

Follas do Cineclub | 12/04/2023

A CAÍDA DA CASA USHER

(The Fall of the House of Usher, James Sibley Watson / Melville Webber, EUA, 1928, 13', VOSG)

A CAÍDA DA CASA USHER

(The Fall of the House of Usher, Curtis Harrington, EUA, 1942, 10', VOSG)

USHER

(Usher, Curtis Harrington, EUA, 2000, 37', VOSG)

A CAÍDA DA CASA USHER

(Zánik domu Usherů, Jan Švankmajer, Checoslovaquia, 1982, 15', VOSG)

01

[Tirado de Perry, D.R., Sederholm, C.H. (2009). Introduction: The “Usher” Formula. En Poe, “The House of Usher,” and the American Gothic, 1-18. Palgrave Macmillan: Nova Iorque. https://doi.org/10.1057/9780230620827_1]

Lendo as páxinas iniciais de *The Gothic Vision* (2002), de Cavallaro, nas que cita e concorda coa valoración de Bloom sobre a importancia de «Usher», sospeitaríase que o noso estudo podería ser innecesario. Non obstante, Cavallaro segue empregando a “matriz para a exploración e representación de situacións inque-dantes” de Poe en “Usher” non para centrarse tanto nas preocupacións estéticas como para cimentar as súas lecturas de textos góticos como o “discurso cultural” e a “especulación ideolóxica” (vii). En *American Nightmares* (1999), Dale Bailey sitúa a Poe na xénese dun xénero distintivo, un que Poe desenvolveu a través de «Usher». Con todo, Bailey só comeza a desenvolver como o conto de Poe funciona como unha influencia significativa no progreso da escritura de terror estadounidense dende entón.

A diferenza de moitos dos predecesores, o noso estudo non quere adicarse a analizar distincións de xénero, afirmando que Poe en xeral, e «A caída da Casa Usher» en concreto, teñen tanta importancia sobre todas as variantes modernas da literatura gótica e de terror que etiquetar a Poe nun ou outro xénero tende a minimizar as súas contribucións vitais á maioría dos xéneros que descenden do gótico. Poe é sen dúbida a figura indispensable do gótico americano, do horror, do terror e da ficción estraña. Un obxectivo central deste libro é volver centrar a Poe e explorar o seu significado perdurábel para o horror estadounidense, sobre todo a través da lente de «Usher».

Poe, como moitos escritores, é un sintetizador do que lle precedeu, refacendo as súas fontes para adaptalas á súa propia axenda literaria, combinándoas xunto á tradición gótica para crear un conto que se converteu nun arquetipo da conciencia literaria colectiva. A esencia do logro de Poe é que altera radicalmente

as súas fontes, desposuíndoas de todo o que consideraba alleo ao efecto escollido, moldeando coidadosamente nun material verdadeiramente novo e orixinal o que quedaba. Das súas fontes góticas elimina a abundancia habitual de personaxes, simplifica a trama para construír cara un evento culminante, elimina contextos culturais, nacionais, morais, históricos ou políticos e inventa, virtualmente, o minimalismo gótico. Do «Das Majorat» de Hoffmann, Poe destripa a trama divagada, o ton narrativo lixeiro e o humor sen sentido (que garda para outro tipo de historias), personaxes adicionais, pantasmas e a historia de amor. Da narrativa de Warren, Poe elimina a esaxerada sensibilidade emocional característica da época, o diálogo e as flutuacións de ton. No seu lugar ofrécenos un conto máis traballado, infundindo á arte gótica dunha sensibilidade máis moderna que sonda as profundidades da psicoloxía humana como preocupación central xunto cunha irónica autorreflexividade. Isto explica en gran parte a popularidade continua de Poe e «Usher». Tras fuxir de formas anticuadas de sentimento e moralidade, Poe crea unha historia atemporal. A fórmula que establece é tan sinxela ao tempo que poderosa que, como unha nova forma do gótico, préstase doadamente a infinitas variacións e elaboracións. Como a progresión básica de blues de tres acordes (I-IV-V), que se converteu na base de gran parte do country, folk, rock, blues e jazz, «A caída da casa Usher», coa súa infinda flexibilidade, converteuse no modelo e base de ilimitadas variacións até os nosos días. Do mesmo xeito que o *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley chegou a ser o arquetipo dun xénero de terror no que as creacións equivocadas do home acaban por saírse de control (incluídas as características de criaturas mutantes da década dos 1950), presaxiamos «Usher» como un texto fonte fundamental para moitos dos os contos de terror góticos americanos modernos máis recoñecidos.

A fórmula Usher é realmente un nome erróneo xa que non se pode reducir a unha definición simple. Máis ben, é un conxunto fluído de variábeis que inclúe elementos da trama, personaxes, imaxinería, atmosfera e matices psicolóxicos. Malia estes elementos dispaes, a fórmula, aínda que complexa, constitúe un patrón recoñecíbel. Comezamos a descubri-la examinando tres elementos chave que crean a trama básica baixo «Usher» e os seus descendentes: un forasteiro, con problemas psicolóxicos, chega a unha casa a piques de colapsar que está chea de segredos e traumas do pasado e comeza a fundirse coa casa, converténdose a casa nun reflexo do inconsciente do forasteiro cos seus segredos, medos e traumas. Comeza así un proceso de deterioro e colapso que leva a un final apocalíptico. Xunto a esta estrutura hai unha muller encerrada ou reprimida dalgún xeito. Ademais, «Usher» está ambientada nun estraño país dos soños, un lugar onde a realidade e a irrealidade se mesturan.

(...)

Para axudarnos a explicar como a fórmula de «Usher» segue a asombrar a ficción de terror moderna é necesario referenciar tres elementos que caracterizan a «Usher»: o espectral, o fantástico e o estraño. Cada un destes fenómenos ten como concepto nuclear unha ambigüidade que está no seu corazón. O espectral trata sobre a ambigüidade entre a vida e a morte; o fantástico flota arredor das incertezas do real e do irreal (Todorov); e o estraño trata sobre o escorregamento entre o eu e o outro (Freud). En canto ao espectral, a teoría de Abraham e Torok sobre como a nai embruxa ao fillo transmitindo segredos e traumas pode verse a través da imaxe da casa na fórmula Usher –transmitindo os seus segredos e horrores a persoas internas e externas por igual, provocando o deterioro e o colapso–. A casa revela aos seus habitantes o seu eu sombrizo –o outro–, que adoita ser a base do horror. A sombra pode reflectirse nas accións da personaxe

A FÓRMULA “USHER”

DENNIS R. PERRY E CARL H. SEDERHOLM

ou reflexarse nunha figura dobre –ou ambas–. A enfermidade debilitante de Roderick é un sinal de algo no seu interior, mais tamén pode estar plasmado na propia enfermidade de Madeline e no estado de gran decadencia da casa. É dicir, os horrores da casa tamén son o que lle traemos, facendo que o encontro sexa autorreflexivo e autodestrutivo. Indo un paso máis alá no espectral, aínda que o anticipa Poe, Julian Wolfreys en *Victorian Hauntings* céntrase nos trazos e ecos de textos pasados en textos presentes, creando un estado narrativo onírico de identidade e non-identidade. Como dixemos máis arriba, como todos os textos, «Usher» contén trazas de varios textos fonte, moitos dos cales poden ser finalmente non identificábeis. Isto fai imposible experimentar a “realidade” narrativa salvo dende a distancia, a través do lente doutros textos. Poe, por suposto, xoga con estas reflexións espectrais na estrutura prismática de «Usher», xa que fai que cada aspecto da narración reflicta os outros aspectos, de xeito que se ve a Roderick na condición da casa e da súa irmá e o internamento de Madeline é amosado no reflexo da casa moribunda no estanque. «Usher» non é só unha historia encantada polos ecos das súas moitas fontes, senón que «Usher» tamén embruxa ás historias nas que inflúe posteriormente. Descomprimir os resultados é o proxecto deste estudo

A teoría do fantástico de Todorov trata sobre a vacilación do lector para aceptar o sobrenatural. Todorov explica o deste xeito: “Hai un fenómeno estraño que podemos explicar de dúas formas, por causas naturais e por causas sobrenaturais. A posibilidade dunha vacilación entre ambas crea o efecto fantástico” (26). A preocupación de Poe por crear un efecto preciso nos seus lectores está detrás deste senso do fantástico na súa obra. Despois de 168 anos, seguimos a dubidar coa experiencia inicial do narrador da Casa Usher, preguntándonos con el sobre «o que debeu ser un soño» –ou non–. As suxestións contraditorias dentro dos textos fan que dubidemos continuamente sobre se os personaxes son reais ou simples encarnacións da mente doutros personaxes. Madeline é real ou representa á mente inconsciente de Usher, que el está obrigado a suprimir? É o narrador un «tolo» como declara Usher, o que fai que a súa narración sexa non fiable? Poe creou unha terra onírica tan perfecta coma unha casa de espellos na que a vacilación semella a única resposta racional á historia. A vacilación, de feito, parece ser o efecto, xunto co asombro e o horror, que Poe busca para os seus lectores. As infundas causas de vacilación de «Usher» son as que impulsaron indefinidamente á imaxinación erudita e creativa. Tal vacilación fantástica é característica dos textos que examinamos aquí que se basean en «Usher». Por exemplo, Eleanor, en *A maldición de Hill House*, está a ser infectada pola casa ou está a acender dalgún xeito as súas manifestacións a partir das súas proxeccións inconscientes?

Finalmente, o estraño lévanos de volta á idea espectral dos segredos ocultos. Sigmund Freud define «estraño» (*unheimlich*) como algo que se aplica «a todo o que se pretendería manter en segredo, oculto, e saíu ao descuberto» (132). A verdadeira experiencia do estraño require a fusión constante do eu e o outro, do familiar e o non familiar, do coñecido e o descoñecido. Segundo Freud, “o estraño é esa especie do pavoroso que se remonta ao que algunha vez foi moi coñecido e que leva tempo sendo familiar” (124). Esta sensación dunha realidade externa e horribel en «Usher», que proxecta dobres dende o inconsciente dos personaxes, capta perfectamente o estraño en «Usher». O

escorregamento entre o eu e o outro é inevitábel neste proceso. Cando o narrador ve a Madeline camiñando nun cuarto afastado, a súa resposta é inexplicábel, mirándoa «cun asombro absoluto non lonxe do ‘temor’ –e aínda así resultoume imposible explicar tales sentimentos–». A mellor explicación parece ser a do estraño, que proxectou sobre ela os seus propios medos á decadencia psicolóxica, facéndoa á vez semellante e allea. Freud define a relación entre os dobres literarios e o estraño como

intensificada pola transmisión espontánea dos procesos mentais dunha destas persoas á outra –o que chamaríamos telepatía– de xeito que se converte en copropietaria do coñecemento, das emocións e da experiencia da outra. Ademais, unha persoa pode identificarse con outra e así deixar de estar segura do seu verdadeiro eu; ou pode substituír o eu do outro polo propio (141-42).

De novo, tales observacións encaixan na relación do narrador e Roderick e nos personaxes en moitos máis textos de terror máis recentes. Certamente, o escorregamento entre o eu e o outro domina *Psicose*, «O papel de parede amarelo» e *O Resplandor*.

Coa súa orientación psicolóxica, entre as maiores contribucións de Edgar Allan Poe á literatura de terror gótica está a súa habilidade para trasladar o lugar do medo á mente primitiva do soño, creando o que Freud chama a «omnipotencia do pensamento». É dicir, a mente crea o seu propio mundo, igual que nas cerimonias relixiosas das persoas primitivas nas que se recrea o mundo anualmente –non simbolicamente, senón, en realidade, para as súas mentes–. Eliminar o horror do contexto da realidade –perspectivas relixiosas ou racionais– é un gran cambio de paradigma na literatura do medo, permitindo a Poe borrar os límites espaciais e temporais para crear unha atmosfera onírica onde os vínculos máxicos, a proxección e a superstición reinan. En ningún lugar logra facelo máis eficazmente que en «A caída da Casa Usher», onde cada detalle é un mero reflexo da mente do narrador. Poe complica o pensamento primitivo como base para o horror a través do «trasgo do perverso», engadindo o inexplicábel ao irracional, volvendo, en palabras de Ahab, á «tolemaica entolecida». En esencia, a través destas innovacións, Poe crea unha matriz de horror infinitamente complexa que se le mellor a través do espectral, o fantástico e o estraño, os presaxios de incertezas entre a vida e a morte, o real e o irreal, o eu e o outro.

Bibliografía

- Bloom, Clive (1998). “Introduction: Death’s Own Backyard: The Nature of Modern Gothic and Horror.” En *Gothic Horror: A Reader’s Guide from Poe to King and Beyond*, ed. Clive Bloom, 1-22. Londres: Macmillan Press, 1998.
- Cavallaro, Dani (2002). *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror, and Fear*. Nova Iorque: Continuum.
- Freud, Sigmund (2003). *The Uncanny*. Nova Iorque: Penguin.
- Todorov, Tzvetan (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.

CINECLUBE DE COMPOSTELA

ABR
2023

ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com facebook.com/cineclubedecompostela @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

12 DE ABRIL

A CAÍDA DA CASA USHER
(The Fall of the House of Usher, James Sibley Watson / Melville Webber, EUA, 1928, 13', VOSG)

A CAÍDA DA CASA USHER

(The Fall of the House of Usher, Curtis Harrington, EUA, 1942, 10', VOSG)

USHER

(Usher, Curtis Harrington, EUA, 2000, 37', VOSG)

A CAÍDA DA CASA USHER

(Zánik domu Usherů, Jan Švankmajer, Checoslovaquia, 1982, 15', VOSG)

15 DE ABRILEN NUMAX

Sesión sorpresa na festa de 8º aniversario de Numax

19 DE ABRIL

FREAK ORLANDO
(Freak Orlando, Ulrike Ottinger, RFA, 1981, 126', VOSG)

26 DE ABRIL

CINCENTA
(Золушка [Zolushka], Nadezhda Kosheverova / Mikhail Shapiro, URSS, 1947, 84', VOSG)