resulta más fría, más cruel, en la historia de Poe, en tanto que se trata de una venganza calculada: todas las acciones del vengador son premeditadas, y éste sella la habitación con extrema frialdad. Por un momento, parece que el protagonista sentirá arrepentimiento, pero se trata de un engaño de Poe, pues la angustia se debe a la humedad: «My heart grew sick; it was the dampness of the catacombs that made it so». En Griffith, sin embargo, la venganza es algo menos premeditada, pues el rey, en principio, piensa en vengarse con su espada, aunque, finalmente, decide que el castigo sea encerrar a los amantes en la habitación<sup>8</sup>. Además, el motivo de la venganza es presentado de manera diferente en cada obra: al no aparecer especificado —se habla sencillamente de injurias e insulto— en Poe, la venganza resulta más desproporcionada que en el filme de Griffith, donde se escenifica a las claras el adulterio. No obstante, la película no es menos cruda que el relato, y lo supera en un punto: muestra a los personajes asfixiándose mientras el rey ríe desde fuera de la sala, mientras que en Poe no se dan detalles de la muerte de Fortunato, quien simplemente es abandonado por Montresor.

La comparación entre ambas obras resulta aún más interesante si se desciende a los procedimientos narrativos. Griffith se dejó seducir por el tema, la venganza, y por el motivo, el encierro de los culpables en una habitación sellada, en una cripta para vivos. Pero, como él mismo afirmaba, su procedimiento consistía en adaptar una idea —literaria, en este caso— a sus esquemas narrativos. Así, una diferencia fundamental reside en el narrador. En *The Cask of Amontillado* es el vengador quien narra la historia, en consonancia con la costumbre de Poe de conceder al narrador un papel en el relato. A Griffith, de acuerdo con las características del cine mudo, tal condición le habría resultado difícil, y, en *The Sealed Room* y en la mayoría de sus películas, dispone de un narrador omnisciente que se manifiesta mediante los intertítulos, redactados en tercera persona, y también a través del montaje y las imágenes. Así, el espectador dispone de más información que los personajes, pues asiste a todas las escenas que componen y que dan significado a la historia: contempla el adulterio que el rey desconoce y la venganza que los amantes ignoran.

El planteamiento de la historia es también diferente. Poe se centra exclusivamente en el desarrollo de la venganza, al margen de sus motivos, que ya se han producido. No hay, por tanto, preámbulos, y los personajes son presentados de un

---

<sup>8</sup> El motivo se halla en otros relatos de Poe, aunque de manera más explícita, como enterramiento en vida. Ocurre en *The Fall of the House of Usher*, cuando, al creerla muerta, se encierra a la hermana del protagonista en una cripta; y en *The Premature Burial*, donde se dan detalles de varios enterramientos a personas que aún vivían. Por otra parte, aunque el sellado de la habitación aparece también en el relato de Balzac, la ejecución y el efecto de la venganza acercan más la película al cuento de Poe, según argumentamos más abajo.

modo muy sencillo: uno, el narrador, quiere vengarse del otro, Fortunato. Griffith, sin embargo, emplea un planteamiento narrativo clásico, y presenta una situación inicial cuya armonía se rompe por un factor determinado, el adulterio, en consonancia con la fuente de Balzac. El personaje del rey debe reparar el desequilibrio, y elige la venganza. En la película, por tanto, existen tres partes nítidamente diferenciadas, mientras que Poe prescinde de las dos primeras y desarrolla la última, la reparación del daño. En ese sentido, y ahí reside otra diferencia entre ambos relatos, en *The Cask of Amontillado* es fundamental el concepto del engaño, que no es necesario en *The Sealed Room*, donde el rey aprovecha la distracción de sus víctimas.

Las características que, según el narrador de *The Cask of Amontillado*, debe poseer toda venganza, también se manifiestan en la película de Griffith, y es en tal punto donde ésta conecta más directamente con aquél. Para que la venganza sea completa, afirma el narrador, el vengador debe quedar impune y la víctima debe saber quién perpetra la venganza. Así ocurre en la historia de Poe, en la que Fortunato contempla como Montresor aísla la cripta sin que exista posibilidad de que el vengador sea castigado por ello. También en la de Griffith, donde, al descubrir la puerta sellada, la reina y el músico pueden comprender sin dificultad la venganza del rey, quien, por su posición, cabe suponer que quedará a salvo de represalias —de hecho, ordena sacrificar a los obreros que han sellado la puerta.

Varios aspectos más coinciden en ambas narraciones. El contexto, por ejemplo, es festivo en ambos casos: carnaval en las calles y fiestas en el palacio —quizá los esponsales de los reyes—, respectivamente. En segundo lugar, ambos creadores introducen elementos premonitorios. En Poe, Montresor, aprovechando el carnaval, conduce a Fortunato a las bodegas ataviado con un antifaz y una capa negra, y las bodegas, en realidad, son criptas y catacumbas: todo ello anticipa la muerte del personaje; además, Montresor muestra, bromeando acerca de la masonería, una paleta de albañil a Fortunato, con lo que anuncia el método de la ejecución sin que, lógicamente, su víctima sospeche nada; por último, la venganza se muestra también en el escudo y en el lema de la familia Montresor, *Nemo me impune lacessit*. En Griffith, la historia comienza con las reformas que el rey lleva a cabo en la habitación para la reina, y se muestra el proceso de sellado de las ventanas, presagio del desenlace. También presentan los dos relatos momentos de suspense. El narrador de *The Cask of Amontillado* lo afirma explícitamente: «You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged». La cursiva es del original, y es una manera de indicar al lector que debe llegar al final para conocer el desenlace de la historia; la bajada hacia las bodegas, además, alimenta el suspense. En cuanto a *The Sealed Room*, el suspense se concentra en dos momentos antagónicos: en el primero, los amantes casi son sorprendidos por el rey; en el segundo, el rey no debe ser descubierto por los amantes mientras los obreros ciegan la entrada. Por otra parte, las dos historias comparten cierta carga irónica. La ironía es un aspecto muy frecuente en la prosa de Poe. En *The Cask*, se manifiesta en el brindis que los personajes realizan camino de las bodegas: «I drink —he said— to the buried that repose around us», dice Fortunato, y responde Montresor «And I to your long life». En *The Sealed Room*, la ironía es menos incisiva, y se relaciona con la estructura circular que solían tener las películas de Griffith: la habitación que

con tanto cuidado preparaba el rey para su amada acaba siendo la tumba de esta, y mediante el mismo procedimiento que se mostraba al inicio, el sellado de la entrada.

Por último, debe repararse en el tratamiento que se hace en ambas historias del deleite del vengador. Poe adopta un punto de vista de fuera adentro, es decir, desde la posición de Montresor, quien, alumbrando con una antorcha, se asoma al interior de la cripta para observar a Fortunato. Tal y como Poe lo describe, el pasaje casi toma la forma de un plano cinematográfico: «The wall was now nearly upon a level with my breast. I again paused, and holding the flambeaux over the mason-work, threw a few feeble rays upon the figure within». En *The Sealed Room*, el rey se asoma varias veces a la habitación mientras se construye el muro, pero la imagen está tomada desde dentro. Es decir, aunque en los dos relatos hay contemplación por parte del vengador, los puntos de vista son distintos: uno en Poe, los dos en Griffith.

En definitiva, las ideas fundamentales del relato de Poe se trasladan al filme de Griffith. El encierro en una habitación tiene lugar para vengar una afrenta, el vengador queda impune y los vengados son conscientes. Pero los términos de la venganza no son los mismos. Griffith muestra la afrenta cometida, y la venganza funciona prácticamente como castigo justificado<sup>9</sup>. Poe, sin embargo, se recrea en el mismo acto de la venganza y en su consecución, sin dejar claras sus causas. Ello se refleja en los procedimientos narrativos. Griffith, de acuerdo con la etapa en que se encuadra su cine, dispone un relato clásico con tres partes, de modo que la venganza funciona como consecuencia y reparación del conflicto. Poe, en su dominio del relato corto, incide en el suspense y en el ambiente fúnebre para enfatizar la venganza, verdadera protagonista de la narración.

#### 4. THE TELL-TALE HEART, ANNABEL LEE Y THE AVENGING CONSCIENCE

El último proyecto en el que Griffith recurre explícitamente a Poe es *The Avenging Conscience*, que lleva el subtítulo de *Thou Shalt Not Kill*, «no matarás». En los cinco años que transcurrieron desde *The Sealed Room*, Griffith había desarrollado numerosos recursos narrativos que convirtieron sus filmes en más extensos, más complejos y, en consecuencia, más interesantes. Así, *The Avenging Conscience* resulta de la combinación de dos obras de Poe, el relato *The Tell-Tale Heart* y el poema *Annabel Lee*, e incorpora, en el desarrollo de ambos textos, numerosos aspectos que serían claves para el cine posterior.

En primer lugar, el recurso a las obras de Poe no procede, en este caso, de la adaptación, muy libre, por otra parte, en *The Sealed Room*, como ya se vio. Para

---

<sup>9</sup> Una lectura arriesgada del filme podría sugerir cierta rebeldía por parte de la reina, que se ve privada, en cierto modo, de libertad. Piénsese que el rey prepara la habitación para ella sellando las ventanas. La habitación, de este modo, representaría una jaula, tal y como se explicita en el desenlace. El adulterio, por tanto, funcionaría como rebelión. Sobre la rebelión femenina en Griffith, *vid.* MERRITT (2004: 20).

este filme, Griffith recurre a la intertextualidad, pues las referencias a los textos son explícitas. Pero comencemos por los argumentos. *The Tell-Tale Heart* es la historia de un asesinato que, a diferencia de *The Cask of Amontillado*, carece de motivo. El narrador, autor del crimen, se expresa de forma extraña, nerviosa, e insiste en que no está loco, lo cual hace pensar que, efectivamente, lo está, pues su acto bordea la psicopatía. Las razones que aduce para matar al viejo al que odia se refieren, fundamentalmente, a la forma de su ojo, que lo enerva y lo estremece. Así, el protagonista narra la manera en que durante siete noches observa al viejo, vecino suyo, mientras duerme. La octava, con un ruido, el viejo despierta, y el asesino, estático durante más de una hora mientras el viejo se estremece de terror, acaba por culminar su crimen. Desmiembra, entonces, el cuerpo del anciano y lo oculta bajo el suelo de madera. La policía, avisada por un vecino que ha oído ruidos, acude e interroga al asesino, que cree oír los latidos del corazón muerto bajo el suelo y acaba confesando, acosado por el remordimiento o el temor. En cuanto a *Annabel Lee*, es un breve poema de amor. El poeta, en primera persona, describe el amor que él y Annabel Lee sienten, en una región junto al mar, un amor que está por encima de los ángeles y los demonios. Una noche, un viento procedente de una nube heló la vida de Annabel, pero el poeta la siguió amando, pues la luna y las estrellas le traían su imagen y sus ojos, y duerme todas las noches junto a su sepulcro.

Como decíamos, el traslado de ambas historias a la pantalla por parte de Griffith es complejo. El filme comienza con una escena que muestra a un bebé, que acaba de nacer, cuya madre ha muerto en el parto. Un intertítulo informa de que el tío del niño se hace cargo de él, lo cría y fomenta su carrera. Pero el joven se enamora de una chica y descuida sus obligaciones, algo que el tío desaprueba<sup>10</sup>. El protagonista, entonces, se ve obligado a dejar a la chica, pero, finalmente, toma la decisión de matar a su tío para heredar su fortuna y volver con su amada. Estrangula, pues, a su tío y esconde el cadáver en el hueco de la chimenea, que tapa con ladrillos. Pero un amigo del tío sospecha y contacta con un detective, quien acaba interrogando al joven. Éste, consumido por el remordimiento y con alucinaciones en las que ve a su tío acusándolo, se derrumba durante el interrogatorio y confiesa. Después, trata de escapar, pero, al verse rodeado, se ahorca en un cobertizo. La chica, al descubrir lo sucedido, se arroja por un precipicio. Pero, entonces, el joven despierta y descubre que todo ha sido un sueño. Abraza a su tío, se reúne con la chica y en un intertítulo se afirma que su carrera es un éxito.

Es momento de aclarar cómo se manifiestan los textos de Poe en *The Avenging Conscience*. En el caso de *Annabel Lee*, el poema sirve de decorado a la historia de amor entre los protagonistas, pues, de hecho, la chica se llama Annabel. Así, en varios

---

<sup>10</sup> Podría existir cierta correspondencia con la biografía de Poe, a la que ya recurrió Griffith en la película que lleva por título el nombre del escritor. Poe, en efecto, tuvo fuertes desavenencias con su padre adoptivo, que no apoyó muchas de sus decisiones, incluida una relación amorosa que no se concretó, entre otras cosas, porque las cartas del escritor a su amada fueron interceptadas. En *The Avenging Conscience*, el tío dice a la chica —mediante un intertítulo— que es una mujer demasiado vulgar para su sobrino.



momentos del filme se introducen, mediante intertítulos, fragmentos del poema, de manera que Griffith ilustra directamente las palabras de Poe. Al primer pasaje, por ejemplo, en el que se describe el amor que sienten el poeta y Annabel Lee, le sigue un plano del protagonista y la chica paseando juntos. Otros pasajes se reflejan con nitidez, como el que se refiere a la nostalgia que siente el poeta las noches de luna y estrellas; en este caso, se alternan planos de la chica asomada a la ventana de su dormitorio, desde donde observa el cielo de la noche, con planos del joven, que piensa en ella. Por último, y por detener la relación, el mar, muy presente en el poema, aparece en la escena del suicidio de la chica, que, de ese modo, encuentra su sepulcro junto al mar, como señalan los versos. El desenlace, sin embargo, es diferente: no se trata de mostrar la nostalgia del amante, sino el sacrificio de la amada al encontrar muerto a aquél, un tanto al modo de *Romeo y Julieta*. En cualquier caso, la historia de amor se traza a través de la oportuna aparición de los pasajes del poema, aunque Griffith modifica el argumento en razón de los acontecimientos generales de la película.

Por lo que respecta a *The Tell-Tale Heart*, puede considerarse el origen del deseo del protagonista de matar a su tío, si bien la referencia al relato aparece antes de la desaprobación del tío. En una de las primeras escenas, el joven lee un libro en su escritorio, del que se muestra la primera página. En ella se lee nítidamente *The Tell-Tale Heart* y las primeras líneas del relato. Se muestra, además, la cubierta del libro, en la que aparece un retrato de Poe. Existe, por tanto, un juego entre la palabra y la imagen, como si el cineasta declarase al espectador que va a contemplar el relato de Poe. En efecto, el protagonista acabará matando a un anciano, ocultando su cadáver en la casa y confesando porque cree oír el latido de su corazón. Pero, como ahora se verá, las variaciones entre el relato y el filme son numerosas, de modo que la referencia literaria funciona como inspiradora de la acción del protagonista, como preludeo de los acontecimientos. Es decir, Griffith provoca que el reflejo del relato sea explícito, y pretende llamar la atención sobre sus procedimientos cinematográficos. Un detalle resulta muy revelador al respecto: recuérdese que el asesino de *The Tell-Tale Heart* encontraba enervante el ojo de su víctima, que describía como «the eye of a vulture —a pale blue eye, with a film over it». Pues bien, el anciano de la película lleva puesto un parche, lo cual constituye todo un gesto por parte de Griffith: al tapan el ojo, declara que cambiará el motivo del asesinato y, por tanto, el argumento. Es decir, el cineasta advierte de la transformación del código, del paso del discurso literario al cinematográfico, precisamente a través del ojo, siendo el cine un arte visual, sobre todo en la etapa muda. Según lo dicho, el relato de Poe sirve doblemente de inspiración, tanto a Griffith para su película como al protagonista para su crimen. Pero, efectivamente, Griffith, consciente de que su medio de expresión es otro, introduce variaciones. Y, curiosamente, en algunos de esos cambios se acerca la película a la referencia anterior, la de *The Cask of Amontillado*.

En primer lugar, Griffith dispone, como ocurría con *The Sealed Room*, tres grandes etapas para la película, y en la primera, la que corresponde a la exposición de las circunstancias en que se sitúan los personajes, el cineasta se ve en la necesidad de introducir un motivo que lleve al conflicto, a la parte central del relato. Si a Poe le basta con algo tan simple como «I made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye forever», Griffith necesita una causa sólida que

explique el comportamiento de los personajes. Es decir, necesita que su narración sea lógica, de acuerdo con la etapa inicial de la expresión cinematográfica. De este modo, los instintos psicópatas del protagonista de *The Tell-Tale Heart* con sustituidos por el móvil de la ambición por la herencia y por el deseo de recuperar a la amada. En la introducción del motivo y la secuenciación de los hechos, por tanto, la película tiene más que ver con *The Cask of Amontillado* que con *The Tell-Tale Heart*, y ello se refuerza con el recurso al engaño por parte del asesino, pues, para elaborar su coartada, escribe una nota falsa que obliga a su tío a salir de la casa y ser visto en dirección a una colina. Otro detalle más remite a *The Cask of Amontillado*: el cadáver no es ocultado bajo el suelo, sino que es introducido en una estancia cuya entrada sella el asesino. Por último, en la tercera parte de la película, la de la reparación del conflicto, el cineasta no se conforma con la muerte de los protagonistas, sino que introduce un interesantísimo recurso, el del sueño, que puede entenderse también como una reflexión cinematográfica, la constatación de que la película es una obra de ficción; con la conversión de la historia en un sueño, Griffith distancia al espectador de la acción, muy cruda, por otra parte. Se trata de otra suavización con respecto a los planteamientos de Poe.

No en todo, sin embargo, se aleja Griffith del relato de Poe. Dos aspectos son paradigmáticos en este sentido: el tema de la locura y la escena de la delación. Respecto del primero, en Poe se manifiesta desde los pasajes iniciales, y el escritor adapta la narración al carácter del protagonista, que se expresa de forma extremadamente nerviosa, por momentos entusiasta y entre risas, y a veces desesperada. El propio acto del narrador revela su desequilibrio, así como su empeño en demostrar que no está loco: «but why *will* you say that I am mad?». En la película de Griffith, el tema de la locura es menos evidente, pues, como se dijo, el protagonista cuenta con motivos para cometer su crimen. O, mejor dicho, se trata de una locura transitoria que se manifiesta, no antes del asesinato, sino después, cuando, a causa del remordimiento, el personaje comienza a tener visiones de su difunto tío y acude a un sanatorio porque «his nervous break down»; compárese el texto del intertítulo con las primeras palabras del relato de Poe: «True! —nervous— very, very dreadfully nervous I had been and am». En cuanto a la escena de la delación, Griffith coloca en ella toda su prematura maestría y, anticipando prácticamente a Hitchcock y recordando al célebre interrogatorio de *Crimen y castigo*, la reviste de una fuerte tensión. Los nervios del joven, acosado por las visiones, se acrecientan con el sonido y el movimiento del péndulo del reloj de pared y por los golpecitos regulares que el detective da en la mesa con su lápiz; todo ello, según reza un intertítulo, suena «like the beating of the dead man's heart». En ese momento, Griffith, de acuerdo con la estructura circular de sus películas, regresa al comienzo del relato de Poe, donde el narrador afirma que «I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell», pasaje que se reproduce en un intertítulo y que Griffith recoge en imágenes, pues muestra visiones de Dios, Cristo y demonios que tiene el personaje, quien, fuera de sí, acaba confesando. Es en ese punto donde Griffith vuelve a alejarse de Poe, pues el asesino intenta escapar y muere, como su amada, aunque todo acaba por ser un sueño.

Una última cuestión se refiere a la condición del narrador: Griffith sigue huyendo del narrador-protagonista y continúa con el omnisciente, aunque in-



introduce en este filme —ya lo había hecho en otros— puntos de vista subjetivos, es decir, muestra la imagen que un determinado personaje observa, y abundan también los primeros planos. Sin embargo, como decimos, las imágenes dispuestas sugieren un narrador que posee toda la información sobre la historia y la traslada a los espectadores.

En definitiva, aunque Griffith no altera su planteamiento narrativo general, la conciencia cinematográfica que posee en *The Avenging Conscience* le permite jugar con la fuente literaria de un modo mucho más rico que en *The Sealed Room*. En este caso, Griffith es capaz de ser fiel y distanciarse del relato de Poe al mismo tiempo, y encuentra mayores correspondencias entre el texto y la imagen.

## 5. CONCLUSIONES

Todo lo dicho demuestra la necesidad de Griffith de disponer una lógica en el planteamiento del relato, que desarrolla mediante relaciones de causa y efecto. Necesita, por tanto, motivos para las acciones de los personajes, y no acepta los actos completamente irracionales que Poe adopta sin mayor conflicto. Por ello, incluso en *The Avenging Conscience* se acerca más, desde el punto de vista narrativo, a *The Cask of Amontillado* que a *The Tell-Tale Heart*, pues introduce un móvil para el crimen, una estratagema para su realización e incluso se aprovecha del motivo de la habitación sellada.

Las historias de Poe, en definitiva, sugieren a Griffith argumentos y temas variados, como la venganza, el adulterio o la ambición, pero el cineasta deja muy claro que debe adaptar el relato a sus esquemas narrativos. Ello tiene que ver con la etapa primitiva del cine en que se encuadran sus películas. Poe, siendo pionero en su género, no lo era en su arte, la literatura, cuya tradición estaba entonces más que consolidada. Griffith es pionero de todo un arte, de un medio de expresión cuyos recursos descubría el cineasta con cada filmación que realizaba. Así, Griffith se vio en la necesidad de establecer, antes que nada, la lógica de la narración, la sucesión de los hechos, el camino que desarrollaba los temas de la película, de modo que no corrió los riesgos que la prosa de escritores como Poe le podría haber sugerido. Este hecho provoca que, en ocasiones, el texto de Poe sea más «cinematográfico» que la película de Griffith, como ocurre con pasajes como el de *The Cask of Amontillado*, donde se adivina el plano en la mirada de Montresor hacia la cripta alumbrando con la antorcha, o el de *The Tell-Tale Heart*, en el que el asesino observa al viejo desde la puerta y alumbrando con la linterna su ojo abierto; curiosamente, el hecho de proyectar luz, además, recuerda a la proyección cinematográfica. En los filmes de Griffith, la cámara se mantiene fija, aunque poco a poco el cineasta va descubriendo recursos como el del primer plano y el punto de vista subjetivo, que se mezcla con la perspectiva del narrador omnisciente. El movimiento de cámara, pues, no tiene lugar, frente al *travelling* que sugiere, por ejemplo, la bajada a la cripta en *The Cask of Amontillado*. Si existe más paralelismo en la creación del suspense, sobre todo en *The Avenging Conscience*, cuya escena de la confesión alcanza un clima de tensión admirable, y supone un reflejo muy logrado del desenlace del relato de Poe. En

cualquier caso, no cabe duda de la influencia del escritor en el desarrollo artístico del cineasta, quien, gracias al modelo literario, fue introduciendo los procedimientos básicos del cine moderno.

RECIBIDO: septiembre de 2011. ACEPTADO: septiembre de 2012

## BIBLIOGRAFÍA

- BROOKS, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven y Londres: Yale University Press.
- BRUNETTA, Gian Piero (1987): *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid: Cátedra.
- COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel (1987): *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid: Cátedra.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- EISENSTEIN, Sergei (1986): *La forma del cine*, Madrid: Siglo XXI.
- FELL, John (1977): *El film y la tradición narrativa*, Buenos Aires: Tres Tiempos.
- GUNNING, Tom (1994): *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Urbana: University of Illinois Press.
- LANDY, Marcia (1991): *Imitations of Life. A Reader of Film & Television Melodrama*, Detroit: Wayne State University Press.
- MADEIRA, Maria João y Luís Miguel OLIVEIRA [coords.] (2004): *D. W. Griffith*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (1989): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- MARTYNKEWICZ, Wolfgang (2005): *Edgar Allan Poe*, Madrid: Edaf.
- MARZAL, José Javier (1998): *David Wark Griffith*, Madrid: Cátedra.
- MERRITT, Russell (2004): «Os Biographs de Griffith para os anos 90», en Maria João MADEIRA y Luís Miguel OLIVEIRA [coords.], *D. W. Griffith*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 15-22.
- MITRY, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid: Akal.
- MOTTET, Jean [ed.] (1984): *David Wark Griffith. Etudes sous la direction de Jean Mottet*, París: L'Harmatan.
- MOTTET, Jean (2004): «As Paisagens Griffithianas», en Maria João MADEIRA y Luís Miguel OLIVEIRA [coords.], *D. W. Griffith*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 134-181.
- PEÑA ARDID, Carmen (1996): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.
- POE, Edgar Allan (1977): *The Portable Poe*, Kingsport: The Viking Portable Library (edición de Philip van Doren Stern).
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona: Paidós.