

EVOHÉ

Revista Cultural do Campus Terra - Lugo



~InterArte I~

Número 28. Cine e Literatura

EVOHÉ

Número 28 – Maio de 2017

Dirección, cuberta e deseño

Mario Sanfiz

evoherevista.lugo@outlook.es

Coordinación e corrección

Mario Sanfiz e Alba González Pérez

Fotografía artística

Eilún del Pazo

www.flickr.com/photos/aviarioselyon/

Ilustracións artísticas

Sara Lamas

Colaboran:



FACULTADE DE
HUMANIDADES



**Presentación del número: *Manifiesto Evohé* por la filología clásica,
las Humanidades y la cultura de calidad** por Mario Sanfiz 7

~ARTIGOS E ENSAIOS~

Un humanista tras la cámara: Sergei Mijailovich Eisenstein
por M.^a Ángeles Rodríguez Fontela 11

Cummings, poeta cinético por Héctor Acebo 17

De Barbagelata a Galicia: un viaje “de cine”
por Alba González Pérez 21

María Casares e o cinema por María Lopo 27

Narraciones extraordinarias: el legado cinematográfico
de Edgar Allan Poe por Mario Sanfiz 33

~RESEÑAS~

***Rebecca* (1940) y las pequeñas mentiras del maestro Hitchcock**
por Silvia Alonso 47

Una aproximación a *Cinepoemas*, de Claudio Rodríguez Fer
por Saturnino Valladares 53

~CINEPOESÍA~

Cinepoema “Nómades (A era do xabaril branco)”
por Claudio Rodríguez Fer / Deseño gráfico de Cristina Fiaño 57

“Son humana e varío (A partir de Marlon Brando)”
con poema “A Tota Paria Tota Excelencia” por Carmen Blanco 60



ÍNDICE

Sección varia / Creación literaria

~REFLEXIÓN E LINGUAXE~

Reflexións sobre poesía e ideas:

- “Palabras”
- “Punto y...”

por Catalina Herrera Ravinet 64

~RELATOS E PROSAS~

Relato curto “Catalepsia” por Sara Flores Fraga 68

Relato “As voces da caluga” por Eilún del Pazo 69

Catro textos de prosa poética:

- “Tarde”
- “Óuvesme”
- “¿Nunca has leído a Bécquer?”
- “A las que nunca les dedicarán un poema”

por Eugenia Vázquez Pereira 74

~POESÍA~

“Elegía al amor eterno (Carta de Virginia al POEta)”

por Mario Sanfiz 79

“Revolución” e “Mar adentro” por Eilún del Pazo 82

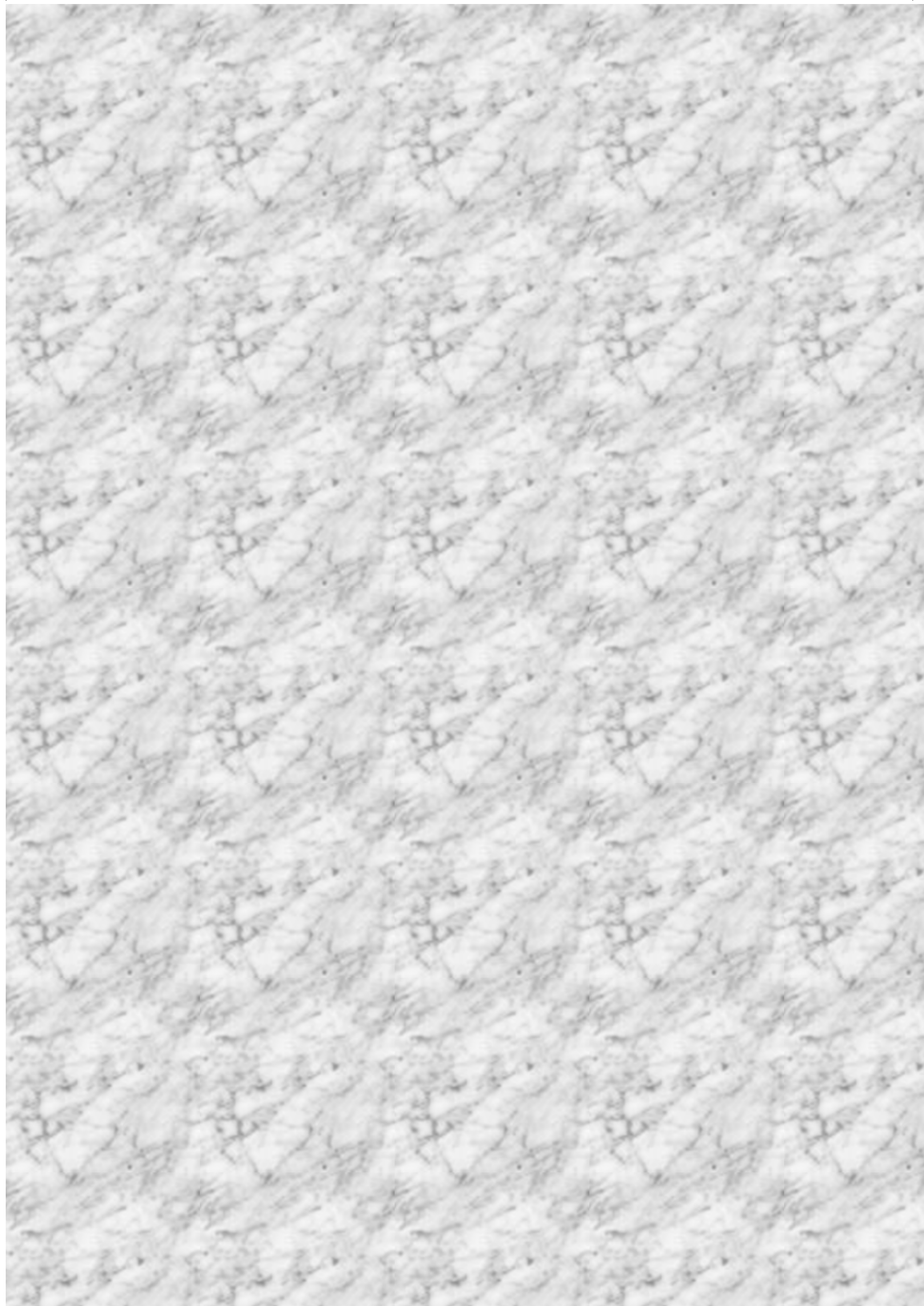
“O meu mundo infindo” e “Xa é tarde” por *Estrela Lucense* 84

Antoloxía poética:

- “Metamorfosis”
- “Recuerda que también te quise”
- “Soñamos tanto que nunca lo vimos cumplir”
- “Sin necesidad de título”

por Uxía Sánchez García 85







Charles GLEYRE; *La Danse des Bacchantes* (1849)

~PRESENTACIÓN DEL NÚMERO~

***Manifiesto Evohé* por la filología clásica, las Humanidades y la cultura de calidad** por Mario Sanfiz

*Sapere aude, pedes in terra ad sidera uisus!*¹

Hola, lector. Es para mí un honor y un placer dirigir este vigesimotavo número de *Evohé*, la revista estudiantil más longeva de la Universidad de Santiago de Compostela, que cuenta ya con veintinueve números (veintiocho más el “número cero”) publicados casi ininterrumpidamente desde diciembre de 1996, año de su fundación por parte de dos alumnos de la antigua Licenciatura en Filología Hispánica, impartida en nuestra Facultad de Humanidades de Lugo.

Pero, ¿por qué *Evohé*? Sus fundadores tomaron este título —de significado completamente desconocido para muchos— del capítulo 68 de *Rayuela*, de Julio Cortázar, que en aquellos tiempos era una obra de lectura obligatoria en la asignatura de Literatura Hispanoamericana, y que dice así: «... ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentía balparamar, perlinos y márulos...». El capítulo evoca una escena erótica escrita íntegramente en *glígligo*, el idioma inventado por Cortázar, en el que «¡Evohé!» representa el clímax del momento. Entonces, ¿es ‘evohé’ un término inventado por el autor? En absoluto. *Evohé*, del latín *euoe*, y éste a su vez del griego *εὐοῖ*, es una interjección perfectamente aceptable en castellano y gallego. En el mundo clásico era el grito de las bacantes (*Βάκχαι*), adoradoras del dios Dioniso (*Διώνυσος*), o Baco (*Βάκχος*) en Roma, para invocarlo durante las fiestas y misterios en su honor. Nuestro legado grecolatino, del que jamás debemos claudicar como humanistas, se hace patente una vez más, más allá de las etimologías, en nuestra cultura diaria. Como director de esta revista me comprometo a preservar ese legado.

Tras este inciso, y dejando ya despejada la duda que todavía a muchos se les presenta con respecto al significado del nombre de la publicación, vuelvo al número que me corresponde presentar. **Cine y Literatura...** son éstas las dos expresiones más difundidas y consumidas de la cultura —sin contar la televisión— y además,

¹ ¡Atrévete a pensar con los pies en la tierra y la mirada puesta en las estrellas!

desde cierto punto de la Historia, han caminado de la mano. La elección del tema ha sido, pues, evidente. Pretendo con ella que esta publicación sea abierta y cercana a todos los públicos, tratando manifestaciones culturales que gustan a todo el mundo.

Como lector encontrarás en este número rigor y calidad, o eso he querido mostrar, pues, en mi convicción de buscar y enseñar una noble y buena cultura, me niego a ser Lope de Vega “hablando en necio al vulgo”, mas tampoco seré Góngora “negando sus ‘margaritas’ (*Μαργαρίτης*, perlas en griego) a los cerdos”. El secreto de la cultura de calidad no reside sino en saber acercar y hacer accesibles los más altos estándares culturales y las doctas formas a toda persona al margen de sus características socioeconómicas. ¿Romper con las formas o educar en las formas? La educación, para mí, siempre es la respuesta. Pero esta lid también se libra con respecto a las Humanidades, donde, por desgracia, las doctas formas son expulsadas por necias convicciones capitalistas y por los valores productivistas de una sociedad corrompida que da mayor importancia al continente que al contenido. Diría el bachiller Carrasco, al que hábilmente puso voz la pluma inmortal de Cervantes, tomando de la *Biblia* estas palabras, que *stultorum infinitus est numerus*².

Esta revista persiste, *adhuc stantes*³, tras veinte años, como manifiesto humanístico, como último bastión de la literatura y la cultura en un campus eminentemente científico de una universidad eminentemente científica. Y si persiste es gracias al alumnado —y exalumnado— de la Facultad de Humanidades que, desmontando mitos, es tan comprometido, o más, que el de ninguna otra disciplina, lo cual se ve reflejado en el elevado nivel de participación en este número.

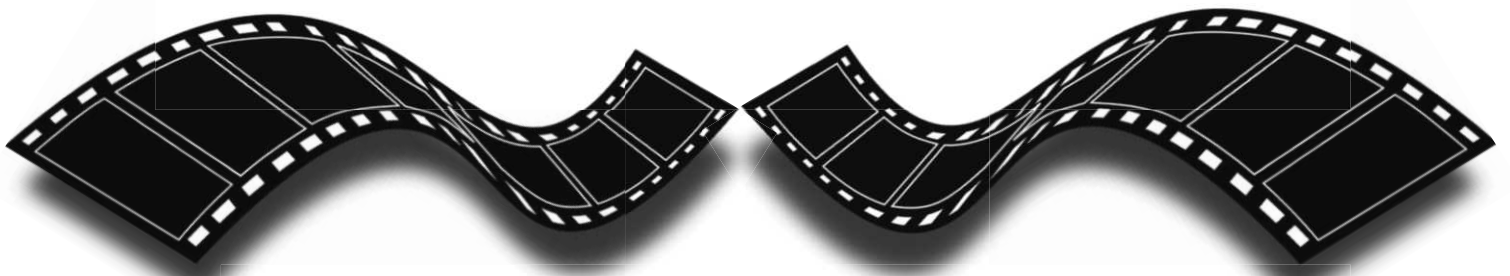
Y antes de dejarte entrar a este pequeño Mundo de los Sueños, pido disculpas de antemano por si no he sabido estar a la altura de mis predecesores como heraldo y abanderado de este bastión cultural; y especialmente de mis predecesoras Cris Fiaño y Sandra López.

Un saludo y bienvenido a *Evohé*.

² El número de tontos es infinito

³ Todavía en pie.

Benvidos



a EVOHÉ



Eisenstein en su juventud

Un humanista tras la cámara: Sergei Mijailovich Eisenstein

por M.^a Ángeles Rodríguez Fontela

“Viví, medité, me apasioné”

Sergei M. EISENSTEIN

Al alumnado de la Facultad de Humanidades.

Hoy y siempre.



Con toda seguridad formará parte del acervo cinematográfico de todos nosotros algún visionado de *El acorazado Potiomkin* (1925), una de las obras más excelsas del cine de todos los tiempos. Con toda seguridad conoceremos también el nombre del director de esta película que ha revalidado una y otra vez su posición canónica. Pero ¿quién fue en realidad el creador de aquella obra, ese cuya imagen figura con gesto imperioso detrás de la cámara de la primera foto? ¿Qué persona se esconde en aquel nombre, en todas las instantáneas del friso fotográfico que da comienzo a este breve ensayo?

Parcial ha de ser la semblanza de este director cinematográfico en la elección de lo que destacamos y en la ausencia de lo que no mencionamos. Nuestra intención, con todo, es reflejar algunas de las facetas de su personalidad en lo que comporta de modelo humanista: amante de las artes, lector incansable, peregrino que busca y difunde conocimiento, creador de un estilo propio en la vida y en el arte, en el modo

de relacionarse con la cultura propia y con las otras culturas, en el verbo reflexivo y apasionado.

La inclinación de la parte superior del cuerpo en la segunda instantánea, que tanto recuerda las fuertes angulaciones de los planos del filme mencionado, y ese aire entre poseso y meticuloso, muy próximo a la gestualidad expresionista de algunas de sus más representativas imágenes cinematográficas, nos hablan sin duda de una vocación entregada con entusiasmo al nuevo arte de la que dan buena muestra entre otros títulos destacados, aparte del mencionado, *La huelga* (1924), *La línea general* (1929), *Alejandro Nevski* (1938), la inconclusa *¡Qué viva México!* (1930-31) o las dos primeras partes de *Iván el terrible* (1943-45). La cabeza grande, la frente ancha (herencia materna) y el pelo alborotado que observamos en todas las tomas fotográficas seleccionadas culminan, como en toda la fotobiografía del director fílmico, la imagen de ese loco genial que fue Sergei Mijailovich Eisenstein, cineasta ruso nacido en Riga el 23 de enero de 1898 y fallecido en Moscú el 11 de febrero de 1948.

Hijo de ingeniero y arquitecto de origen judeoalemán y de joven rusa de acomodada familia, el destino de Eisenstein como director de cine estaba ya anticipado en su primer recuerdo. Él mismo lo destaca en sus memorias: “Mi primera impresión infantil fue un ... primer plano [...] una rama de lila o de cerezo aliso que asomaba a mi cuarto a través de la ventana” (“*Souvenirs d’enfance*”). A este primer recuerdo óptico, se añaden otros fuertes impactos visuales recibidos en la adolescencia. En “Cómo me hice director”, Eisenstein señala el carácter decisivo de dos de ellos: “*Turandot*, en la puesta en escena de Comisarzhovski (gira del teatro Nezlobien en Riga, en 1913)” y “*Mascarade*, en el ex teatro Alexandra”. Estas primeras experiencias de Eisenstein como espectador de teatro afianzarán a través de “los desvelos privilegiados y arrebatos furiosos” sentidos por aquel arte a partir de entonces el destino cinematográfico que constituye para el gran público la faceta personal más conocida de aquel autor.

Hemos de apuntar en este momento que, si la atracción teatral de la juventud de Eisenstein desvió su trayectoria vital de los estudios de ingeniería y arquitectura iniciados en la senda trazada por su padre, la formación científico-técnica convivirá,

sin embargo, fructíferamente en su labor como cineasta juntamente con otras atracciones y vocaciones artísticas cuya presencia advertimos en todas sus obras fílmicas: el circo, el dibujo y la pintura, la literatura y el teatro, fundamentalmente.

En efecto, creemos que, sin considerar otros factores coadyuvantes de origen teatral o ideológico, la proporción áurea y el marcado carácter tectónico de *El acorazado Potiomkin*, por señalar un ejemplo representativo y conocido de toda su obra fílmica, no son ajenos a la fuerte impronta que aquella formación científica dejó en el joven Eisenstein. El gesto de escrutinio y la meticulosidad con que este director de cine ruso observa la cinta de celuloide en la segunda foto muy bien puede responder a aquella temprana formación científico-técnica que se advierte, sin ir más lejos, en la prioridad que desde el punto de vista teórico y práctico concede Eisenstein, especialmente al comienzo de su labor como cineasta, a la operación de montaje. Desde la primera fase teórica del montaje de atracciones, de influencia circense, a la más elaborada del montaje intelectual, lo emocional y lo impactante, por un lado, y lo intelectual e ideológico, por otro, se conjugan en lo que consideramos el espectador modelo del cineasta.

Se perfila ya así desde la temprana juventud de Eisenstein una personalidad multifacética impulsada por la curiosidad, el dinamismo, la pasión, el entusiasmo, la reflexión y la autocrítica, facetas que se manifiestan en el discurrir del director de cine ruso por las más variadas corrientes artísticas, culturales y científicas. Señalamos a modo de ejemplo algunos caminos.

En primer lugar, el teatro de la *Commedia dell'arte* (del que proviene su tendencia al tipo y al estereotipo), el teatro kabuki y el ideograma japonés (tan evidente en la configuración dialéctica del montaje), las máscaras y las calaveras mejicanas (tan unidas al gesto de impacto y del ritual). En segundo lugar, los movimientos de vanguardia de especial asiento ruso (futurismo, constructivismo), el simbolismo y el expresionismo (aunque Eisenstein no sienta simpatía por el expresionismo del cine alemán). En tercer lugar, el interés por el dibujo y la pintura, presentes ya en su formación, ya en su trabajo como decorador teatral, ya en sus esbozos cinematográficos o en sus aficiones más personales. En cuarto lugar, su poliglotismo, que le abre puertas por doquier: desde el dominio de algunas de las principales lenguas europeas a las valientes incursiones por las orientales (japonés

y chino), sin olvidar las raíces paternas del yiddish. Finalmente, pasión y entusiasmo, dos componentes de su temperamento vital y artístico, circulan felizmente en el hábil manejo de la retórica al menos en lo que concierne al uso del *pathos*, de la sinécdoque, de la metáfora y del símbolo.

Una de las facetas más olvidadas de la personalidad creativa de Eisenstein, quizá eclipsada por la fuerza de las imágenes que su genio artístico y su afán de perfección formal produjo en el cine, es la teoría sobre las propias técnicas cinematográficas y el ensayo sobre algunos de sus maestros en el cine y en la pintura, entre ellos Griffith, Chaplin, Leonardo da Vinci y El Greco. El ojo del cineasta, entrenado en la doble operación analítico-sintética (plano-montaje) de las imágenes fílmicas, se convierte en lúcido ojo crítico atento siempre a las conexiones interculturales e interartísticas: cultura norteamericana-cultura soviética –en el caso de los cineastas–; pintura-cine, en el caso de los pintores. Pero siempre, por encima de las vinculaciones que genere el ensayo que corresponda, la labor interpretativa de Eisenstein se erige en autoridad de profunda base humanista sustentada esta por una sólida erudición, por el gusto y la sensibilidad del lector avezado y por la finura intelectual del crítico. Es fácil, por ejemplo, que hablando de la luz de las pinturas del Greco, Eisenstein derive en Rembrandt, otro de sus pintores favoritos, o en el novelista ruso Dostoievski. No molestan estas digresiones al lector de su ensayo. Al contrario: los saltos son iluminadores y las relaciones, pertinentes en la síntesis interartística e intercultural. Eisenstein impacta además al lector de su ensayo con un tono polémico –no rehúye la discrepancia con respecto a los críticos que menciona–, coloquial y expresivo. Es habitual, en este sentido que interrumpa su discurso lógico con exclamaciones apasionadas (¿eco del “cine puño”?) o con un estilo nominal en apariencia caótico, a modo de lista, que recuerda mucho la yuxtaposición de los planos cinematográficos de sus obras fílmicas.

Si en sus ensayos, tan olvidados como la mayoría de sus filmes, apreciamos la huella del cineasta, en su cine también se manifiesta la impronta de un amplio espectro artístico, reflexivo y poético: desde la arquitectura y la pintura hasta el manifiesto, el teatro y la lírica. Los ideogramas orientales y la dialéctica hegeliana constituyen los andamios de la arquitectura fílmica; los juegos de luces y sombras, la operación de montaje de elementos diversos en un mismo cuadro y el

perspectivismo están anticipados y examinados en los cuadros de sus pintores favoritos; la ideología marxista se hace manifiesto en el cine puño, en la imagen grandilocuente del gesto, en el plano secuencia dilatado, en la construcción *tesis / antítesis/ síntesis* de las secuencias fílmicas; sus maestros de teatro, sin olvidar a Aristóteles, le sirven para conseguir los efectos emocionales-intelectuales en el espectador, un modo específico de catarsis emotivo-conceptual; finalmente, la metáfora, el símbolo, la antítesis y la sinécdoque sirven como mecanismos retóricos visuales a la densidad poética del filme.

Uno de los paisanos y contemporáneos del cineasta ruso, el formalista Víctor Sklovski, sintetiza con estas palabras el dinamismo, la profundidad y la proyección histórica del pensamiento de Eisenstein: “el razonamiento de Eisenstein es dialéctico. Ve las cosas en su pasado y en su futuro; no admite lo estático, donde descubre inagotables fases de desarrollo.” Esto dice un discípulo de Eisenstein que tuvo la fortuna de disfrutar como este del magisterio de Meyerhold. Eisenstein no se detenía en su autoformación vital y artística –una vida en conflicto, como reza la biografía de Ronald Bergan. Ni siquiera se detiene ahora que ha de ser examinado a la luz de un nuevo siglo. A este respecto, el propio Sklovski, biógrafo de Eisenstein de notables cualidades retóricas y narrativas, anticipa casi al final de la biografía del cineasta la continua reinterpretación de su vida y de su obra: “todo lo que ha sido creado no se marchita, tiene su vida autónoma, y es vuelto a examinar, vuelto a interpretar muchas veces y sin repetirse. Eisenstein crecía, reinterpretando y maravillando la historia con el diseño irreplicable de su pensamiento.”

Eisenstein, en efecto, está atento a los ecos del pasado, a las múltiples voces del presente, y está atento, sobre todo, al porvenir de su arte, que da a conocer, ya en su presente vital, por Europa y América a pesar de censuras y prohibiciones; un arte que construye con la visión de futuro digna de un maestro. Si el mayor éxito de un discípulo es superar o ponerse a la par de sus maestros –y estos fueron asumidos como tales por Eisenstein–, Eisenstein es un maestro. Así lo reconoce Vselvolod Meyerhold, uno de sus más admirados mentores en el mundo del teatro que le dedica estas afectuosas palabras en 1936: “Me siento orgulloso del alumno que ya se convirtió en maestro. Amo al maestro que ya ha creado una escuela. A este alumno, a este maestro, a S(ergei) Eisenstein, mi admiración”.

Con un perfil personal tan dinámico, tan viajero, tan reflexivo, tan culto y tan apasionado no es extraño que en sus memorias Eisenstein, evocara en “Sobre mí mismo” las palabras que Stendhal escogió como epitafio para su tumba: “Scrisse, amò, visse”. Eisenstein las reordena en su evocación: “Visse, scrisse, amò” y las reinterpreta como deseo de su propia conclusión existencial en “Viví, medité, me apasioné”. Un buen modelo de existencia para todo el que aspira a ser un humanista.



Ejemplos de carteles de películas de Eisenstein: original soviético de *El acorazado Potiomkin* y versión italiana de *¡Qué viva México!*

Cummings, poeta cinético

por Héctor Acebo



E. E. CUMMINGS; *Lovers on the Beach*

Lee (a quen dá vida Barbara Hershey) chora ó ler, recostada na cama, un poema de E. E. Cummings. Dedicoullo —como mostra de amor— o seu cuñado Eric, ó que encarna Michael Caine. A escena pertence á longametraxe *Hannah e as súas irmás* (1986), de Woody Allen.

Lémbrome daquela mañá en que Antonio Martínez Sarrión e eu tratábamos de lembrar, paseando polo Retiro madrileño, a referida composición de Cummings, exenta de título —como moitas outras súas—. Sorprendentemente, o poeta albaceteño e un servidor acabamos recitando ó unísono o verso final, que, mesmo traducido, soa delicioso:

ninguén, nin sequera a choiva, ten unhas mans tan pequenas.

Ten a poesía de Cummings un carácter cinematográfico? Desde logo, pero non tanto pola temática como pola maneira en que agroma todo o seu imaxinario; é dicir, os versos do estadounidense parecen encadrados e *montados*, posto que acoutan escenas e imaxes cinéticas a través da ollada:

*O defunto
Buffalo Bill
montaba
un semental prateado
suave coma a agua
e partía unhadúastrescatrocinco pombascomosenada*

Efectivamente, como ocorre noutros grandes poetas cincelados polas vangardas, a potencia de Cummings é tal que excede a linguaxe escrita. As interferencias da xerga rueira e de distintos campos artísticos (a comedia do *music hall*, o *ballet*, a pintura dadaísta e o *rock*, ademais do mencionado celuloide), unidas á experimentación verbal, provocan unha enorme tensión na súa dicción. Verbas a modo de imprevistos bicos. E de disparos.

Como xa explicou algún crítico, moitos dos fraseos do creador americano — con palabras entrecortadas e un uso arbitrario, a miúdo desarticulador, dos signos de puntuación— poden resultar ilóxicos se non se len en voz alta. Por suposto, a subversión gramatical é lícita na poesía, pois este xénero de natureza fragmentaria réxese polo código rítmico, non polo lingüístico primario:

*(...) mentres tanto eu

mesmo etcétera estaba tranquilamente tombado
no profundo barro et

cétera
(soñando,
et
cétera,co
Teu sorriso
ollos xeonllos e co teu Etcétera)*



Autorretrato de Cummings

Do inconformismo tipográfico de e.e. cummings non se libra nin o seu propio nome, o cal nos libros aparecía así —en minúsculas e sen espazo entre as iniciais—, aínda que hai quen sostén que a decisión débese ós seus editores, nun intento de reflectir aquel transgresor estilo. En calquera caso, Cummings “era tan libre que a súa curiosidade parecía indecente”, como sentenciou o poeta Antonio M. Figueras, responsable —xunto ó seu colega Miguel Ángel Muñoz Sanjuán— da selección e edición de *Buffalo Bill ha muerto* (Hiperión, 1996), un espléndido florilexio do creador norteamericano traducido ó castelán por José Casas⁴. O atrevemento de Cummings é propio, xaora, do cativo que comeza a compoñer versos. Sempre crin que, *mutatis mutandis*, ó autor de *Non grazas* lle sentaría xenial aquela frase atribuída a Picasso: “Tardei catro anos en pintar coma un mestre e toda unha vida para pintar coma un neno”.

A produción de Cummings oscila entre a crítica social, o amor e a morte. As súas sátiras posúen unha factura técnica impecable e gran intelixencia. Mesmo baixo a forma do soneto, recenden a un inconfundible aroma grecolatino e abordan os principais problemas do seu tempo (a I e a II Guerra Mundial, o totalitarismo soviético, a usura capitalista, a alienación...). Eses trazos satíricos compárteos co mozo Pound —voz cimeira da poesía contemporánea—, aínda que Cummings gusta máis de xogar coas cores da linguaxe, incluíndo aí a rima. Velaquí un dos famosos epigramas do noso protagonista:

*un político é un cu
no que se sentou todo o mundo agás un home*

Por outra banda, é xusto recoñecelo, algúns dos poemas amatorios de Cummings saben doces en exceso, como aquel que empeza así:

*amor meu
o teu cabelo é un reino
cuxo rei é a escuridade
a túa fronte é unha bandada de flores*

⁴ Todas as citas de Cummings que aparecen neste artigo son traducións das correspondentes versións de Casas.

Pero moitos dos mellores momentos do autor de *1 x 1* conteñen á vez ironía, cinismo, romanticismo, tenrura infantil e erotismo: unha conxunción deliciosa, apreciable, por exemplo, no devandito texto da “etcétera”.



Encántame o debuxo da portada de *Buffalo Bill morreu*: o público dunha sala cinematográfica contemplando un fermoso rostro feminino en primeiro plano. Velaí un acaído xeito de reflectir a concepción visual da lírica de Cummings, o seu sabor cinético... Ocorrésese outra posible imaxe para representar a súa poesía: unha sensitiva rapariga saíndo —indiferente e magnífica— do río. A auga iluminaría a súa ollada soñadora e apertaría estreitamente as braguiñas, realzando así a tersura das súas nádegas e as curvas das súas cadeiras, que un querería cinguir con loureiro. Esa escena expresaría,

obviamente, a tirante dicción do estadounidense, cante ou non o gozo dunha pel transcendente.

*(...) a miña rapaza é alta
e maciza, de pernas delgadas semellantes a unha enredadeira
que pasou toda a vida no muro dun xardín,
e vai morrer. Cando tristes ímonos á cama
con esas pernas empeza a empuxar e a enroscarse
en min, e a bicar a miña face e a miña cabeza.*

É como se Cummings, para non apagar o lume da súa mirada, só se permitise parpadear ó encadear unha escena con outra...

De Barbagelata a Galicia: un viaje “de cine”

por Alba González Pérez

Hoy en día es imposible negar la importancia que tiene el cine en nuestra sociedad. El séptimo arte ha alcanzado espacios de todo tipo hasta llegar a convertirse en todo un fenómeno mundial. Pero, ¿se sabe realmente cómo fueron los inicios de la hoy llamada gran pantalla?

En Galicia le debemos la llegada del cine a la familia Barbagelata. Esta parentela nació en un pequeño pueblo italiano homónimo (cuya traducción literal al español es, por cierto, ‘barba helada’) situado en la provincia de Génova, en los Apeninos de la región de Liguria y, siendo más exactos, en la Comuna de Lorsica. Por su elevada altura (unos 1.120 metros sobre el nivel del mar), Barbagelata es conocido como *il tetto de la Liguria* (‘el techo de Liguria’) e incluso llegó a ser un punto estratégico durante la Segunda Guerra Mundial. Su situación y altitud también provocan que sea una zona de inviernos muy fríos (de ahí su nombre), lo que condicionó las actividades desarrolladas allí. El pueblo está prácticamente deshabitado la mayoría del año y, durante mucho tiempo, su economía estuvo basada en la supervivencia mediante la venta y explotación de ganados de engorde y la producción de quesos.



Barbagelata, pueblo de montaña

Posiblemente, por la dureza de esta forma de vida, hubo una gran oleada de emigrantes entre el final del siglo XIX y el parte del XX, y quizá uno de ellos fuera Eduardo Barbagelata Mucci, un hombre dedicado al circo ambulante, que tomó la decisión de recorrer toda Francia y España con su familia. Viaje realizado, probablemente, siguiendo una tradicional saga de domadores de osos que peregrinaron toda Europa mostrando su talento y tomando como punto de origen estas montañas italianas.



Eduardo Barbagelata Mucci

Pero algo cambió pronto el objetivo de este hombre, y ese algo fue la introducción de la linterna mágica ya en el siglo XIX. Este aparato óptico, considerado el precursor del cinematógrafo, se basaba en el diseño de la cámara oscura, objeto que recibía imágenes del exterior haciendo que fueran visibles en el interior de sí mismo. La linterna mágica hacía el proceso inverso, por lo que proyectaba las imágenes hacia el exterior. Así, los Barbagelata combinaban el espectáculo circense con la exposición de las imágenes de este aparato.

Paul SANDBY,
La linterna mágica (1760)



Tras el éxito alcanzado, en el siglo XX los Barbagelata abandonaron paulatinamente la exclusividad del circo y consiguieron un proyector de películas con el que expusieron los primeros documentales y películas en las diferentes ferias que visitaban. Así, gracias a su nuevo espectáculo ambulante, mucha gente pudo conocer una realidad que les resultaba ajena y ver las primeras películas y otros inventos modernos o espacios que les eran desconocidos.

La evolución del aparato cinematográfico complicaba cada vez más la exhibición de las películas de manera ambulante, por lo que Eduardo Barbagelata, su mujer, María Curotti, y sus cinco hijos se establecieron en Galicia, donde actuaron en diferentes ciudades, asentándose finalmente en Ourense. Antes de la sesión de cine, la pareja interpretaba alguna balada y exhibía felinos y reptiles, combinando así el cine con la tradición del circo. Carlos Casares, en su novela *Ilustrísima*, describía los momentos iniciales de la exhibición cinematográfica poniendo en boca de Eduardo Barbagelata las siguientes palabras:

Signoras e signores, lo que aquí vamos a ver questa sera é un espectáculo incomparable. Lo aparato que ustedes pueden contemplar delante de los suos ollos, inventado por los mesiés Auguste e Louis Lumiere de París...

Tras Ourense llegaron a Monforte de Lemos hacia el 1910, donde abrieron en 1915 el primer cine en el Campo de San Antonio, en un barracón en el que todavía enseñaban alguno de los animales que protagonizaban sus espectáculos circenses, y cuya entrada sólo costaba tres céntimos. Este cine se conoció con el nombre de Cine Moderno-Barbagelata, y se publicitaba en la revista quincenal *Claridades*, editada en la ciudad, así:

“Único en su género / En el Campo de San Antonio / El que presenta las más modernas y extraordinarias novedades del arte cinemático / Sensacionales películas de series y obras maestras de gran espectáculo teatrales”.

Diez años después de su apertura, el cine se trasladó a la que hoy es la Avenida de Galicia, en un local muy moderno. Desgraciadamente, en 1949 este

nuevo Cine Moderno se vio obligado a cerrar debido a la fuerte competencia a la que se vio sometido tras la llegada de tres nuevos cines a Monforte: el Teatro Lemos, Capitol y Fraternal.

Sin embargo, para entonces la familia Barbagelata ya contaba con dos cines más en Sarria y en Sober. El primero se conocía como Cine Salón y el segundo como Cine Moderno. Ambos estaban ya regentados por Eduardo Barbagelata Curotti y Alfonso Barbagelata, hijo y nieto, respectivamente, del fundador. El cine de Sarria cerró a finales de los años 50, mientras que el de Sober funcionó desde 1958 hasta la década de los 70, haciendo las delicias de un público mayormente rural y marcando su progreso. Tras el cierre de todos sus locales, la familia donó parte de los filmes que exhibieron a la Filmoteca Nacional de España.

Sin embargo, la historia de esta familia no se cerró tan tempranamente, pues el hecho de ser los pioneros del cine en Galicia les ha brindado reconocimiento hasta la actualidad. En 2011, por ejemplo, en Sober se inauguró una calle con el nombre de Rúa do Cine Barbagelata, y se realizó un acto de agradecimiento por la labor realizada en el que se hizo el descubrimiento de una placa conmemorativa, como se puede observar en la imagen siguiente, y en la que participó la familia al completo con Alfonso Barbagelata, la tercera generación de esta saga de precursores, a la cabeza.



Imagen del acto en Sober, 6-08-2011

No cabe duda de que los gallegos (así como la gente de las muchísimas localidades que recorrieron a lo largo de su historia) le debemos un importante agradecimiento a esta familia, cuyo esfuerzo y vocación nos han permitido percibir el cine, y otras manifestaciones que podrían considerarse por entonces como exóticas, en un tiempo en el que la transmisión de la cultura era mucho más complicada que en la actualidad.



© ARCHIVOS J.L. CABO Y FARO. Cines históricos de Galicia. Publicada en el diario *Faro de Vigo*.



MARÍA LOPO

**O tempo das mareas.
María Casares e Galicia**

CONSELLO DA CULTURA

GALEGA



estudos migratorios

María Casares e o cinema

por María Lopo

María Victoria Casares Pérez (A Coruña, 1922 – Alloue, 1996), a futura actriz María Casarès, descubriu o cinema na súa infancia, como espectadora, no Madrid republicano onde se instalou coa súa familia en 1931⁵. No seu libro de memorias, *Résidente privilégiée*, lembra as habituais citas cinematográficas da fin de semana, así como a indeleble impresión causada nela polo monstro de Frankenstein e por King Kong (CASARÈS 1998: 74, 95). Grazas á correspondencia intercambiada durante esta etapa madrileña coa súa amiga Pilar López-Nóvoa, residente na Coruña, sabemos da súa paixón adolescente por Clark Gable, e coñecemos os títulos dalgúns dos seus descubrimentos fílmicos de 1935:

He visto muchas películas muy bonitas entre las que figuran "¡Viva Villa!" "Eskimo", "El enemigo público número 1", "Hombres en blanco" y otras muchas. Estas las bonitas y luego muchísimas pero corrientes. (...) Mi 1^{er} ídolo de cine es Clark Gable (saladísimo, simpatiquísimo, guapisimo, riquísimo y... sinvergüencísimo.⁶

Xa na súa madurez, segue definíndose como espectadora apaixonada e marabillada ante o traballo dos actores cinematográficos:

Spectatrice pourtant passionnée et émerveillée devant les acteurs de cinéma qui ont su créer à travers leurs films des figures presque mythiques, sensible même à ceux qui apparaissent un moment pour recueillir en eux et représenter une époque ou même une mode, (CASARÈS 1998: 314-315)

⁵ A raíz do nomeamento do seu pai, Santiago Casares Quiroga, como Ministro de Mariña no Goberno Provisional de Niceto Alcalá-Zamora.

⁶ Mantemos a grafía orixinal. A carta é posterior ao Entroido, e foi enviada antes das vacacións do verán de 1935 (Arquivo De Paz – López-Nóvoa). *Hombres en blanco* (*Men in White*, 1934) de Richard Boleslawski e *El enemigo público número 1* (*Manhattan Melodrama*, 1934) de W.S. Van Dyke e George Cukor foron protagonizadas por Clark Gable. *Eskimo*, de W.S. Van Dyke, fora estreada en 1933 e *Viva Villa!*, de Jack Conway, en 1934.

En realidade, e malia a vintena de producións para a pantalla grande nas que participou ao longo de cincuenta anos de profesión, pódese dicir que María Casares non se consideraba unha actriz de cine, senón unha actriz de teatro que facía cine. E como soe ser habitual na súa vida, o azar veu confirmar esta querenza cunha íntima chiscadela, pois o seu primeiro papel cinematográfico foi o de Nathalie en *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné (1945), filme de mítica rodaxe que pon en escena o mundo do teatro, e que se converteu nun dos máis importantes do historia do cinema francés.

No Fonds d'archives Maria Casarès⁷ consérvanse o salvoconduto que permitiu a Gloria Pérez Corrales acompañar a súa filla de París a Niza en agosto de 1943, para a rodaxe deste filme, en plena Ocupación de Francia polo exército alemán. Tamén foi Gloria quen asinou este primeiro e importante contrato cinematográfico, pois a súa filla María Victoria tan só tiña 20 anos e era por tanto menor de idade (FIGUERO, CARBONEL 2005: 94). Entre as incontables anécdotas desta rodaxe, quizais sexa a máis entrañable para nós a contida na lembranza de Arletty, que ocupaba o cuarto de hotel contiguo ao das dúas galegas, e a quen estas non lle permitían durmir, pois rían e falaban ata altas horas da noite⁸.

O período máis intenso na produción cinematográfica da actriz galega exiliada sitúase nos anos corenta. De 1945 a 1951 estreáronse en Francia once longametraxes nas que María Casares encarnou personaxes importantes; entre elas debemos salientar, ademais de *Les Enfants du paradis*, a súa participación en tres películas fundamentais da cinematografía francesa: *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), de Robert Bresson, inspirada na obra *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot, *La Chartreuse de Parme* (1948), de Christian-Jaque, adaptación da obra homónima de Stendhal e *Orphée* (1950) de Jean Cocteau. María Casares interpretou nelas, respectivamente, as personaxes de Hélène, a duquesa Sanseverina e a princesa, sendo sen dúbida esta última a súa imaxe cinematográfica máis icónica. Malia tratarse dunha curtametraxe, tamén queremos resaltar, neste mesmo período, a súa solidaria participación en *Guernica* (1950), o histórico documental de Alain

⁷ Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

⁸ "À Nice, la comédienne était accompagnée par sa mère. Arletty, dont la chambre était mitoyenne de la leur, s'en souviendra longtemps car les deux femmes ne cessaient de rire et de parler jusqu'à des heures avancées de la nuit." (FIGUERO, CARBONEL 2005: 96).

Resnais et Robert Hessens, con guión de Paul Éluard inspirado na obra de Picasso, no que a voz narradora feminina é a súa.



Fotograma de *Orphée*, de Jean Cocteau. Arquivo de Paz

Foron estes uns anos nos que a actriz despregou unha actividade profesional extraordinaria, pois ás representacións teatrais vespertinas uníanse as rodaxes matinais e as gravacións radiofónicas de dramatizacións e recitacións poéticas⁹, traballos todos eles necesarios para sacar adiante a súa familia exiliada, tal e como moi sinceramente expón nas súas memorias (CASARÈS 1998: 169, 171, 282 et passim). Ademais das reflexións persoais contidas en *Résidente privilégiée*, contamos para documentar esta etapa cun documento excepcional, xa que María Casares conservou unha boa parte da correspondencia intercambiada co seu pai entre xullo de 1946 e maio-xuño de 1949¹⁰. Precisamente, a razón principal da súa existencia reside nos habituais desprazamentos da actriz para as súas rodaxes (LOPO 2008). Estas cartas conteñen, por tanto, ademais de alusións ás estreas e ás críticas cinematográficas das películas por ela protagonizadas, un gran número de

⁹ Entre todas elas, cómpre subliñar, pola súa importancia, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), creación radiofónica de Antonin Artaud.

¹⁰ Santiago Casares faleceu en París o 17 de febreiro de 1950, aos 65 anos de idade.

anécdotas, opinións e vivencias persoais sobre a marcha das producións, as condicións e o ambiente das rodaxes, así como o día a día dunha actriz de cine, sempre abordados con humor e intelixencia tanto polo pai como pola filla, tal e como se pode comprobar no seguinte narración da rodaxe dun plano de *La Chartreuse de Parme* en Italia:

Yo, siempre más dura que nadie, limito mi admiración a un plano muy difícil en el cual tenía que realizar un “sprint” de 100 ms. gritando unas cosas bastante “plattes” [sic] a Su Alteza Henri IV [sic], con unos tacones de 15 cms., unos zapatos pequeños, muchas faldas, un sombrero muy emplumado y una capa cuyo juego me fue especialmente recomendado, elegancia, cólera, tristeza, angustia, *panache* y todo esto sin caerme, sin tropezar, sin escurrir, sin hablar “fausse” un texto “faux”, y midiendo el tiempo y las palabras para llegar a la mesa de Su Alteza justo al momento de decir: “... ce serait monstrueux” (LOPO 2008: 66-67)

Alúdese nesta correspondencia, ademais da xa citada, ás rodaxes de *La Septième porte* (1948) de André Zwobada, *L'Amour autour de la maison* (1947) de Pierre de Hérain, *Bagarres* (1948) de Henri Calef ou *L'Homme qui revient de loin* (1950) de Jean Castanier. Estas películas, xunto a dous títulos rodados por André Cayatte en 1946 (*Roger la Honte* e *La Revanche de Roger la Honte*) e a *Ombre et lumière* de Henri Calef, estreada en 1951 e protagonizada por María Casares e Simone Signoret, constitúen o esencial do seu traballo cinematográfico ata 1950.

A partir deste momento, e coa notable excepción de *Le Testament d'Orphée* (1960) de Jean Cocteau, filme no que volve interpretar a emblemática personaxe da princesa, María Casares abre unha paréntese de case vintecinco anos antes de regresar ao mundo do cinema¹¹. De 1974 a 1995, participará nunha decena de películas de calidade desigual, encarnando roles secundarios, entre os que destacaremos a súa interpretación da marxista viúva dun xeneral en *La Lectrice* (1987) de Michel Deville, a súa intervención en *Monte bajo* (1989) de José Esteban Rivera, por ser a súa única rodaxe en España, e a que foi a súa última prestación para

¹¹ Si participou en diversos documentais, entre os que citaremos *Les Deux Mémoires* (1972) de Jorge Semprún, así como en producións televisivas, moitas veces en conexión co seu traballo teatral.

a pantalla grande, a entrañable personaxe da avoa en *Someone Else's America* (1995) de Goran Paskaljevic, filme que novamente semella establecer un diálogo cheo de sentido co seu percorrido vital, pois xira en torno aos transterrados do século XX, condición sempre reivindicada por María Casares.

Existen, certamente, diversas razóns que converxeron na evidente escolla da interpretación teatral fronte á cinematográfica en 1950, cando a actriz contaba 28 anos de idade. Dunha banda, unha situación económica máis desafogada lle permitiu, por vez primeira, unha maior selección nos seus traballos e a preservación dun tempo de lecer persoal, no que as viaxes xa non foron soamente realizadas por motivos profesionais. Pode que a falta de roles interesantes para ela na pantalla grande, unha vez descubertas xa as linguaxes e as posibilidades do medio, así como as atraentes aventuras que lle ofrecía neses anos o medio teatral: as colaboracións co seu compañeiro Albert Camus, ou a súa participación vital e creativa no TNP¹² de Jean Vilar, orientaran definitivamente a súa carreira cara á escena teatral.

María Casares sempre fala de si mesma como dunha actriz de teatro, e é moi crítica coa obxectualización padecida como actriz de cine, tanto nas súas memorias, como en diversas entrevistas e textos escritos en torno á experiencia cinematográfica. En realidade, o que a actriz non tolera é a falta de liberdade e a pasividade do medio, consecuencia directa da gran industria que o rodea. A muller vital que sempre foi abúrrese entre toma e toma, non se divirte, non pode *xogar*, non pode nin moverse, rodeada como está de persoas que lle axustan maquillaxe e vestuario¹³. A muller creadora frústrase por non poder levar nela a personaxe dende o inicio ao final da súa evolución, por ter que vivir a dispersión na creación, por non ter tempo a aprender como anda esa personaxe dentro e fóra do estudio de rodaxe (CASARÈS 1998: 314-315).

No teatro, o texto é a verdadeira fonte de creación, tal e como expón nunha excelente reflexión sobre Robert Bresson na que é moi crítica co excesivo poder do *realizador*, consecuencia dunha industria hipertrofiada, que impide a verdadeira

¹² O Théâtre national populaire (TNP) foi unha aposta por achegar o teatro clásico ao gran público, con espectáculos de calidade en escenarios dignos. A memoria desta experiencia, levada a cabo por Jean Vilar de 1951 a 1963, permanece hoxe viva no Festival de Teatro de Avignon. María Casares colaborou durante seis anos co TNP, de 1954 a 1960 (CASARÈS 1998: 376).

¹³ Fronte á impersonalidade do camerino de cine, María Casares personalizaba o seu camerino teatral, lugar onde ela sempre realizaba a súa propia maquillaxe (CASARÈS 1980).

creación colectiva, esa “cerimonia de transmutación” que ela vive no teatro (CASARÈS 1958). De feito, as películas nas que se sentiu máis a gusto foron as moi libres rodaxes da vangarda artesá de Jean Cocteau, e a moi literaria da Cartuxa stendhaliana, onde tanto ela como o seu amigo Gérard Philipe, vivían a densidade dos seus personaxes dentro e fóra do estudio de rodaxe, o cal orixinou, entre outras cousas, a expulsión de Philipe do hotel onde os aloxaba a produtora, logo de actuacións na vida real máis propias de Fabrizio del Dongo que do actor que o encarnaba (CASARÈS 1998: 300).

Mais como espectadores apaixonados e marabillados, podemos afirmar, con María Casares, que ela tamén soubo crear a través das súas películas instantes e figuras míticas do cinema do século XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASARÈS, Maria (1998), *Résidente privilégiée* (1ª ed. 1980), Paris: Fayard.

FIGUERO, Javier, CARBONEL, Marie-Hélène (2005), *María Casarès l'étrangère*, Paris: Fayard.

LOPO, María (2008), *Cartas no exilio. Correspondencia entre Santiago Casares Quiroga e María Casares (1946-1949)*, A Coruña: Baía Edicións.

REFERENCIAS AUDIOVISUAIS

CASARÈS, Maria (1958), *Gros plan*, 8-2-1958.

CASARÈS, Maria (1980), *Apostrophes*, “Portraits de femmes”, con Bernard Pivot.

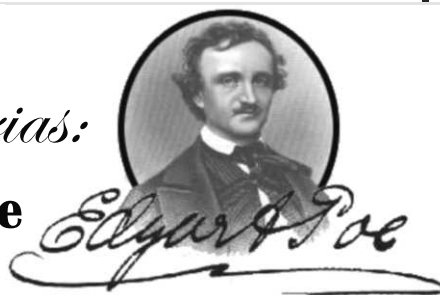
ARQUIVOS

Arquivo De Paz – López-Nóvoa.



Narraciones extraordinarias:

El legado cinematográfico de por Mario Sanfiz



Es bien sabido que la abundante obra literaria de Edgar Allan Poe (Boston, EE.UU., 19 de enero de 1809 – Baltimore, *ibíd.*, 7 de octubre de 1849), muy rica visual y simbólicamente, ha dado lugar a una ingente cantidad de producciones cinematográficas, especialmente en el género de terror. Con este humilde trabajo de recopilación pretendemos hacer un breve repaso por las principales obras de ese legado fílmico desde comienzos del siglo XX hasta las más recientes adaptaciones, llegando a la última de ellas, la cual da título a este ensayo: *Extraordinary Tales* (*Narraciones extraordinarias*).

Debemos iniciar este viaje interartístico con los primeros filmes en blanco y negro de las tres décadas que transcurren entre los años veinte y los cuarenta, comenzando por la película expresionista muda *La Chute de la Maison Usher* (1928), del francés Jean Epstein. Quizás el carecer de sonido jugó a su favor, pues Epstein pasaría a la historia por haber podido recrear la oscura y misteriosa atmósfera del relato de Poe solamente con el uso de las imágenes. A esta producción seguirían otras, ya americanas, bajo el sello Universal Picture, como *Murders in the Rue Morgue* (1932), de Robert Florey —muy pobremente basada en la historia original del escritor— con Béla Lugosi como protagonista; o también *The Raven* (1935), de Lew Landers, cuyos protagonistas eran los iconos del cine gótico Boris Karloff (nombre artístico de William H. Pratt) y, de nuevo, Lugosi. Actores, éstos, que años atrás habían dado vida a *Frankenstein* y *Drácula*, respectivamente. Además, este dúo era conocido por el público por la versión de 1934 de *The Black Cat*, relato que tuvo una adaptación posterior, más aceptada, en 1941, y que contaría ya únicamente con la presencia de Lugosi. Es llamativo —como se puede observar en el tercer cartel de los mostrados a continuación— que Universal Picture acostumbrara colocar en sus carteles el apellido —y sólo el apellido— de Karloff en una posición de superioridad y mayor protagonismo respecto al nombre de Bela (*sic*, sin tilde) Lugosi, quien era

el auténtico protagonista de las obras. Lo mismo sucedía con la imagen de ambos, siendo la de Karloff la privilegiada, en la parte superior.



Será obligada nuestra siguiente parada en el año 1954, cuando se publica *Phantom of the Rue Morgue*, de Roy del Ruth. Pese a no ser una “versión actualizada” de la película de 1932, y queriendo respetar en mayor medida que la primera el relato de Poe, sigue sin serle fiel, algo que acontecerá con todas las adaptaciones que se hagan del mismo en décadas posteriores. ¿Por qué debemos, entonces, detenernos en ella? Porque destaca por innovadora. Era una película en 3D, algo que ahora entendemos como actual y propio de nuestros tiempos digitales, pero que Warner Bros. había desarrollado ya en 1953 para diversos *westerns*.

La muerte de Béla Lugosi en 1956 y el fin del monopolio de Universal Picture darán paso a una nueva etapa en la creación fílmica sobre Poe, ya a pleno color. Adentrémonos, pues, en la década de 1960, la época del famoso dúo Corman-Price bajo el sello de American International Pictures, que contrató ocho películas.

Roger Corman (Detroit, EE.UU., 5 de abril de 1926) es, a sus 91 años de edad, el hombre por excelencia por el que la obra de Poe se relaciona con el mundo del cine. Aunque su carrera como director se remonta ya a 1955, su primera producción sobre el autor de Boston fue *House of Usher* (1960), en la que ya contó con el icónico actor de cine de terror Vincent Price como protagonista en el papel de Roderick Usher. Con una estética decimonónica gótica muy cuidada, y siendo bastante fiel al relato original, Corman



triunfó convirtiendo su *opera prima* en una obra maestra. Comentario éste que puede verse ilustrado seguidamente en los presentes fotogramas:



Pero a *House of Usher* seguiría inmediatamente, al año siguiente —1961—, *The Pit and the Pendulum* (llamada *El péndulo de la muerte* en España) que, siendo un filme de muy bajo coste, consiguió una mayor recaudación y una mayor aceptación por parte de la crítica, así como una gran influencia en otras obras cinematográficas posteriores, como diversos thrillers italianos. Corman logró así hacer ver que el cine de *serie B* también podía suponer una garantía de éxito. Debemos puntualizar que la historia no se basa exactamente en el relato de Poe, puesto que su extensión original no era suficiente para un largometraje y hubieron de incluir escenas nuevas. Sin embargo, será al final de la obra donde la esencia original de “El pozo y el péndulo” aflora y cautiva al espectador.

Originalmente Corman habría sopesado la opción de que su segundo filme estuviese basado en “La máscara de la Muerte Roja”, pero en 1957 Ingmar Bergman había publicado *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*) y ambas historias presentaban, a su juicio, demasiadas similitudes. Además, adaptar “La máscara...” a la gran pantalla hubiese supuesto la necesidad de una ingente cantidad de dinero y actores, ambas cosas de las que carecían. Será en 1964 cuando la vuelvan a valorar y, finalmente, la realicen.

Tras *The Pit...* viene la única película, de las 8 del llamado “Ciclo de Poe”, que no protagonizó Vincent Price: *The Premature Burial* (1962) —titulada *La obsesión* en España—. La ausencia de Price es debida a su contrato exclusivo con American

International Pictures, y Corman estaba creando esta película por su propia cuenta, pero bajo financiación de Pathe Lab. Finalmente A.I.P. obtendría los derechos del filme alegando que Corman trabajaba para ellos y no para Pathe; pero era tarde para incluir a Price, pues ya se había rodado con Ray Milland como protagonista. En esta película, Francis Ford Coppola, conocido por ser el director de *El Padrino*, trabajó como director de diálogos y ayudante de Corman, del que dicen que gustaba de rodearse de jóvenes promesas de la dirección y creación cinematográfica.

Al igual que en muchos otros escritos de Edgar A. Poe como “Berenice” o incluso “La caída de la Casa Usher”, “El entierro prematuro” trata el tema de la catalepsia, un trastorno nervioso que hace perder la movilidad y sensibilidad del cuerpo momentáneamente. Es por ello que los relatos de Poe presentan diversos “muertos vivientes” y que, en realidad, suelen ser, como indica el título de este relato, enterrados en vida por ser tomados por muertos en su estado cataléptico.

También en 1962 Corman dirige *Tales of Terror*, una película que agrupa tres relatos distintos: “Morella”, “El gato negro” (parcialmente combinado con otro relato: “El barril de amontillado”) y “La verdad sobre el caso del señor Valdemar”. De nuevo aparece en escena Vincent Price, que protagonizará las tres historias en los papeles del señor Locke, Fortunato Luchresi y el señor Valdemar, respectivamente; y estará acompañado por Peter Lorre.



Llegará en 1963 el gran hito del “Ciclo de Poe”: *The Raven*. Sin duda alguna es de las mejores adaptaciones de un relato de Poe en el cine, y la mejor de Corman, pese a la mucha improvisación —mayor que en ningún otro filme del director—, necesaria para cumplir con la duración de un largometraje. Además la obra tuvo un

elenco de lujo: con Price como protagonista, y contando de nuevo con la participación de Peter Lorre, aparecería también un ya anciano Boris Karloff para completar el cartel junto a un jovencísimo Jack Nicholson, quien interpretaba al hijo de Lorre, con el que estaba enfrentado. Corman cuenta que la hostilidad entre ambos iba más allá del guión y se debía a sus carreras como actores.

Aquel 1963 será, sin duda, un año prolífico para Corman. Inmediatamente después de *The Raven*, el director producirá *The Terror*. Este filme, codirigido por él junto a Coppola y a Jack Nicholson, estaba protagonizado por el propio Nicholson junto a Karloff; y como de costumbre, el nombre del segundo eclipsaba al auténtico protagonista en los carteles. Ni la historia ni el título se relacionan en absoluto con Edgar Allan Poe, pero debido a la época en que se produjo —y al género—, la crítica solía encuadrarla erróneamente en ese ciclo fílmico. Siguiendo en el mismo año, debemos comentar otra pequeña anomalía que sí está oficialmente incluida en el “Ciclo de Poe”: *The Haunted Palace*. Contando de nuevo con la asistencia de Coppola, y protagonizada por Vincent Price, toma su nombre del poema homónimo incluido en “La caída de la Casa Usher”, supuestamente escrito por Roderick, y que éste recita a su invitado. Sin embargo, la historia está sacada mayormente de *El caso de Charles Dexter Ward*, una *novella* —o novela corta— de Howard Philips Lovecraft, autor poco reconocido en el momento. Si bien la adaptación de la obra no es en absoluto buena, es el primer largometraje que mostraba algún escrito de Lovecraft al mundo del cine; y por tanto una delicia para sus seguidores. Corman quería hacer una película diferente a las anteriores, que no tratase sobre el escritor de Baltimore y con un título distinto al definitivo, por eso buscó él mismo la *novella* para su adaptación. Sin embargo, debido a la insistencia —y/o necesidad— del estudio por promocionarla como otra película más sobre Poe, A.I.P. la presentaba en los carteles como “Edgar Allan Poe’s The Haunted Palace”, pero la única referencia al escritor en todo el filme era una breve cita del poema original leída por Price al final del mismo. Como último ejemplo de precariedad, los créditos finales atribuían la autoría del poema a un tal Edgar Allen (*sic*, con -e-) Poe.

Debemos destacar que en *The Haunted Palace*, junto a Price, debería haber trabajado Karloff, quien no pudo participar debido a una enfermedad contraída mientras rodaba *I tre volti della paura* (1963), de Mario Bava. Dicho filme es

conocido fuera de Italia como *Black Sabbath*, y a veces en España bajo la traducción literal *Las tres caras del miedo*. Anecdóticamente, el éxito de su proyección en Birmingham (Reino Unido) en 1969 será lo que lleve a un grupo de música hippie llamado Earth a cambiar su nombre por Black Sabbath y fundar un nuevo género musical: el heavy metal.

Dejando atrás 1963 y sus “llamativas” adaptaciones, llegamos a la esperada versión cinematográfica de “La máscara de la Muerte Roja”. De nuevo con Price protagonizando —en el papel del príncipe Próspero— *The Masque of the Red Death* (1964) no cumplió con las expectativas previstas para la que era, junto a “...Usher”, la historia favorita de Poe para Corman. Criticada por ser poco terrorífica y demasiado psicológica (la psicología y la presencia del inconsciente se deben al gusto del director de adaptar las obras de Poe centrándose en el simbolismo y no en crear meras películas de terror), la producción tuvo problemas desde el principio, pues el director no estaba contento con ninguno de los guionistas. Pero, por si eso no bastase, el miedo que tuvo en 1961 de ser acusado de plagiar a Bergman reaparecía ahora debido a que numerosos estudios estaban anunciando sus propias adaptaciones de *The Masque...*, llegando algunos incluso a demandarle. Charles Beaumont, único guionista al que Corman apreciaba, introdujo un interesante detalle para la trama: el príncipe Próspero sería satánico. Pero esta idea necesitaba un mayor desarrollo y, debido a una enfermedad, Beaumont no pudo ir a Reino Unido —donde se estaba rodando la película— para mejorarla. Corman se puso en contacto entonces con R. Wright Campbell, otro guionista afín a él y que introdujo una subtrama sobre un enano, perteneciente a “Hop-Frog”, otro relato corto de Poe. Pero el mayor problema fue precisamente el rodaje en suelo británico. A.I.P. tenía un acuerdo de coproducción con Anglo-Amalgamated en Inglaterra, por lo que se le pidió a Corman que rodase el filme allí. Frente a las tres semanas que tardaba un rodaje de A.I.P. en suelo estadounidense, *The Masque...* tardó cinco, haciendo exclamar a Corman que los ingleses trabajan más lento. Premisa que repetiría al ver el fracaso del resultado de la grabación de la escena final: «esa escena fue el mayor defecto de la película... no tuvimos tiempo para rodarla bien. Se filmó en un día, que en Hollywood hubiese sido suficiente, pero estos ingleses eran demasiado lentos».

Si el descontento de Corman con los británicos ya era insalvable, se sucederían otra serie de hechos que terminarían por sepultar del todo ese poco aprecio. Si bien la producción del filme estuvo a cargo del propio Corman junto a Dan Haller, este último nunca fue incluido en los créditos, estando en su lugar el nombre del inglés George Willoughby, acreditado como productor de pleno derecho. Anglo-Amalgamated había exigido asegurar la clasificación de la película como británica a toda costa. Además la obra sufrió la censura del Reino Unido, que eliminó una de sus escenas más impactantes y expresivas, un sueño de la amada del príncipe en el que es atacada por figuras demoníacas mientras yace en una losa. La imagen representaba su consagración al Diablo, su consumación con él, pero sin ningún tipo de explicitud. Corman criticaría la censura alegando que estaba completamente vestida y que el significado de la escena había que intuirlo por el simbolismo que la misma acarrea.

También en 1964 (1965 en EE.UU.), y de nuevo coproducida por Anglo-Amalgamated, se publica la última película del "Ciclo de Poe", *The Tomb of Ligeia*, basada libremente en el relato "Ligeia". Corman quería que la protagonizase Richard Chamberlain debido a que Vincent Price tenía ya 53 años y su personaje sólo entre 25 y 30, pero el contrato con A.I.P. especificaba que Price debía protagonizar todos los filmes sobre Poe. Para intentar solucionar ese problema que la edad del protagonista presentaba, Corman dio a Price una peluca y planeó utilizar en él una ingente cantidad de maquillaje. Aunque parcialmente útil, dicha solución no evitó que se tuvieran que hacer ligeros cambios en el guión.

Aunque la película fue bien aceptada por la crítica y el propio Corman la consideró una de las mejores adaptaciones cinematográficas de una obra de Poe, también fue la que menos dinero recaudó en la taquilla; según Corman, debido a que el ciclo fílmico estaba perdiendo fuerza e interés en el público. Posiblemente este hecho influyó en gran medida en poner punto y final al convenio de Corman con A.I.P., que se embarcó en otro "Ciclo de Poe" sin él.



Antes de cambiar de siglo, debemos considerar importante mencionar una última película —de 1968—, *Tre passi nel delirio*. Esta producción italofrancesa es, en realidad, una antología que presenta tres historias (de manera similar a *Tales of Terror*, anteriormente mencionada) dirigidas por tres directores distintos. Fue llamada *Histoires Extraordinaires* en su versión francesa, nombre bajo el que nos es mejor conocida gracias a nuestro doblaje *Historias extraordinarias*, y que fue tomado de la primera antología francesa de textos de Poe, recogida y traducida por el poeta de la *décadence* Charles Baudelaire. Por otra parte, el nombre con el que fue presentada mundialmente —*Spirits of the Dead*— fue tomado del poema homónimo de Poe del año 1827.

Las tres historias de las que decíamos que se compone el filme son “*Metzengerstein*: Un cuento a imitación del alemán”, dirigida por el francés Roger Vadim; “*William Wilson*”, dirigida por su paisano Louis Malle; y, por último, una adaptación muy libre de “*Nunca apuestes tu cabeza al Diablo. Cuento con moraleja*”, rebautizada en el filme como “*Toby Dammit*” y dirigida por el italiano Federico Fellini.

El elenco era de lujo, protagonizando la primera historia los hermanos Jane y Peter Fonda en los papeles de la Condesa Frederique de Metzengerstein y del Barón Wilhelm Berlifitzing, respectivamente. La segunda historia estaba protagonizada por Alain Delon como William Wilson y Brigitte Bardot como Giuseppina, y la tercera por Terence Stamp como Toby Dammit.

Un detalle interesante es que originalmente Orson Welles iba a ser el tercer director del filme junto a Vadim y Malle. Welles llegó incluso a escribir un guión en

inglés —expuesto a día de hoy en el Museo del Cine de Múnich— junto a su pareja Oja Kodar. Su historia sería una unión de “La máscara de la Muerte Roja” y “El barril de amontillado”, pero en 1967 se retiró y entró en su lugar Fellini, que adaptaría una tercera historia distinta, como hemos comentado antes.

¿Por qué “Toby Dammit”? Porque la historia pensada por el italiano era una simple historia de terror, muy en la línea de sus propias producciones anteriores, y traída a la época actual: Dammit era un actor alcohólico y con una carrera en decadencia que acepta rodar una película en Roma a cambio de un *Ferrari* nuevo. Además tenía alucinaciones y pesadillas con el Diablo, al que representaba una niña que lo matará al final del filme. Como vemos, la adaptación del relato de Poe es tremendamente libre, algo que Corman nunca hubiese hecho. Lo único que Fellini tomó de la historia original es su final. Debemos destacar también que el director contó con Nino Rota (posterior compositor de *El Padrino*) y con una canción de Ray Charles para su banda sonora.

Pese a las licencias, el segmento dirigido por Fellini fue considerado el mejor de los tres por parte de la crítica. El segmento de Vadim fue tachado de «sobrecargado y pomposo como un baile de *drag queen*» y el de Malle de simplemente tedioso.

Ciertamente Louis Malle sólo aceptó dirigir “William Wilson” para conseguir dinero para su próxima película, *El soplo al corazón*, y nunca se comprometió ni consideró este trabajo sobre Poe como algo realmente suyo. Aunque originalmente su idea era fiel al relato original, dicha fidelidad se fue perdiendo con los sucesivos cambios introducidos para hacerla más comercial, tales como la contratación de Florinda Bolkan buscando añadir erotismo o el uso de violencia explícita. Pero los productores, bajo esa premisa de la comercialidad, buscaron a una actriz más conocida, Brigitte Bardot, contra los planes originales de Malle. Por si eso no bastase, al director nunca le gustó trabajar con Alain Delon. La conjunción de todo lo anteriormente destacado conllevó a un fracaso personal en su aportación a la antología.

Finalmente, debemos comentar que, aunque europea, la película fue distribuida por A.I.P. y su versión anglófona estaba narrada por Vincent Price.



Carteles de *Tre passi nel delirio* en diferentes versiones: italiana, francesa, española y americana.

Habiendo llegado ya a nuestro siglo XXI, comentaremos solamente dos películas. La primera será *The Raven* (2012), llamada en España *El enigma del cuervo* para evitar confundirla con la película de culto protagonizada por el difunto Brandon Lee *The Crow* (1984) —*El cuervo*—. *The Raven* es un *thriller* psicológico americano dirigido por James McTeigue, cineasta que había trabajado como ayudante de dirección en filmes como *Matrix* o *Star Wars*, pero dado a conocer especialmente por su *opera prima* como director de pleno derecho, *V de Vendetta*.

Protagonizada por John Cusack y Luke Evans, el filme muestra los supuestos últimos días de la vida de Edgar Allan Poe (Cusack) que, junto al inspector Emmett Fields (Evans), debe ayudar a resolver el caso de un asesino en serie que actúa basándose en sus relatos. Siendo mayormente ficticia, los crímenes sí guardan cierta relación con las obras del escritor, pero nada más. Del mismo modo, el nombre de “El cuervo” es un mero adorno comercial.



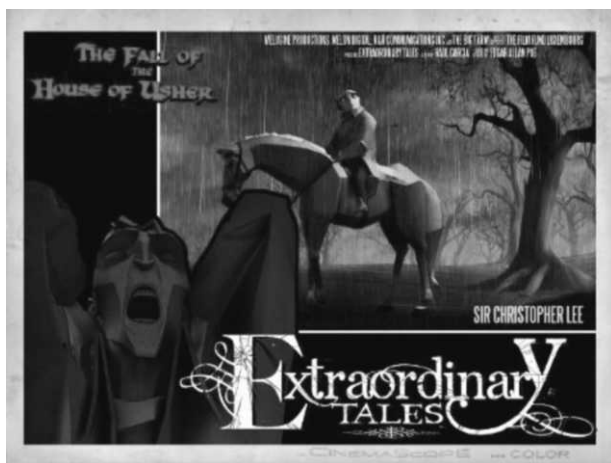
Aun teniendo una buena ambientación, así como buenos efectos especiales, la crítica fue muy dura con ella por el poco rigor que se hacía patente en su guión.

Sin nada más que comentar de este filme, queremos finalizar este trabajo con el análisis de una obra que consideramos magnífica: *Extraordinary Tales* (2013).

Dicha película es una obra maestra de la animación dirigida por el español Raúl García y que cuenta con la maravillosa música de Sergio de la Puente, muy

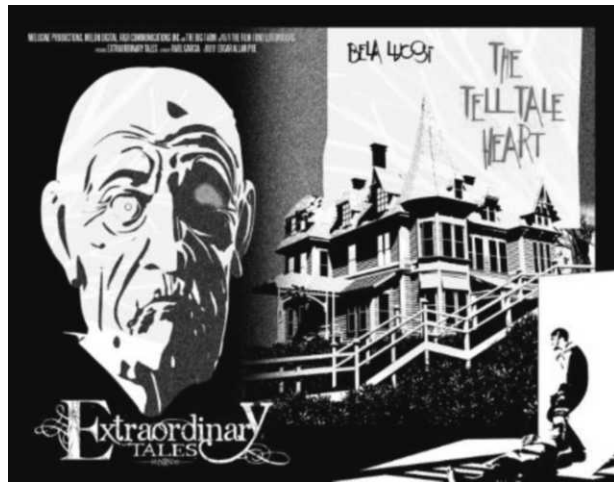
acorde con el aura de misterio del filme. Se compone de cinco segmentos o historias: “The Fall of the House of Usher”, “The Tell-Tale Heart”, “The Facts in the Case of M. Valdemar”, “The Masque of the Red Dead” y “The Pit and the Pendulum”; cada uno de los cuales está creado con una técnica distinta, y unidos, a su vez, por una trama principal en la que Poe —representado por un cuervo— conversa con una voz en off femenina mientras vuela entre diferentes estatuas que representan a las mujeres de sus relatos, hasta terminar descubriendo que quien le habla es la estatua de la Muerte, que reclama su alma. El artista Jack Mircala fue el dibujante de esa trama.

Dice el propio Raúl García que «la animación nunca ha sido un género sino una técnica y tiene que salir del gueto del cine para niños y adentrarse en otras formas de contar, explorar otros temas diferentes. El terror en animación no es algo muy explorado. [...] En Japón, donde entienden que la animación es una técnica para contar diferentes historias, tienen varios títulos emblemáticos como *Vampire Hunter D* o *Blood*. Pero poco más».



El fragmento de “...Usher” está inspirado, según García, en el arte de Jiri Trnka, Edvard Munch y George Grosz; y narrado por el difunto Sir Christopher Lee (1922-2015), famoso por sus papeles en *Drácula* (1958), las trilogías de *El Señor de los Anillos* (2001-2003) y *El Hobbit* (2012-2014) o la versión de Tim Burton de *Charlie y la fábrica de chocolate* (2005). Fue difícil convencerlo, pues estaba centrado en su carrera como cantante en el proyecto *Charlemagne: By the Sword and the Cross*, su “heavy metal ópera” basada en la vida de Carlomagno, quien fue su antepasado por parte de madre.

“The Tell-Tale Heart”, por su parte, dice García que «nació como un homenaje al gran dibujante (de comics) uruguayo Alberto Breccia», al que admiró toda su vida. Fue pensado originalmente como un corto independiente en 2005. La narración del corto corrió a cargo de Béla Lugosi, o mejor dicho —



de una grabación antigua que García compró por *eBay* y restauró digitalmente para incluirla en la película.



El fragmento de “Valdemar” está hecho en el estilo de los comics de terror publicados por *EC Comics* en los años cincuenta, mostrando de nuevo el gusto de García por los libros gráficos. El narrador fue Julian Sands, conocido por interpretar a Manuel Romasanta en *Romasanta: la caza de la bestia*, inspirada en la leyenda gallega del conocido como “hombre lobo de Allariz”.

García aseguró que “The Masque...” se creó teniendo el arte de Egon Schiele y Pieter Bruegel en mente. El director contó con la colaboración de un gran antecesor suyo en el mundo de las adaptaciones de Poe, Roger Corman, quien puso voz al Príncipe Próspero, el único personaje con voz, ya que esta adaptación es esencialmente visual y simbólica, como el relato original de Poe.





El último fragmento, “The Pit and the Pendulum”, bebe de la pintura de Francisco de Goya y de Giovanni Battista Piranesi, así como de las primeras fotografías de Nicéphore Niépce. El director cuenta que fue el fragmento más difícil de hacer debido a su estilo

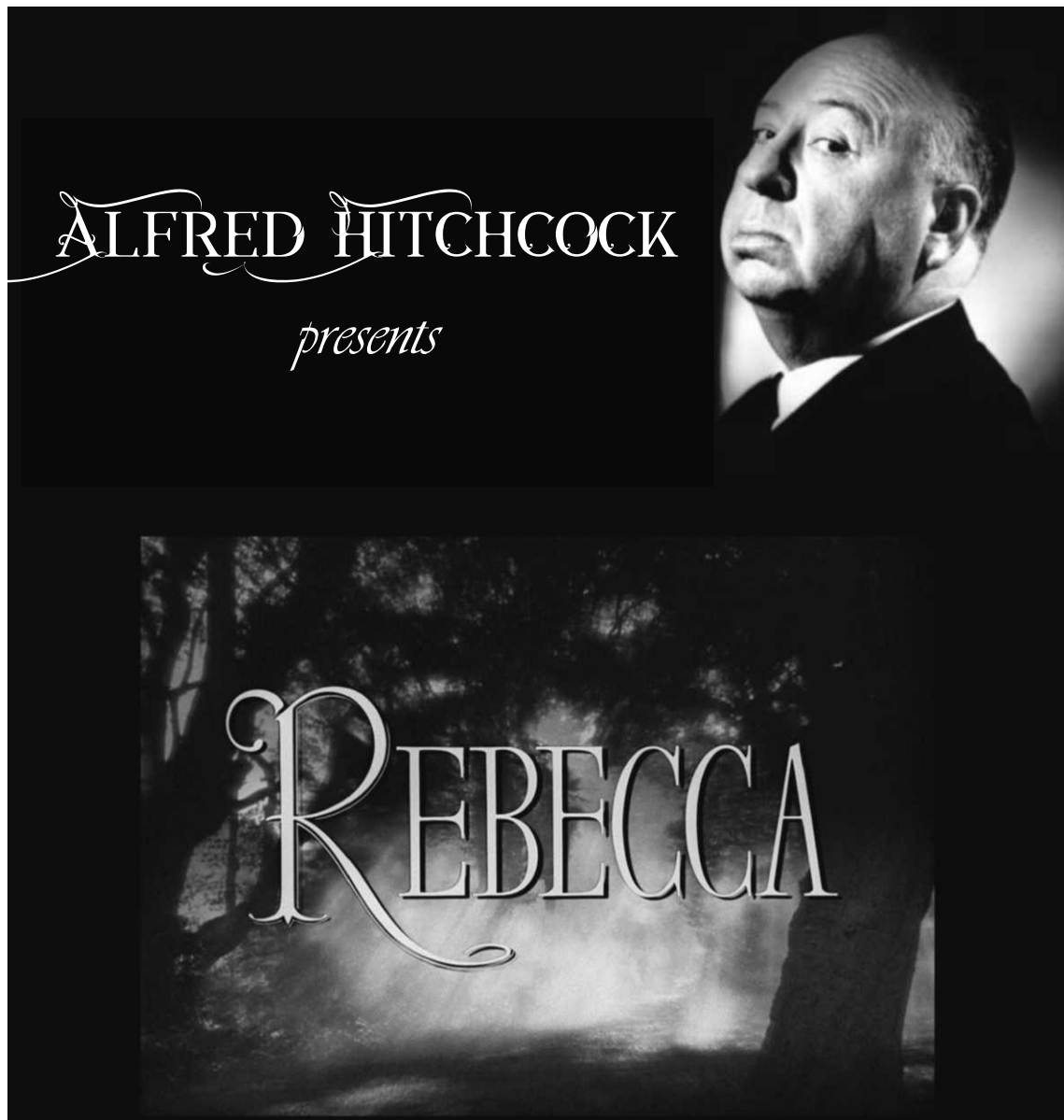
completamente fotorrealista y su animación cercana al *live-action* (imagen real): «dos características de la animación moderna que, en realidad, odio» —diría García posteriormente— «pero quería experimentar...». La narración de esta historia fue llevada a cabo por el director mexicano Guillermo del Toro.

Como último apunte debemos decir que todavía no hay versión española de la película, pese a ser de producción nacional, en la práctica. Sin embargo es muy recomendable ver la versión original subtitulada para captar las voces tan bien escogidas para las historias.

Sin más que añadir a este humilde trabajo, esperamos que el repaso hecho haya despertado la curiosidad del lector para ver los filmes propuestos y compararlos a sus respectivas obras literarias, así como que haya servido de aprendizaje doble, tanto sobre la relación interartística que hay entre el cine y la literatura como sobre las curiosidades contadas aquí de los filmes o su producción.

Aguardemos para ver qué depara a las adaptaciones de Poe en el futuro, pues hemos conocido que este año 2017 se está comenzando a repensar y producir el filme *The Mask of the Black Death*, un antiguo guión del difunto maestro cinematográfico japonés Akira Kurosawa (1910-1998) —director de películas de culto como *Trono de Sangre* (1954), *Dersú Uzalá* (1975); *Kagemusha*, filme de 1980 que tenemos en edición coleccionista; o *Ran* (1985)—. El proyecto original había sido abandonado desde hacía más de 20 años, con lo cual es digno de mención que se quiera recuperar.

Como así sucedió con Roger Corman, si dos maestros como Kurosawa y Poe se unen, sólo debemos esperar un completo éxito cineliterario.



***Rebecca* (1940) y las pequeñas mentiras del maestro Hitchcock** por Silvia Alonso

“Last night I dreamt I went to Manderley again. It seemed to me I stood by the iron gate leading to the drive, and for a while I could not enter for the way was barred to me. There was a padlock and a chain upon the gate. I called in my dream to the lodge-keeper, and had no answer, and peering closer through the rusted spokes of the gate I saw that the lodge was uninhabited.

No smoke came from the chimney, and the little lattice windows gaped forlorn. Then, like all dreamers, I was possessed of a sudden with supernatural powers and passed like a spirit through the barrier before me. The drive wound away in front of me, twisting and turning as it had always done, but as I advanced I was aware that a change had come upon it; it was narrow and unkept, not the drive that we had known. At first I was puzzled and did not understand, and it was only when I bent my head to avoid the low swinging branch of a tree that I realized what had happened. Nature had come into her own again and, little by little, in her stealthy, insidious way had encroached upon the drive with long, tenacious fingers. The woods, always a menace even in the past, had triumphed in the end.”



Casa Manderley

Así comienza la novela de Daphne du Maurier, *Rebecca* (1938), en la que se basa el famosísimo film homónimo de A. Hitchcock (*Rebecca*, 1940). La novela y la película cuentan básicamente la misma

historia: la de una joven pobre, tímida e inexperta que contrae matrimonio con un rico y aristocrático terrateniente británico perteneciente a una familia de rancio abolengo y es viudo desde hace un año al comienzo de la narración. Con el traslado de los recién casados al caserón nobiliario familiar de Max de Winter (Manderley) empiezan a crecer la frustración y el sufrimiento de la joven protagonista (que es también la narradora de la novela), sugestionada por la presencia asfixiante y agigantada de la fallecida primera Sra. de Winter en el entorno físico de la casa y en el recuerdo de todo el resto de los personajes que desfilan a lo largo de las páginas

de la novela. La resolución del conflicto, que a simple vista parece únicamente amoroso, deriva en un giro argumental que resulta de una información vital para la protagonista narradora: la verdadera naturaleza de las relaciones entre Max y Rebeca de Winter.

La idea de filmar la historia de una obsesión generada por el triunfo del fantasma de un muerto y del pasado sobre el presente debió atraer a Hitchcock, que lo trató posteriormente con enorme brillantez y más complicación narrativa en otra de sus películas, *Vertigo* (1958). Como en el caso de *Rebecca*, *Vertigo* presenta una primera mirada sobre el conflicto a través de un protagonista neurótico y obsesionado. En ambos casos prima el clima onírico y la historia de tintes fantasmagóricos y góticos hasta bien avanzado el metraje. En cierto momento, mucho más obvio y puntual en *Rebecca* que en *Vertigo*, se da un viraje en lo relativo al género, pues la acción se desplaza desde el terreno de los puros avatares emocionales y sentimentales de los personajes hasta la dinámica del *thriller*, con todos los componentes externos que requiere (engaños descubiertos, entrada del elemento criminal en la acción, presencia necesaria de juicios, etc.).

No es nuestro objetivo aquí hacer un estudio comparativo entre ambas películas, ni determinar el rendimiento estético de ciertas constantes en el cine de Hitchcock. En este breve escrito sólo queremos llamar la atención respecto a las sorprendentes afirmaciones que Hitchcock realiza sobre su película en el muy interesante y divertido *El cine según Hitchcock*, de François Truffaut¹⁴. En este volumen, Truffaut entrevista a Hitchcock desgranando la mayor parte de su filmografía. Truffaut, como gran maestro del cine que es también, dista mucho de mantenerse en el papel del entrevistador periodístico o incluso en el de crítico de cine. Lleno de humor, gracia y agudeza en sus preguntas y comentarios, resulta ser un guía hábil —aunque respetuoso— ante las contradicciones o evasivas de Hitchcock durante su diálogo.

Y vamos al grano: cuando en el capítulo 6 del libro ambos directores hablan sobre *Rebecca*, llama la atención en primer lugar la actitud casi desinteresada de

¹⁴ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, Cine y comunicación, [1974] 2004.

Hitchcock ante su obra. Parece adoptar un aire de condescendiente autodisculpa al hablar de esta obra que tanto éxito le granjeó y que le abrió definitivamente las puertas de los estudios norteamericanos. ¿Puede ser esta actitud reflejo de cierta amargura por el hecho de que el Óscar que ganó *Rebecca* aquel año fuera para el productor (Selznick) y no para el director? Es muy probable.

F.T.: ¿Está Vd. Satisfecho con Rebeca?

A.H.: No es una película de Hitchcock. Es una especie de cuento y la misma historia pertenece a finales del siglo XIX. Era una historia bastante pasada de moda, de un estilo anticuado. En aquella época había muchas escritoras: no es que esté contra ellas, pero Rebeca es una historia a la que le falta sentido del humor.

Para cualquiera que conozca la filmografía de Hitchcock resulta obvio que el sentido del humor aparece continuamente, pero adoptando canales y formas de expresión sutiles y refinados (a veces, podríamos decir que malévolamente refinados). Un repaso por el humor macabro en sus propios “shows” televisivos revela también el uso amplio del sarcasmo, la ironía, la sátira más insinuada que explícita... pero lo que no vemos en sus películas es que el humor constituya la base de la factura “Hitchcock” en lo que a la *fabula* (en su sentido aristotélico) se refiere. Son más bien aspectos muy concretos de su discurso (y no de sus historias) los que introducen el elemento humorístico, casi siempre con un efecto de relajación necesaria en el ritmo del que goza su uso del “suspense”. Sin detenernos ahora en estos aspectos, invitamos al lector a que compruebe cómo la mayor parte del fino humor de Hitchcock se plasma y se consigue en el manejo de códigos como la música y el montaje, y no en la elección de una historia con elementos cómicos.

Su compositor en este caso, Waxman, realiza un puntilloso y clásico trabajo de caracterización musical de los personajes y situaciones a través de distintos motivos bien delimitados. El motivo evocador y misterioso del personaje de Rebeca está construido con una serie de arpegios de arpa sobre los que suena una sinuosa melodía de flauta y oboe. Es la atmósfera fantasmagórica, el equivalente en música de lo que sería en la fotografía un uso inquietante de la sombra, el movimiento

inexplicado de una cortina ligera y transparente sin la presencia justificadora de una corriente de aire, etc.

¿No habría sido sencillísimo dotar de elementos humorísticos al film cambiando simplemente la paleta de timbres orquestales que tan hábilmente maneja el compositor? Invitamos en un gesto de osadía a que el espectador imagine, por



La Sra. Danvers abriendo las cortinas

ejemplo, alguna de las siniestras apariciones de la Sra. Danvers junto con el motivo musical de Rebeca sonando, por ejemplo, con trombones y timbales (en lugar del arpa y vientos agudos) y al doble de velocidad. Inmediatamente, el significado del signo visual habría cambiado, y muy probablemente tomaría un giro humorístico que nos haría percibir en el personaje de la Sra. Danvers poco más que una locura y obsesión inofensivas. Espero que se nos perdone la exageración del ejemplo en aras de la eficacia comunicativa. En definitiva, la crítica de Hitchcock a la historia que le proporciona la novela suena falsa y evasiva, así como su desafortunada y no tan velada alusión a las mujeres novelistas (*excusatio non petita*...).

Y es que nuestro director se escapa, rezuma incomodidad no disimulada al hablar de su película. Insiste en subrayar fallos de verosimilitud en el argumento novelesco, cuando por otra parte repite su intención de tratar el material literario explotando el aire de “cuento de hadas” que presenta. Tras algunos comentarios apoyados por Truffaut sobre el uso de lo que otros autores no dudarían en llamar invariantes o “funciones” presentes en los cuentos folclóricos, llega el momento en el que el director miente ostensiblemente:

F.T.: [...] ¿Es muy fiel la adaptación a la novela?

A.H.: Muy fiel, pues Selznick acababa de hacer Lo que el viento se llevó y según su teoría la gente se sentiría furiosa si se transformaba la novela, y esto valía también en el caso de Rebeca.

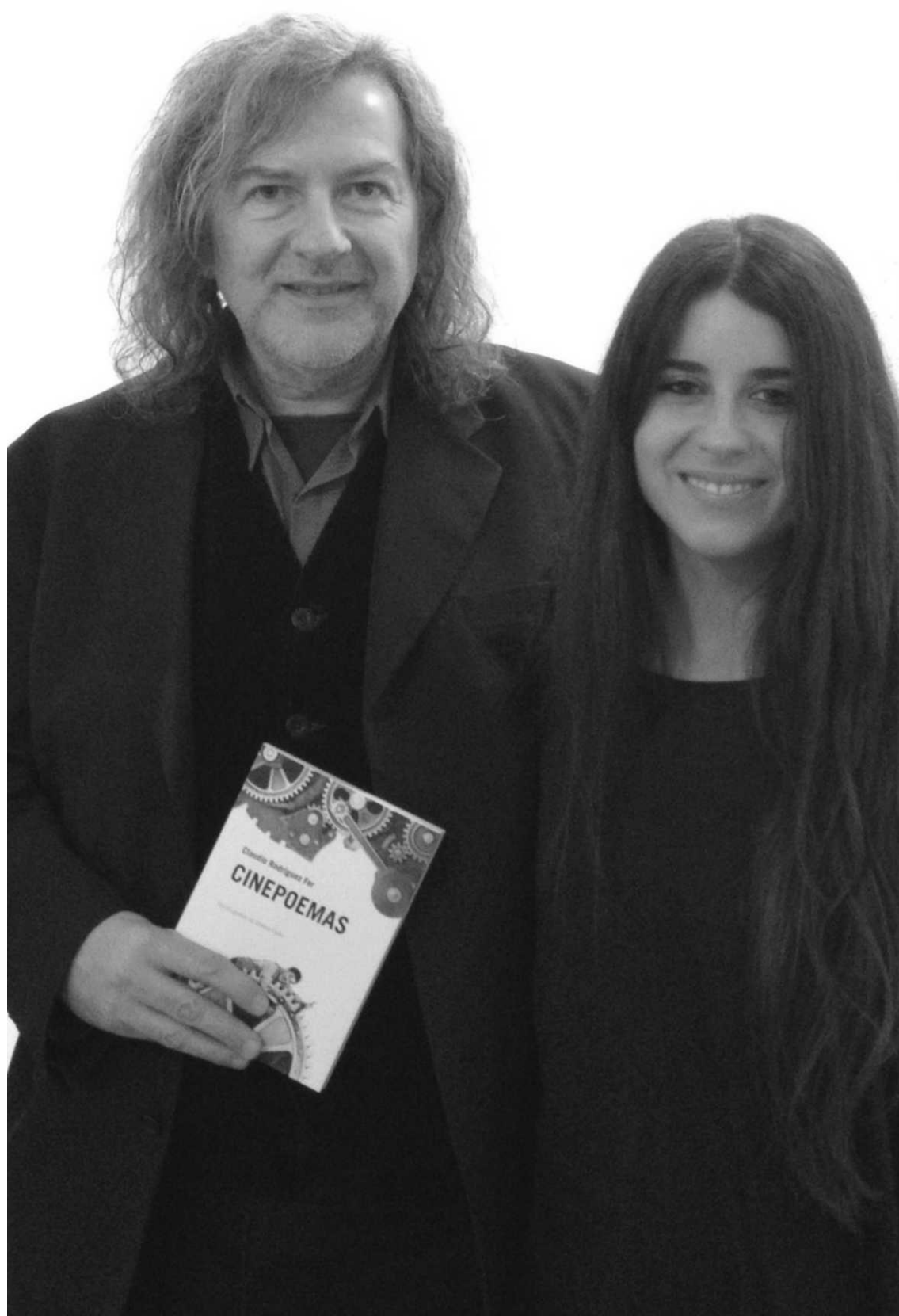
Concluimos nuestros breves apuntes poniendo en evidencia la falsedad de esta afirmación, tan fácilmente comprobable. En la novela de Du Maurier, Max confiesa a su esposa que, efectivamente, ha asesinado a Rebeca. Toda la explicación del film (tan inverosímil, por otra parte) del accidente de la malvada y provocadora Rebeca que se desmaya golpeándose la cabeza con un ancla es un tajante acto de censura respecto a lo escrito por la autora en la escena de la confesión íntima de Maxim de Winter, que reconoce haber disparado sobre ella. ¿Dónde queda la incómoda “fidelidad” al cuento de hadas?

Dejamos la pregunta en el aire junto con la invitación a la lectura de la novela. En cuanto el espectador de Hitchcock se convierta también en lector de Daphne du Maurier volveremos a escribir para ilustrar otra cuestión: la manipulación del texto novelesco a través de diferentes operaciones que tienen como resultado incidir de forma casi sádica en la humillación constante de la narradora protagonista. Pero esto será en otro momento.

Para no terminar en un tono que parece condenatorio aun no siéndolo nuestra apreciación de la obra (*Rebecca* nos parece una excelente película), volvamos a la cita inicial.



Si se puede hablar de “fidelidad” fructuosa a la verbalidad del relato de Du Maurier, sin duda es el arranque del film el que nos proporciona el ejemplo más sublime. Música, uso de la narración de la voz en off y recorrido virtuosístico de esa cámara subjetiva inicial marcan uno de los hitos en la capacidad del director de construcción del discurso fílmico unido al discurso literario (que no adaptándolo). Quizás sea esta narración onírica inicial la única parte de la novela que Hitchcock haya encontrado inspiradora...



Claudio Rodríguez Fer, autor de *Cinepoemas*, y Cristina Fiaño, diseñadora gráfica de la nueva edición, durante su presentación en el Centro de Arte Moderno de Madrid (2016).

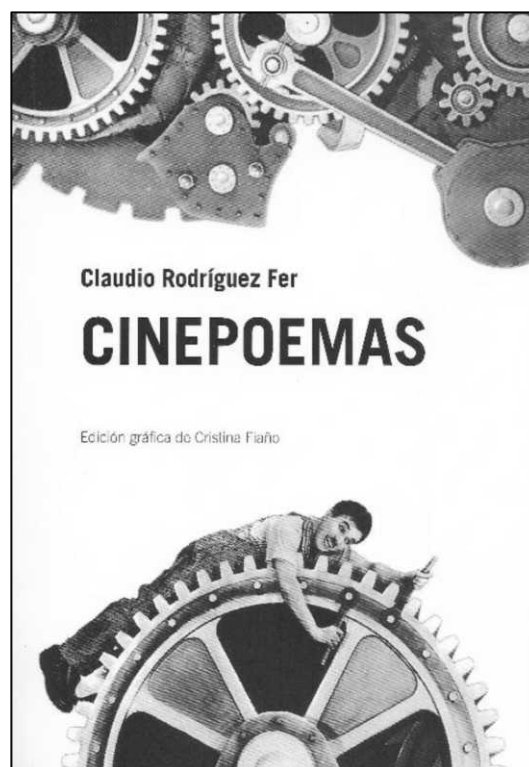
Una aproximación a *Cinemoemas*, de Claudio

Rodríguez Fer por Saturnino Valladares

Publicado originalmente y con gran éxito en la década de los ochenta, los *Cinemoemas* de Claudio Rodríguez Fer fueron reeditados por la editora Ouvirmos en 2016 en la cuidada y hermosa edición de Cristina Fiaño, que restituye –en palabras del propio poeta– “a condición poético-visual coa que a obra fora concibida, pois en efecto non se trataba dun conxunto de poemas sobre cine ilustrados por fotogramas, senón dunha ensamblaxe cinemoética como a que aquí se restaura”.

Efectivamente, forman este libro una amplia colección de poemas originales de tema cinematográfico, que dialogan abiertamente con películas, directores o actores, pero, como Rodríguez Fer advierte en el umbral de *Cinemoemas*, no se trata de sus preferencias, pues, en muchos casos, el autor critica negativamente la ideología de las películas poetizadas, como en *The birth of a nation*. En esta obra de 1914, el director David W. Griffith habla sobre la guerra de Secesión de los Estados Unidos de América, la formación del Ku Klux Klan y, en consecuencia, de la

discriminación y persecución racial. En su análisis, el poeta gallego recrimina que “Nace unha grande nación / e todos soñan. / Nace unha grande nación / para que outras morran”. Completamente inédita en libro, la segunda parte de la obra, está compuesta por una serie de cinegramas que no incluyen ningún texto poético verbal y que Rodríguez Fer dedica la memoria de su madre, “que de nena facía cinegramas sen sabelo”.



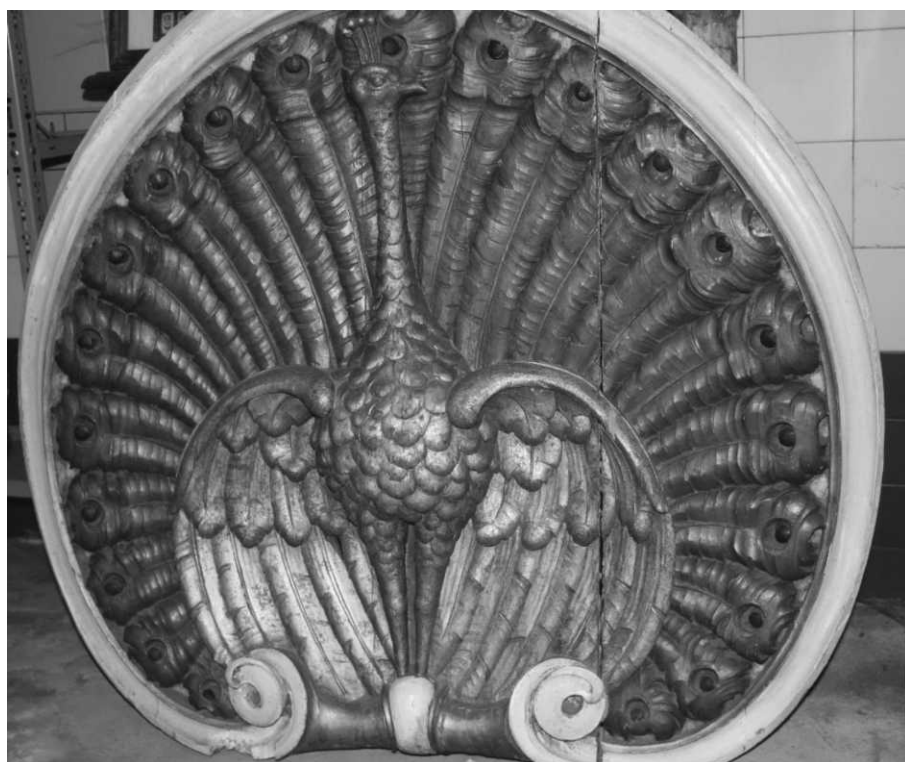
El título de cada composición es el original de cada película, traducido a la lengua gallega, y el orden de los mismos se presenta según la aparición cronológica de las películas. Los primeros versos cinapoéticos dialogan con los clásicos primitivos como Griffith, el padre del cine, con los clásicos soviéticos Eisenstein, Pudovkin, Dovjenco o el norteamericano Vidor, con los grandes actores del cine cómico estadounidense, como Lloyd, Keaton o Charles Chaplin. Con más de treinta años de diferencia, varias películas de este último fueron motivo poético para el autor. *The kid* (1921) presenta una visión sentimental de la miseria urbana en la sociedad capitalista. La dureza de las leyes y la falta de sensibilidad de las autoridades llevan a que Rodríguez Fer concluya: “Sabiamos que ser era un delito / que quererse non abonda para ser xuntos ceibes / e que hai rúas coutadas por mocas / con homes de granito”. Por otra parte, en su diálogo con el comediante Calvero de *Limelight* (1952), el poeta pronuncia una entrañable pregunta retórica que cuestiona la (in)existencia de los personajes cinematográficos o literarios que, de tan intensos, viven en nosotros: “Calvero do sentimento triste Calvero / por qué se non existes ti es tan certo”. Además de estas, como muestra de su enorme abanico de intereses artísticos y culturales, son muchas otras las épocas y escuelas objeto poético de Rodríguez Fer, desde el cine alemán de Lang y Murnau, pasando por los dibujos de Walt Disney y la ternura del Frankenstein de James Whale, la modernidad cinematográfica de Orson Welles y de los directores italianos De Sica, Fellini, Antonioni, Pasolini, Visconti o Cavani, sin olvidar a los estadounidenses Ford o Kazan, la crítica corrosiva del español Luis Buñuel, el suspense de Hitchcock, las ficciones alegóricas de Kubrick, el humor de Woody Allen... terminando con la dramática película gallega *Mamasunción*, de Chano Piñeiro, y *París, Tejas* (1984), de Wim Wenders. Aunque esta última película refleja “el drama de la vida en desamor”, esto no le impide afirmar al vitalista poeta, “Ti es / todas as patrias”. Tampoco debe pasarse por alto el cine más vital de Huston, Cacoyannis y Kurosawa, que crearon “ás que quizais fosen as minhas personaxes cinematográficas preferidas: a Roslyn que encarnou Marilyn Monroe, o Alexis Zorba ao que deu vida Anthony Quinn e o Dersu Uzala que interpretou Maksim Munzuk”, como destaca el autor en el umbral de la obra.

Frecuentador del cine desde niño, Rodríguez Fer publica a los 17 años su primer artículo con un título bien revelador: “Entre Kafka y Shakespeare: El cine

algebraico de Orson Welles”. Posteriormente, esta fascinación por el cine trajo consigo poemas y artículos que reflexionan sobre múltiples temas relacionados con el séptimo arte. No obstante, *Cinepoemas* es, sin asomo de dudas, la obra suya que mejor condensa la fusión interartística de los lenguajes poético y cinematográfico, pues como bien señaló Armando Requeixo, “*Cinepoemas* é un atlas fílmico-vital, unha crónica en fotogramas poetizados dunha sorte de educación sentimental cinematográfica ou, se se quer, un compendio lírico daquelas cintas que deixaron marca indeleble na ánima do autor”. Solo desde esta visión vital y abarcadora se entiende que Rodríguez Fer concluya el umbral de *Cinepoemas* considerando “este libro restaurador da miña vida e da miña obra de cine”.



Cinepoemas, primera edición (1983)



“Ánxela” con trompeta e pavo real. Obxectos históricos pertencentes á familia Barbagelata.

Cinepoema “Nómades (A era do xabaril branco)”

por Claudio Rodríguez Fer / Deseño gráfico de Cristina Fiaño



Lámpada dunha sala de cine da familia Barbagelata.

NÓMADES (A ERA DO XABARIL BRANCO)

Nomadi che cercano gli angoli della tranquillità
nelle nebbie del nord e nei tumulti delle civiltà
Juri Camisasca por Franco Battiato, "Nomadi"

Ma spero che ritorni presto
l'era del cinghiale bianco
Franco Battiato, "L'era del cinghiale bianco"

Proviñan de Barbagelata,
o teito de Liguria,
e traían a neve nómade
da era do xabaril branco.

Baixaron das montañas
con plumas de faisáns iridescentes
e reflexos metálicos de todas as cores
dos nitratos nómades do bosque.

Tiñan estirpe xenovesa
como Simonetta Cattaneo de Vespucci,
a Venus que Botticelli
para sempre renaceu despois de morta.

E igual que aquela imaxe
percorreu dende Florencia
a historia da pintura pola Terra,
eles percorreron o espectáculo.

O paso do oso alpino por Europa,
ao son da cor e da música do circo,
encheu de emoción itinerante
abraio, maxia, risa e acrobacia.

E logo apareceu o celuloide
e ambulante a escura sala
que proxectou o asombro
de feira en feira e festa.



A universal lumieira
do seu cine da legua
trouxo a Galicia o mundo
como un galo cantando no crepúsculo.

E a barraca trocouse en pavillón
das mil e unha noites en Monforte,
Brigitte Bardot estableceuse en Sarria
e Claudia Cardinale namorou en Sober.

Eles trouxeron á Ribeira Sacra
a Rodolfo Valentino e a Charlot,
a Greta Garbo, a Gary Cooper,
a Marilyn Monroe e a King Kong.

E con Bogart viaxaron sen moverse
viñateiros de Amandi por París,
oleiras de Gundivós por Casablanca
e feirantes de Rubián por California.

Viñeran das cuíñas emboscadas de Liguria,
da lanterna máxica da costa xenovesa,
dos altos Apeninos na nivea Barbagelata
partisana que incendiarian os nazis...

E como o xabaril branco
alentando na néboa
trouxe a esperanza
e o progreso dos nómades.



Son humana e varío (A partir de Marlon Brando)

por Carmen Blanco

Ao alumnado da Facultade de Humanidades

Hai unha anécdota da vida do actor Marlon Brando segundo a cal, cando tivo que cubrir un formulario de entrada nos Estados Unidos indicando os seus datos persoais de nome, sexo ou raza, no relativo a este último, cubriu o apartado onde poñía COLOR coa palabra VARÍA.

O humor antirracista e reivindicativo da aceptación da diversidade humana que a anécdota evidencia, en sintonía con esta dimensión vital progresista do actor, inspirou o meu poema “A Tota Paria Tota Excelencia”. Un poema que, tamén con humor, xa desde o seu título, clama contra os prexuízos opresivos dos estereotipos humanos e reclama a riqueza da liberdade gardada no mellor dos diversos prototipos humanos.

“A Tota Paria Tota Excelencia” foi publicada por primeira vez no libro *Un mundo de mulleres* (2011) por amor á “excelencia” da xente “escravizada”, “paria” ou “intocable”. Agora quere estar neste *Evohé!* de cine.



Marlon Brando coa súa esposa polinesia Tarita Teriipaia e o seu fillo Teihotu

A TOTA PARIA TOTA EXCELENCIA

Son gallega	pel amarela
son xudía	cor cobre
son moura	olivácea
son xitana	paquistaní
son ladina	kikuia
son paia	kurda
paia poni	kikí
grega	de aquí
galega	de Coirós
castellana	Castro
maragata	Cotá
bárbara	de alá
filistea	cosova
saharauí	congolesa
sefardí	croata
latina	ácrata
hispana	catalá
sueca	americana
portuguesa	armenia
turca	mestiza
polaca	polar
romanesa	pacífica
celta	auroral
vasca	tropical
ibera	tépeda
vigur	nocturna
negra	Son humana
india	e varío
branca	E son o mellor
	de todo o que son

← MONOGRÁFICO

Cine e Literatura



© Sara LAMAS; Collage María Casares (xuventude)

SECCIÓN VARIA →

Creación Literaria en prosa e verso



© Sara LAMAS; Collage María Casares (madurez)

Reflexións sobre poesía e ideas

por Catalina Herrera Ravinet

PALABRAS

Hablemos de poesía. Hablemos de las hojas, de las nubes, de las hebras de césped, de esa pluma que cae de un ave pasajera, de ese canto lejano. ¿Qué es eso que escuchas? ¿En qué tienes esa mente tuya tan libremente prisionera?

Hablemos del verso, del ritmo desigual de los pasos en un colegio, del incesante ruido del tráfico de madrugada en pleno centro de la metrópolis, del abrir y cerrar de puertas.

Hablemos de la estrofa, del pasar de páginas bajo tus dedos, de la suavidad de la tinta de una de esas viejas plumas que encuentras en lo más recóndito del baúl de los recuerdos, de la gota de lluvia que se cuelga por la ventana entreabierta y cae sobre la libreta, añadiendo la liquidez que te falta al leer, sólo porque tuviste la brillante idea de sentarte bajo el alféizar en plena tormenta de finales de verano y principios de inviemavera. Como otras veces.

Hablemos del cantar en su totalidad, de la cadencia de las palabras escapando por tus labios. Del trinar del ruiseñor que describía Harper Lee en boca de Atticus Finch para explicar la inocencia.

Hablemos de ese café que dejas a la mitad en esa taza que odias porque tiene uno de esos absurdos mensajes motivacionales, aunque dejaste patas arriba la cocina y media ciudad para encontrar el frasquito de canela; sí, lo sé, odias tomar el café sin canela, puedes soportar que no lleve azúcar (aunque siempre compongas muecas de lo amargo que está), pero tiene que llevar media pizca de esa especia que ocupa un lugar esencial en tu vida.

Hablemos del poeta, de las yemas cubiertas de tinta roja y negra o del carboncillo o de historia, de la hemoglobina que te da ese color sonrosado en las mejillas cuando te dicen que tienes unos ojos impresionantes, cosa que pasa unas veces al día.

Hablemos de Morfeo, de la magia de la evasión que consigues en uno de los tantos mundos oníricos conocidos y por conocer, del fondo verde del croma que siempre está presente en las películas de *Matrix* o esa historia enrevesada de Di Caprio; sí, dijiste el título esta mañana pero comprenderás que estaba pensando en todo y en nada a la vez, y a menos que el filme se llame *Todo*, o *Nada*, no podré recordarlo.

Hablemos del perfume de la soledad, del ruido del silencio, ese cuya existencia desaparece cuando lo nombras; ¿te has dado cuenta de que el calor, venga de donde venga, tiene un aroma característico? El frío provoca una ligera incomodidad en la nariz que hace que te lleves los dedos a ésta, dejando una delatora mancha del chocolate que desapareció esta mañana.

Hablemos de que no hace frío, sólo hay una fuga de calor. Es algo que nadie dice pero que suena totalmente comprensible si Lou Reed te susurra al oído que le acompañes a dar una vuelta por el lado salvaje de las urbes repletas de muchos ojos pero pocas miradas.

Hablemos de poesía, de verso, de estrofa y del café, del poeta, de Morfeo (y para que no se ponga celoso, también de Orfeo, que el pobre se fue al inframundo, se dio de bruces con Perséfone y volvió con el alma vacía), de las esencias y del candor. Mas no aludas a toda la tropa porque sería como el portal que abrían en *The Mist* y más que monstruos con tentáculos terminaremos hablando de la Historia con mayúscula y la (des)evolución.

Vienes con el cansancio hasta las sienes, pidiéndome que hablemos de lo que sea.

Muy bien. Pero no me hago responsable. ¿Quieres hablar?

Hablemos de la poesía.

PUNTO Y...

Acabo de tener una Idea.

Sí, Idea, con i mayúscula y el resto en minúscula, de esas ideas que derivan inevitablemente en muchas mayúsculas y una cantidad aún mayor de minúsculas pero nunca forúnculas porque estoy bastante segura de que esa palabra no existe. (Y en cambio forúnculos sí que existe. Con lo graciosas que son ambas...)

Sospecho que en esa primera parte tenía que ir alguna coma. O un punto.

...Iba una coma. Estoy segura. No es nada cómodo ni divertido leer sin pausas. Es como hablar con una ardilla cuyo desayuno consiste en granos del café más fuerte de la Tierra.

[Quizás sea una ardilla estudiante. No hay nadie como un estudiante para encontrar café del fuerte.]

Estaba pensando en lo peligrosas que son las Ideas, tanto las con mayúscula como las sub-ideas, las meta-ideas, y me apuesto el otro cuerno de Aqueloo (lo siento, señor) a que la Eneida era originalmente "Eneidea" pero les arruinaba el ritmo, o quizás sólo fue porque las palabras cortas y que terminan en una sola vocal tienen más fuerza.

Tengo el presentimiento, no, la certeza, de que hay un ente al otro lado de la casa del árbol peninsular que se estará riendo por eso.

En fin...

A lo que iba.

¿No les parece curioso cómo nos damos cuenta del poder de las ideas? Y no, no hablo desde un punto de vista filosófico, sino más bien artístico (que sí, que entender Filosofía es un arte, pero no me refiero a eso). Un segundo podemos estar escuchando una canción mientras procrastinamos, o viendo las olas o una película, o escuchando una clase a todas luces tediosa, o simplemente podemos estar esperando el metro, observando a la gente, y de pronto ¡oh, vaya!, nos vienen las nueve musas, cada una más insistente que la anterior, y antes de darnos cuenta estamos desarrollando mentalmente una escena, con inicio y desenlace y todo. A

veces basta una simple palabra o un pensamiento errante para que en nuestro cerebro estalle una fiesta a Apolo con Dionisio de anfitrión (no, no hablo del hombre al que su mujer engañó con Zeus).

Sinceramente, a veces envidio a esas personas que dicen que en alguna ocasión se quedan observando a la gente para imaginarse sus vidas, y que encima son capaces de olvidar todo eso y seguir con sus rutinas.

¿Yo? Yo tengo que evitar ese tipo de situaciones; bastantes dolores de cabeza me provocan mis personajes habituales como para añadir otra nueva figura a la colección, muchas gracias.

Y me fui por las ramas. ¿Ven? Por eso las ideas, y sobre todo las Ideas, son merecedoras de cautela. Porque una vez que empiezas a tirar del hilo no hay vuelta atrás.



Catalepsia por Sara Flores Fraga

Ahora mismo, mientras estoy escribiendo esto, el aire aquí dentro se está acabando, pero quiero que alguien sepa lo que ha pasado.

El diccionario define la catalepsia como un “trastorno repentino en el sistema nervioso caracterizado por la pérdida momentánea de la movilidad y la sensibilidad del cuerpo.”

Hace unos años había muchos casos en los que la catalepsia era confundida con la muerte. Pero no es...

No sé cuánto ha pasado desde el último desmayo. No cabe duda de que el aire aquí se está acabando.

Supongo que no tiene sentido alargar la historia durante mucho más tiempo.

No fue hasta hace cuestión de unas horas que supe que era cataléptico. Al menos eso es lo que quiero creer.

Lo último que recuerdo es haberme ido a dormir y, al despertar, estar encerrado en esto. No sé cuánto tiempo pasó entre una cosa y la otra.

Todo cuanto puedo hacer ahora es esperar. Solo hay dos opciones, y no quiero aceptar que mi final está entre estas paredes de madera acolchada.

La cabeza me pesa cada vez más. No podré seguir despierto por mucho más tiempo. Además la sangre que estaba usando para escribir mi experiencia terminará secándose dentro de poco.

Creo que hasta ahora nunca me había dado miedo morir, o quizá simplemente nunca me había parado a pensar en ello...

No sé cómo es estar muerto, y dudo que alguien lo sepa, y mucho menos los farsantes que van a contar sus experiencias “cercanas a la muerte” en la televisión.

No quiero morir. No quiero pasar por un estado de inconsciencia eterno. Tampoco quiero un paraíso en las nubes. Ni siquiera quiero volver a nacer.

No quiero morir.

Relato “As voces da caluga” por Eilún del Pazo

— Están aí. Non os ves, ninguén pode, mais eu sei que veñen. Bule, bule.

A fiestra deixaba ver os ollos cheos de pánico. Foran intensos e azuis, como o mar que rompe durante a tempestade, agora, xa gastados tras noventa anos de loitas ficaban grises, faltos de luz. A moza acariñou o liso cabelo con tenrura, disimulando as bágoas.

— Son eu, veñen por min, fuxe, ruliña...

A voz perdíase en apenas un murmurio no espesor das horas da tarde. Decotío pronunciaba esas verbas que só ela entendía, sempre ao lado dos vidros, abaneando a cadeira de piñeiro avellentado e co rosario entre as maos.

Chegou o día no que a avoa deixou de falar, a enfermidade rematou por completo co seu manido corpo e diría que con parte da alma tamén. Non mentirei afirmando que non a estrañei, no fondo da súa loucura atopábase unha muller cando menos sorprendente. Nunca souben todo o que quixera sobre ela, desde ben meniña comezara a escoitar as súas advertencias sobre o demo, ou así lle chamaba ao ruído. As causas destes eran do máis dispares, desde posesións a doenzas procedentes de libros escasamente sacros, o caso era que ningún de nós acaba de comprender o segredo da muller tan ben gardado durante décadas.

María era o nome gravado na lapidaria, a tola, a enferma sen cura, coñecida en toda a comarca. O seu marido, Alfredo, fora un mariñeiro supostamente desaparecido, trauma que non chegaría xamais a superar. As linguas envelenadas da vila comentaban que marchara cara o Sur a raíz da psicopatía da súa dona, incluso eran quen de acusar de tan horrible mal ao propio home. O caso era que María, incapaz de esquecer, seguiría agardando un regreso a carón da fiestra toda a súa malgastada vida.

Eu deixara o minúsculo pobo, e os tantos veraos onde me vira medrar, moito antes de morre-la avoa, escasas eran as veces que me achegaba para visita-la debido ás cargas de traballo e estres propias da cidade. Non entanto adoraba o recender a saudade das galletas nas mañás de inverno e as monótonas tardes de maruxía

próximas á lareira. De non ser polas continuas voces a estampa semellaba do máis acollidora, máis elas estaban alí, sempre, batendo coma vagas nos cons, ata desgasta-los miolos. Ignoro que me levou a regresar meses despois, a semente dun instinto case animal medraba en min de tal modo ca única solución era renderme completamente a el. Sen máis demoras, coa mochila aos ombreiros subín ao primeiro dos autobuses. A inquedanza, coma trilla que era, devorábame por dentro xeando ata o latexo máis forte do meu corazón. Ó alba atopeime estática, admirando os sinuosos recorridos do valado que forxara o meu propio pai para a casa. Había alguén ao outro lado, era pequeno e desleigado, pero era alguén. Tiña os ollos sutilmente carmesí, contrastando co gris escuro da pelaxe pegada ás costelas pola extrema delgadeza do animal. Os gatos foran sempre do meu agrado, máis debo confesar que a presenza daquel conseguía contraer ata o último poro da miña pel. Non se moveu, limitábase a observar os meus pasos polo xardín vougo e descoidado. Ora ben, no momento que puxen o primeiro dos pés na baldosa fazada do corredor, refregouse contra min entrando ata a cociña. Todo estaba igual, mesmo as flores murchas ficaban no vaso de porcelana coma se ren pasara. De non ser o manto de po que vernizaba as lámpadas e andeis da libraría aventuraríame a xurar ca avoa estaba alí, mais se algo dela habitaba aínda entre os eivados muros eran os recordos dos seus laios, chantados na medula. Tras deixar as cousas sobre a cama comecei a pescuda de calquera dato útil para pechar a ferida, foi entón cando o esfameado? ser achegouse de novo a min, maiando docemente. A medida cos dedos enleábanse nel a paz ocupaba cada un dos ocos nus da miña alma. E así pasaron os longos días de volta ás raizames, entre cantos de noitebras e miaños, entre frío queimando os ósos e ar salgado. Por un intre esquecera os edificios, os tubos de escape e as presas, até María e o seu xemer de agoiros, tan só nese efémero momento fun plenamente feliz.

Certa mañá Cinza, así o chamaba, esvaeceu. Pasei o día percorrendo as salas e cortes sen atopar rastro ningún do seu paso. Ese atardecer a noitebra tampouco asistiu á cita habitual. Non quedaba centímetro no que non buscara, maila os esforzos o gato non apareceu nos tres días seguintes. No canto da ave, foi a morriñosa soidade a vencedora da carreira de sentimentos decididos a conquista-lo meu estómago para facer niño nel. Ren máis. Era coma un rato, roendo aos poucos, persistente e eficaz. Letal.

De novo ese errático instinto animal arrastrándome cara a única das lindes infranqueábeis da morada. Inda sobrevivía o cadeado de aceiro fechando a estancia, albergando intacta no seu interior a atmosfera opresora característica. Só entrara unha vez alí, moito antes de que o avó colocara a cadea, enterrando para sempre as lembranzas con ela.

As madeiras crebadas resoaban ao tempo que avanzaba. A couza fixera fogar tanto nelas coma no meu propio peito. Conforme o ulir a óxido asediaba os pulmóns pouco a pouco, impedindo respirar con normalidade, a estraña sensación de perigo corría en forma de adrenalina polas miñas veas e capilares, sen deixar un milímetro ermo. Empurrei a esgazada porta de carballo con todo o peso do meu corpo. Abriuse lentamente cun renxer estrepitoso. Ó outro lado o sangue brotaba trazando meandros polo andadeiro sen que puidera descubrir a súa procedencia. Ferro, todo abafaba a hemoglobina desnaturalizada. Sen darme sequera conta eu mesma estaba cuberta. Foi aí cando o notei por vez primeira, os desagradables recordos infantís empapados de inocencia rubían polo esófago ata facer trincheira na gorxa provocando un tapón de saliva intragable. Eu coñecía dito cheiro, coñecía demasiado ben. De súpeto cada unha das pezas atopou a posición exacta onde encaixar no epicentro propagando o sismo até as dedas. Tal fora a súa magnitude interna co diafragma, contraído de pavor, deixou de responder. Quixen berrar, expulsar o ar que queimaba a traquea, máis no último dos intentos o meu corpo caeu sen previo aviso.

Cando erguín de novo as pálpebras o gato estaba mirándome até atravesarme con aquel iris carmesí. Calmo e hipnotizante. O rostro reflectía unha imaxe de baldeiro absoluto da que era imposible aparta-la ollada. Nunca me alegrara e asustara tanto de saberme viva. Non tiña idea de onde estaba, unha cinta rodeaba a miña testa impedindo virarme para descubrir a sala, tamén as pernas e as bonecas ficaban apreixadas polo que asemellaba coiro.

O silencio rompíase por un petar acompasado dunha especie de material metálico. Profundaba nos ouvidos de forma rechianta, case sentía a vibración nas pezas do cranio provocándome unha dor insoportable. Por un intre pensei que estaba a piques de acariñar a demencia e facer noite nela. Por un mísero intre, pasadío e eterno ao mesmo tempo, as miñas pestanas rozaron o éxtase da

desesperación. Cinza colocouse entón sobre o meu peito, causando unha presión excesiva para o seu tamaño. Outra vez os ollos titilantes fixos nos meus, bailando coas meniñas até o naufraxio. Discernir o delirio do puramente real complicouse a esas alturas da historia. Xuraría que foi obra dalgún tipo de ilusionismo desencadeado por aquel maldito iris e a catarata de lembranzas redescubertas, maila todo, as cicatrices tatuadas a sangue e metal persisten na pel.

As cordas tensáronse máis, lacerando na carne espida e supurante. Baixo ela, as fibras musculares tremeron con violencia. Tratei de retorcerme, mesmo chorar, mais só fun consciente da parálise das miñas reaccións. A descarga veu despois, queimando nervio a nervio, desde cranial ós máis caudais. Inhalei varias veces compulsivamente, pero o aire, cargado de máis, non podía entrar. A ansiedade apiadouuse de min, arrolándome no seus brazos. Dúas. Tres. Ata catro descargas. Contei os segundos agardando pola quinta, pero esta nunca chegou. Notei como perdía parte da consciencia e control dos membros, salvo a dor, esta aferrábase a min coma quen o fai a cravos ardentes. Non estaba soa, falaba con voz atabacada mentres daba voltas a algo similar a un cicel. Desabrochou a cinta da cabeza murmurando que apenas contaban cuns minutos antes de que espertara. Alto, acougade! As verbas quedaron prendidas da comisura dos beizos que non se abriron. O instrumento vibrou no baldeiro durante un segundo, antes de rozar a órbita. Un calafrío apoderouse de min, nin Deus tiña na súa mao a oportunidade de salvarme cando o aceiro crebou as capas máis superficiais do rostro e bateu co óso. Coma se un milleiro de unllas garduñaran as entrañas, esnaquizándoas lentamente. Insoportábel. O seguinte foi un golpe seco e atinado. O leucotomo chantouse deixando un ronsel de estelas ó seu paso. Non se detivo alí como agardaba, non. En certo punto do tormentoso horror chegou paz ó fin, sempre acompañada do ulir putrefacto dos miolos rachados e a carne oxidada polo sangue, pero paz. A ronca voz falou entón cara min, sostívome nos seus brazos e bicou delicadamente a meixela empapada axudándome a incorporarme. A modo de coros unha serie de lenes rumores nacían na miña alma, inentendíbeis, berraban desorganizadamente. Levei as mans ós ouvidos, máis a cálida aspereza doutras detivéronas. Desexei apartarme, correr, esquecer o tacto de quen tantas veces sostivera as infantís e magoadas palmas nas súas. O home, tendeu-me un espello para comprobar a escasa desfiguración que sufrira a miña cara, para a miña sorpresa non me atopei. As voces

xa o advertiran. A faciana cansa e magoada do vidro non era outra ca avoa e ao seu carón, agochada tra-lo marco da porta, había unha diminuta bóla humana. Eu presenciara gran parte da operación, a candidez ocupárase de estraga-las lembranzas, nun intento desesperado de protexerme. Eu sabía a verdade sobre o demo desde o principio.

Eu,
soamente eu,
gardaba o segredo.



Prosa poética por Eugenia Vázquez Pereira

TARDE

Salí contigo, mamá. Fuimos de compras. Y entonces la vi... ¡Qué linda era, mamá! ¿La recuerdas? ¿Recuerdas su pelo? ¿Cómo reflejaba todos los colores del arco iris? ¿Y sus piernas? ¿...Y su vestido? ¡Qué bonitas figuras dibujaba en la pared cuando la luz se descomponía al atravesarla...! No recuerdo haber visto nunca una bailarina de cristal tan preciosa como aquella. Te pedí dinero para comprarla pero me dijiste que no... Que era muy niño... Que debía esperar. Y esperé, mamá, vaya que sí. Y mientras esperaba me fui preparando, fui ahorrando un poquito del dinero que me dabais.

Un día volví a verla... parecía que seguía esperándome, allí, tan dulce y sonriente como la otra vez. Sólo a mí, mamá... sólo me esperaba a mí... y ese día la conseguí. Le llevé el dinero al tendero, y él me la dio. Me dijo que la tratara con cuidado... ¡Por supuesto que iba a cuidarla! ¡Menuda tontería! Ese día fui feliz, mamá: Por fin era mía.

Siempre la llevaba conmigo, era lo más importante de mi vida. Pronto, todos mis amigos la habían visto. Yo se la enseñaba orgulloso, mamá, ¿sabes? Era mi mayor tesoro.

Pero mi bailarina, tan bella y tan frágil, regalaba sus mágicos colores a todos. ¡A todos, mamá! A todos. Eso no me gustaba. Sentía que la magia de mi bailarina ya no esperaba sólo por mí. Y no podía soportarlo, de verdad, mamá, ¡No podía!

Acabé guardándola celosamente en una caja de latón, en mi cuarto. Sólo la sacaba cuando estaba solo, y nadie más podía disfrutar su belleza. Ya no la llevaba conmigo, mamá, no podía llevarla: Ella era tan bella para mí como para los demás. Y eso no era justo: yo había luchado por ella, ¡Los demás no! Yo la quería, y a los demás no les importaba si se rompía o si seguía allí. Pero mientras siguiera allí, mientras siguiera libre, seguiría regalándoles sus colores a todos...seguiría siendo injusta conmigo. Con todo lo que yo había hecho por ella, mamá...con todo lo que yo la quería...

Por eso la lancé contra la pared, por eso me sentí bien al hacerlo. Ya no otorgaría su magia a nadie, mamá, ¿Lo entiendes? Entonces me agaché y recogí sus pedazos cuidadosamente. Ya no descomponía la luz, mamá. Ya no me sonreía. Ya no era mi bailarina. Y comprendí, muy tarde, que su magia tampoco sería mía.

Quise protegerla de todos, mamá... y olvidé protegerla de mí...

ÓUVESME

- Estou aquí...

Vivimos coma escravos do tempo, controlándoo e apurándoo todo o posíbel, só para chegar, apresurados, a un novo destino onde, de novo, volveremos controlar e apurar un tempo que se marcha, e que, dende logo, non o investimos en nós nin é, como ás veces queremos aparentar, noso.

- Estou aquí...

As relación enfríanse, gardamos os bicos, as apertas, os ánimos e as felicitacións nun cartafol dixital que o seu destinatario abrirá “cando teña tempo”, sempre e cando nós “teñamos tempo” abondo para mandarllo. Que é “ter tempo”? Non é o tempo iso que transcorre sempre inexorábel? Podemos “telo”?

- Estou aquí...

Cruzamentos de sangue levan una mensaxe atemporal por todo o noso corpo, tratando de espertarnos. Son os latexos dun corazón que tenta contra todo devolvernollos á vida, un corazón que lembra outro tempo no que os nosos actos rexíanse máis a miúdo por el, un corazón que chama: “Esperta...esperta...esperta...ESPERTA!”, un corazón que xeme, e chora, e sofre, e ama, pero non lle deixamos pronunciarse. Non lle deixamos amar. Os sentimentos están prohibidos.

- Estou aquí...

O noso corazón berra, e non o ouvimos. “En que momento deixaron as persoas de escoitarme? Non eran acaso “libres para facer o que o corazón dite”? Non

din sempre que o que fan, pasa primeiro por min? Non se falan “de min”? Non din que, antes de faceren nada, consultan comigo, e cecais, se cabe, á súa conciencia? Non lembran que estou aquí? Non lembran que teñen corazón? POR QUE NON ME FALAN?!”

- Estou aquí...

“En que momento ese “tempo” do que todos falan lles roubou a súa liberdade? Loitaron por ela? Ou simplemente se deixaron escravizar coma parvos? Por que me negan a vida? Por que apenas manteñen contacto con outros corazóns? Non saben que así morrerei? Non lembran que estou aquí? POR QUE NON ME ESCOITAN?!”

- Estou aquí...

“E ti? Ti, que estás aí arriba, nótasme no teu peito? Óuvesme? Fixácheste en que levo chamando por ti todo este tempo? Óuvesme?”

- Estou aquí...

- Estou aquí...

- Estou aquí...

¿NUNCA HAS LEÍDO A BÉCQUER?

Te perseguí durante días...todas las noches, asomándome a la ventana, cuando la luna se mostraba de color marfil veía su reflejo en ti...a veces en la tela blanca que te cubría...a veces en tu piel blanca...a veces en tu pelo que se me antojó blanco también.

Oía una melodía dulce y ya sabía que ibas a aparecer, saltaba al jardín y empezaba a perseguirte...alcanzaba a ver un reflejo blanco al doblar cada esquina, empezaba a correr y tú debías de correr también, porque hoy sigo en mi ventana esperando oír de nuevo esa melodía y salir en tu búsqueda...

Ahí está...no tardaré en ver ondear una tela...debes de llevar una túnica o vestido... ¿Serás hombre? ¿Mujer? Lo cierto es que no importa...

¡La vi! Salto y empiezo a correr, quiero alcanzarte y conocerte, pero tú de nuevo eres más veloz que yo, escapas entre los árboles, me parece verte a cada paso, demasiado por delante, sigo corriendo, estamos bajando hacia el mar, hoy no pienso cejar en mi persecución, hoy te alcanzaré. Te llamo, pero no parece que me oigas...sigo corriendo...

...y llego al mar, donde los rayos de luna colándose entre los árboles del acantilado dibujan telas, piel y pelo blancos...que no puedo tocar...

...me asomo al acantilado, ya sé que eres la luna...dibujas un camino sobre el agua que lleva hacia ti...no hay nada más que pensar, nada más que decir...

salto.



© Eilún DEL PAZO; *Lúa II*

A LAS QUE NUNCA LES DEDICARÁN UN POEMA

A las que nunca les dedicarán (sin intenciones copulativas y/o copulatorias) un poema tan sincero y lleno de verdad como este. Porque yo lo digo.

A las locas, bellas y surrealistas nuevas "jipis", que no "pijis", que no creen en príncipes azules porque han madurado a hostias, pero quedan juntas para ver películas de Disney.

A la oscura, y al hada multicolor, poetas, que no poetisas, igual que Gloria Fuertes.

A las que mirar a la muerte les resbala. Literatas, rosas en medio de ratas que prefieren el libro a la rosa, la rosa a la rata, la rata a las personas.

A las que se sorprenden de lo que tú ves cotidiano, y de repente se acuerdan de que lo conocen, y peor, a las que tu lengua viperina no daña, sino que alimenta, a las que la fantasía les resulta un mundo más válido que la realidad porque conocen ambos y el segundo es una mierda, pero no creen en príncipes azules.

Aunque quedan para ver películas de Disney.

A las que se permiten amistar con los personajes a los que dan vida. Y a pesar de todo luego querrán matarlos. A las que cantan cuando se juntan. A las que defienden con orgullo su Casa favorita en un colegio de magos.

A las que les resbala, y más les debería resbalar, lo que el mundo piense de su negativa a salir de lo que los esnobs llaman infancia porque es más divertida. A las que se sientan en el suelo porque es más cómodo sentarse como un indio, o un vaquero. A las que juegan con los niños sin que "su reloj les llame" o "se les pase el arroz", porque ellas también son niñas.

A las mujeres, reventadas y recosidas, más capaces de ser adultas que muchos, y que eligen ser niñas que escriben sobre sexo, y sangre, y muerte, y quedan para ver películas de Disney. Y no son incoherentes.

Y no creen en príncipes azules.

A ellas, porque, todos lo sabéis, en otra realidad no serían *muggles*.

Elegía al amor eterno (Carta de Virginia al POEta)

por Mario Sanfiz



Edgar Allan Poe y su esposa Virginia Clemm

Desde el Más Allá te escribo viviendo mi más frío invierno,
pues a vagar errante los años me han condenado
por el oscuro Tártaro, Hades eterno...
Llorando me hallo con las musas que has abandonado,
mas ellas, rencorosas, te mandan saludos desde el Averno.
Por favor, poeta, ¡sácame de este infierno!

Esta frágil rosa ansía verte
—es guardiana de tu pecado infinito—,
y tu perdón ha implorado sin suerte...
La has abandonado en un jardín de granito
y lentamente se marchita esperando a la muerte.
Respuesta encuentra... mas un simple “¡vete!”

Sé que no soy tu Berenice de sonrisa perlada,
ni tu amada Lenore por el sabio Cuervo visitada.
No soy más que tu pobre Virginia dada muerte
por platónico amor a tus cuentos eternamente.

Te retrataste en Morella y desde entonces te atormentaría.
Negro, negro como tu gato fue aquel fatídico día.
Ella te persigue, pero no ansía ser tu querida,
pues el miedo te brinda y la verdad le es conocida.

Enamorado de la palidez de Ligeia,
Annabel te rechazó y perdiste a Elena.
¿A quién le dedicas ese nuevo poema?
¿Annie o Eleonora? Pobres mujeres...
¡Con tu pluma ya no las recuerdes!
Ellas de ti ya se olvidan,
por fin tienen su vida...

¿Diez mujeres muertas no son suficientes?
Diez retratos en tu memoria sonrientes...
El muerto en esta historia eres tú, poeta,
pues sin musas has perdido tu careta.
Las demás se me compadecen,
pero a olvidarte me convencen...

Compasión de las que me han matado...
¡Tus cómplices! Pese a estar casado...
Extraño mundo este que de opinión me ha cambiado
mientras te escribo, convirtiéndote raudo en odiado.

Comienza aquí nuestro adiós, poeta, desde la otra vida.
En falta me echarás, sí, no lo dudes ni un día...
Por desgracia sé que sigues buscando en vida "otra Virginia",
mientras a tu amor le has dado por muerte esta insana envidia.

Anima eius requiescat in pace in aeternum.

Dous poemas por Eilún del Pazo

REVOLUCIÓN

Poderán desterra-los soños,
pero nunca borrarán as cicatrices,
a rabia que enche os petos e os corazóns
dos valentes que aínda loitamos por un mundo xusto.
Poderán ocultar as pegadas dos devanceiros
que nunca mostraron temor algún
ao defender os ideiais fronte á cobiza.

Sei que utilizarán armas mediáticas
para ocultar as verdades.
Construirán muros en torno a nós,
chamarán liberdade de expresión
ás cadeas das nosas gorxas,
das bonecas, das pernas e de até os ollos.

Mais non serán capaces de apreixar os latexos
rebeldes e inconformistas que aínda viven no noso peito.



MAR ADENTRO

Non sei andar nas brasas sen me queimar,
pouco a pouco, do corazón á cabeza.

Xa ves, son torpe e suicida, pero sigo aquí,
agardando polos sorrisos e as bolboretas.

Fuches luz en tempos de guerra,
paz na escuridade e fame
coas ganas de comer o mundo.

Teño o verao chantado entre as costelas,
Monforte nas meniñas suplicando un regreso,
océanos por miradas terra adentro
e un fiucego desexo de atoparte en cada noite.

Aventúrome ao dicir que son os dedos
os que tremen pensando en nomearte,
chamarte a berros,
esgazando as cordas vocais,
rabuñando a gorxa,
crebando os beizos

que non son meus,
senón teus.



Dous poemas por Estrela Lucense

O MEU MUNDO INFINDO

Fixéchesme sorrir
sen decatarte
de que os sorrisos
igual que as miradas
tamén matan.

Podería acostumarme
a ollar para o teu rostro
toda a miña vida se tan só
me deras a oportunidade
de facelo así e contentarme.

Fixéchesme sorrir
sen decatarte
de que os sorrisos
igual que as miradas
tamén matan.

A túa mirada era pícara
e facía que no meu interior
se acendese un mundo infindo
de sentimentos e pensamentos
que xamais pensara que existían.

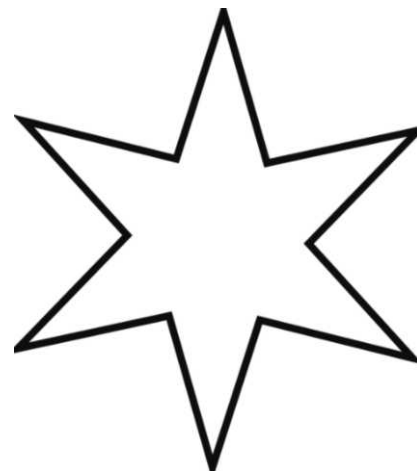
Fixéchesme sorrir
sen decatarte
de que os sorrisos
igual que as miradas
tamén matan.

XA É TARDE

Dinche unha man,
pilláchesme o brazo.
Sorrinche ledamente,
miráchesme con desagrado.

Ollei para ti,
ollaches para ela.
Faleiche agarimosamente,
faláchesme con teima.

Agora avergónhaste do sucedido,
mais nada fixeches para remedialo.
Preferiches ir ó fácil
sabendo que iso era o malo.



ANTOLOXÍA POÉTICA por Uxía Sánchez García

METAMORFOSIS

—Convirtiéndonos en los únicos protagonistas de estos versos,
e irás poema adentro, cuerpo adentro
y habrá metamorfosis. Una noche
de amor hace universo—

Coordinas tus caderas siguiendo el ritmo del viento
mientras el roce de la piel crea melodías
que atraviesan nuestros oídos
y se graban en este poema.

Y me guías
a donde empieza y
termina todo lo bonito:
tú.

Y sin necesidad de palabras
me dejas claro que juntos,
nos falta tiempo
y nos sobra ropa.



© Eilún DEL PAZO; Morrigan

RECUERDA QUE TAMBIÉN TE QUISE

(...)
escribo
en silencio
queriendo gritar a los cinco vientos
que nadie te amará como el Sol
nadie curará tus heridas
mejor que yo
nadie.

Pero ahora que no estás,
cuido el alma rota
hecha pedazos
entre nuestras sábanas
y
(sin ayuda de nadie)
me recompongo

recuerda: tú cambias vidas
pero no destinos

SOÑAMOS TANTO QUE NUNCA LO VIMOS CUMPLIR

Soñamos
lo imposible
Soñamos juntos
y por separado
Un futuro
conjugado en presente
sobre nueva piel
suturada con el paso de tu saliva
y bañada por mis lágrimas.

*Soñamos,
como si nadie
lo hubiera hecho antes.*

~~SIN NECESIDAD DE TÍTULO~~

Non escribo con máis tinta que a traza do teu fluxo.

Pero vou cara o teu corpo e a vida non se escribe.

Claudio RODRÍGUEZ FER

Desde hace tiempo busco a alguien,
alguien que sea capaz
de descifrarme
de curarme las heridas.
Suenan irónico que pida la cura
a quien más me ha proporcionado dolor
por eso me mantengo viva
y esperanzada en brillar
sin antes apagarme.
Busco el amor ajeno,
con el que poderme fusionar,
fundir
y refugiar.
Con el que llegar a la luna sea fácil,
llegar a casa sea mi cobijo (si estás tú)
las 25 horas del día y los 666 días del año
no me lleguen para besarte,
y que las dos palabras más bonitas del mundo
se queden cortas.

The End



Epílogo y agradecimientos

Lector, si has llegado hasta aquí, espero que hayas disfrutado de este viaje interartístico, cultural y humanístico tanto como yo mismo durante su dirección, diseño y redacción. Pero este número veintiocho, este *InterArte* volumen I y este vigésimo aniversario de *Evohé* no habrían sido posibles sin la inestimable colaboración de:

- ❖ en primer lugar, la ayuda económica conjunta de la Facultad de Humanidades y el Vicerrectorado del Campus Terra de Lugo, que hacen posible que este proyecto cultural se siga publicando curso tras curso;
- ❖ en segundo lugar, las labores de coordinación y gestión prestadas por el profesor y poeta Claudio Rodríguez Fer (y su ayuda al guiarme a mí mismo en la dirección del número);
- ❖ en tercer lugar, el interés en participar de una buena cantidad de colaboradores externos a Lugo e incluso a la USC, a Galicia y al territorio de España; algunos de los cuales no han podido participar por motivos de extensión o plazos. Estoy en deuda con vosotros por el esfuerzo (que se compensará en números próximos);
- ❖ y en último lugar —y **más importante**— el alumnado de Lugo, en general, y de Humanidades, en particular, cuya rápida, eficaz y abundante respuesta ha dado vida y germen a este número. Vosotros, antes que nadie, hacéis *Evohé*. También merece especial mención por su interés humano, humanístico, histórico y literario el profesorado de este centro, representado aquí por las colaboraciones de docentes de diversas áreas de literatura: M.^a Ángeles Rodríguez Fontela, Silvia Alonso Pérez, Carmen Blanco García y Claudio Rodríguez Fer.

Ya particularmente, quiero dar las gracias a Alba González por su ayuda en la coordinación y revisión del número, a la joven escritora Eilún del Pazo por su inspiración a un servidor y por sus aportes fotográficos, a Cristina Fiaño por sacar tiempo para diseñar un nuevo y precioso cinopoema y, finalmente, como mención de honor, a una de las personas que me abrió la mente a las obras inmortales de Edgar Allan Poe y otros muchos maestros del Romanticismo, Simbolismo, Esteticismo y la *Décadence*: mi profesora de Literatura Universal en Bachillerato, Lurdes Díaz Blanco.

¡Gracias a todos! Nos vemos en *Evohé* nº29: *InterArte* II

fdo. *Mario Sanfiz*