

EL EFECTO IMPRESIONISTA EN EL DISCURSO FÍLMICO DE JEAN EPSTEIN: 'EL HUNDIMIENTO DE LA CASA USHER'

THE IMPRESSIONIST EFFECT IN JEAN EPSTEIN'S FILM DISCOURSE:
'THE FALL OF THE HOUSE OF USHER'

Rafael Gómez Alonso | rafael.gomez@urjc.es |
Universidad Rey Juan Carlos



Resumen. El presente artículo pretende demostrar cómo existe un paralelismo entre las cualidades figurativas del impresionismo pictórico y la estética vanguardista que configura Jean Epstein en su película *El hundimiento de la casa Usher*. A su vez, se trata de estudiar el proceso de adaptación del universo literario de Edgar Allan Poe amparado en el estilo de romanticismo gótico, haciendo especial hincapié a las referencias visuales. Para ello, se examinará cómo se conciben las apreciaciones descriptivas que atañen a una representación visual vanguardista. La metodología empleada para dicho estudio se basa en utilizar las variables estéticas que permiten sustentar cómo se crea un modelo de representación visual rupturista. A través del análisis de las imágenes se permite estudiar los rasgos que caracterizan la adscripción al movimiento impresionista y el estilo que define la marca de autor. Se pretende describir cómo se recrea una focalización adecuada en la puesta en escena, en la que se recrean diferentes tipos de ambientes. **Palabras clave:** horror gótico; impresionismo cinematográfico; vanguardia; estética.

Abstract. This article aims to demonstrate how there is a parallelism between the figurative qualities of pictorial impressionism and the avant-garde aesthetics that Jean Epstein sets in his film *The Fall of the House of Usher*. In turn, it is a question of studying the process of adaptation of the literary universe of Edgar Allan Poe protected in the style of Gothic romanticism, with special emphasis on visual references. For this, it is a question of investigating how descriptive appreciations are conceived that concern an avant-garde visual representation. The methodology used for the analysis is based on using the aesthetic variables that allow supporting how a model of different visual representation is created. Through the analysis of the images it is possible to study the traits that characterize the ascription to the Impressionist movement and the style that defines the author brand. To this end, it is intended to describe how a suitable targeting is recreated in the staging, in which different types of environments are recreated. **Keywords:** Gothic Horror; Cinematographic Impressionism; Vanguard; Aesthetics.

1. Introducción, marco teórico y metodológico

El punto de partida sobre la elección de una película particular, enmarcada dentro de lo que se ha venido a denominar como vanguardia impresionista, ha sido el poder dilucidar qué elementos configuran su estilo para poder encasillarla dentro de este movimiento artístico. El impresionismo pictórico del último tercio del siglo XIX se caracteriza, a grandes rasgos, por el uso de ligeras pinceladas que ofrecían una óptica desenfocada desde su cercanía, es decir, una impresión diferente de la que podía observarse en un modo de representación realista. En la segunda década del siglo XX el cine logrará, desde su perspectiva vanguardista, ofrecer un punto de vista similar aportando una óptica diferente en la representación visual. Una poética que metaforiza “el brochazo” que determina la realización filmica.

El impresionismo cinematográfico es una de las primeras vanguardias plásticas y visuales que tiene repercusión en el medio cinematográfico y supone una de las primeras rupturas en los modelos de representación institucionales filmicos. Este movimiento artístico confecciona un modo de percepción visual diferente. La estética impresionista está muy ligada a una época de grandes desarrollos tecnológicos y visuales: la velocidad, la iluminación eléctrica, la instantaneidad fotográfica y el desarrollo del lenguaje cinematográfico constituyen un nuevo régimen de representación visual que se verá reflejado en las vanguardias artísticas. El cambio en los modos de ver prefigura, a su vez, una acomodación fisiológica para el ojo humano (Crary, 2008).

A la hora de elegir una obra que sintetizara la propuesta del análisis de este modelo de representación, se ha optado por utilizar el caso de *El hundimiento*

de la Casa Usher (*La chute de la maison Usher*, 1928), al considerarse una película clave dentro de los parámetros que constituyen esa vanguardia. Dicha obra supone uno de los primeros proyectos de adaptación fílmica en el contexto de la poética impresionista por parte de su director Jean Epstein. A su vez, la narración parte de un famoso relato de terror elaborado por el célebre escritor estadounidense Edgar Allan Poe en el año 1839.

En la confección de las bases teóricas para sustentar dicho análisis fílmico se han tenido en cuenta las premisas de las categorías estilísticas a las que se adscribe la película, para observar si se acomodan a su adecuación en la puesta en escena. Para ello, se han elegido determinados estudios encuadrados dentro de las teorías de la representación visual y de la experiencia estética confeccionados por investigadores como Jacques Aumont, Ernst H. Gombrich, Mario Perniola, Victor Stoichita, Jean Clair, Didi-Huberman o el propio director de la película Jean Epstein, entre otros. Junto a estas premisas teóricas, también se han estudiado diversos acercamientos que se han hecho al filme por parte de diversos historiadores como François Albera, Stuart Liebman, Daniel Pitarch o Antonio José Navarro.

En segundo lugar, el objetivo de este estudio parte de poder aplicar una taxonomía que permita analizar la película haciendo alusión a los componentes icónicos que representan las imágenes, a sus disposiciones iconográficas respecto a lo que significan dichos motivos visuales en el contexto de su narración y a las cualidades iconológicas o interpretativas que pueden desentrañarse a través de su estudio. Esta célebre clasificación que determina las variables icónicas, iconográficas e iconológicas de las imágenes se sustenta en las teorías que establece Erwin Panofsky en su texto sobre *El significado en las artes visuales* (1998), cuyo ámbito de estudio está encaminado a la obra de arte pictórica. Desde este punto de vista, a través de este ejercicio de apreciación fílmica se pretende demostrar cómo esta clasificación puede ser pertinente para ser utilizada en el ámbito de análisis en una obra cinematográfica.

2. La poética fílmica de Jean Epstein

Jean Epstein, escritor y cineasta nacido en Polonia y asentado en Francia, representa a uno de los artistas más significativos a la hora de fundamentar la primera vanguardia cinematográfica anclada en los presupuestos plásticos impresionistas. El autor está interesado en este movimiento artístico desde una doble perspectiva: teórica y práctica. A través de determinados ensayos poéticos y filosóficos sobre el cine, trata de exponer cuál es la visión perceptiva que puede ofrecer el registro fílmico planteando que dicho medio supone un ejercicio de pensamiento. Por otra parte, desde su confección de realizador cinematográfico,

trata de representar un universo particular basado en una cuidadosa estética. Para ello, selecciona un posicionamiento adecuado y un tratamiento de la imagen basado en la fotogenia, es decir, en la cualidad visual que ofrece la captura de la puesta en escena filmada.

El proceso de adaptación de la obra de Poe que realiza Epstein no sólo está amparado en el relato que da título al filme sino que el director recoge los elementos fundamentales del universo literario del escritor, especialmente las cualidades que permiten confeccionar una atmósfera visual de terror, ya que las obras del conocido escritor se caracterizan por una cuidosa descripción iconográfica de los acontecimientos. Es por ello que las múltiples adaptaciones de los relatos de Edgar Allan Poe llevadas al cine hayan servido para legitimar su escritura como fuente de influencia filmica.

Para el caso de *El hundimiento de la casa Usher*, Epstein recurre a forjar una selección de elementos que provienen especialmente de varias obras, además de la que da título a la película, como el caso de *El retrato oval*, *Ligeia*, *El pozo y el péndulo*, *El gato negro* o *La caja oblonga*. Se puede decir, por tanto, que el director rinde un homenaje al escritor y adapta la narración gótica de estilo romántico a un modelo estético impresionista. Este modelo responde a una categoría que entronca con las cualidades de lo sublime terrorífico.

El interés que posee el futuro realizador por la estética cinematográfica empieza a desarrollarse desde sus primeros estudios escritos para la revista *L'Esprit nouveau. Revue Internationale d'esthétique* (*El Espíritu nuevo. Revista internacional de estética*). En ellos comienza a elaborar sus primeras teorías sobre la concepción poética del cine. El propio autor, en estos ensayos, aboga por la necesidad de una filosofía cinematográfica, tal como lo expone en su texto "Buenos días, cine" escrito en el año 1921 (Epstein, 2009: 103).

En el discurso teórico que desarrolla Epstein a través de sus escritos destacan las cualidades relacionadas con la fotogenia y cinefilia. El cineasta y compañero de su generación, Luis Delluc, aludía a la fotogenia como la cualidad de poder realzar o ensalzar los objetos a través del poder de la máquina de filmar (Delluc, 1989: 327). La concepción fotogénica, como prueba de especificidad del lenguaje cinematográfico, se encuentra vinculada con otras artes visuales como la fotografía, pintura y escenografía, así como con la cualidad terminológica que determina el sentido y función de la escritura filmica, es decir, ejercer el ensayo visual amparado en la poesía y la filosofía, y de ese modo contribuir a la cinefilia o pasión por el cine.

La creación de la poética filmica que describe el realizador en sus tratados la traslada al uso de un tratamiento adecuado del montaje, en el que destaca

el uso del ralenti para manejar la velocidad de reproducción de la película y, de ese modo, poder desajustar la temporalidad. Dicha adecuación supone una influencia de este tipo de técnica que ya había utilizado con profusión el realizador Abel Gance, uno de los principales directores cinematográficos adscritos a la vanguardia impresionista (y que anecdóticamente también aparecerá en la película interpretando un pequeño papel al comienzo del filme). Epstein, a su vez, escribirá ensayos en los que deja constancia de la importancia que posee para él esta técnica de modificación de la velocidad, como el caso de “El alma a ralenti” (1928) o, ya en el período del cine sonoro, del texto “El ralenti del sonido” (1947).

La ralentización o uso de cámara lenta frente a la aceleración de las imágenes permite crear un modelo de representación que se asemeja al proceso de pensamiento psicoanalítico, es decir, a la introspección de los personajes. La utilización de superposiciones y fundido de imágenes (desdoblamiento), uso de reflejos y espejos, presuponen un acercamiento al mundo del misterio, de lo fantasmagórico, a un estadio de surrealismo, pero también a magnificar el preciosismo (pintoresquismo) del detalle de las imágenes. Todo ello denota un interés por confeccionar un montaje rítmico que configura un estilo y ritmo particular. Es quizá en este aspecto en el que el impresionismo cinematográfico de Epstein se adscribe a la vertiente surrealista. No es casualidad, por otra parte, que participara en esta película como ayudante de dirección otro artista posteriormente célebre, Luis Buñuel. Y es muy posible que algunos recursos iconográficos utilizados en la película se deban a la creatividad del artista surrealista.

Tal como expone el realizador en sus ensayos, la puesta en escena cinematográfica consiste en representar la “realidad como una suma de irrealidades”, confeccionada por fenómenos luminosos, que imite a la naturaleza recreando un “tiempo intemporal” (Epstein, 2015: 29). Para ello, Epstein utiliza la cámara como una máquina que sirve para pensar el tiempo y, de este modo, introducir lo que denomina como una “irrealidad del espacio-tiempo” en el que la aceleración del tiempo sirve para vivificar y espiritualizar, mientras que la ralentización del tiempo sirve para mortificar y materializar (Epstein, 2015: 29-33). El autor deja constancia de cómo “el acelerado, al mismo tiempo que intensifica la vida, descubre un alma casi vegetativa en los minerales, casi animal en los vegetales, mientras que el ralenti desanima y desvitaliza los seres, borra las expresiones del hombre, en quien hacer reaparecer y dominar la vieja y segura armonía de los gestos instintivos” (Epstein, 2015: 37).

Desde la perspectiva de la composición, el director parte de una adecuada planificación que configura una experiencia estética particular. La cuidadosa

elección de los planos alude a la confección fotogénica que percibe la belleza de las imágenes. El realizador utiliza una focalización cercana en el uso de primeros planos y planos detalle, que permite describir los efectos de materialidad y desvanecimiento de los objetos, consiguiendo describir situaciones y acciones distantes de la realidad. De hecho, Epstein llega a metaforizar cómo en el uso del primer plano se encuentra “el alma del cine” (Epstein, 2009: 106). Sin embargo, el acercamiento también manifiesta un poder de amenaza por su excesiva ampliación (Aumont, 1997: 51), que el autor utilizará para adentrarse en la psicología de los personajes y que remite a una posición ligada a lo siniestro. Por otro lado, el director también optará por usar planos generales para recurrir a la concepción de misterio que denota el entorno global, a veces desde una óptica distorsionada. De este modo, se sintetiza la concepción del efecto estético del impresionismo aludiéndose a un “pictorialismo” cinematográfico.

Epstein no sólo establece una forma de filmar sino de llevar sus teorías a la práctica y, recíprocamente, como un proceso circular que permite “pensar el cine”. A su vez, proporciona una retórica a través de sus ensayos sobre la puesta en escena y el papel de la cámara (máquina cinematográfica) en los que unifica la literatura, la técnica y la filosofía que el propio autor denomina como “lyrososfía”. Sus intereses en la intersección entre las artes presuponen una idea de intermedialidad que determina una heterogeneidad humanística y cultural, es decir, una unificación y convivencia de estilos y de medios de expresión. De este modo, su “lyrososfía” se percibe como una poética particular que le permite describir enunciados estéticos que servirán para configurar sus principios teóricos que utiliza visualmente en sus trabajos cinematográficos. El cine, en este sentido, no sólo supone una forma de ejecutar un trabajo sino de justificar unos principios teóricos bajo la ejemplificación de la creación fílmica.

3. El reflejo de lo sublime terrorífico

La película que elige Epstein para adaptarla a los presupuestos de corte impresionista sirve al director no sólo para recrear una narración concreta sino para designar una estética particular que remite a la categoría de lo sublime terrorífico, enmarcada dentro del movimiento artístico romántico, que comienza a finales del siglo XVIII y cobra su mayor apogeo a mediados del siglo XIX. De este modo, el realizador permite unificar dos corrientes artísticas: el romanticismo focalizado desde una perspectiva impresionista.

En el relato de *El hundimiento de la casa Usher* se encuentran los rasgos que mejor determinan o describen la apreciación del sentido de lo sublime

terrorífico, si bien las cualidades de dicha categoría se pueden rastrear en ensayos confeccionados en épocas anteriores. Así, a finales del siglo xvii el ensayista Nicholas Boileau equiparaba lo sublime a la noción de genialidad (Lynch, 2009: 128). Y en el siglo xviii se irá adscribiendo dicha facultad a la concepción de lo grandioso, sobresaliente, colosal, incomparable o portentoso. Pero será el pensador Edmund Burke quien en 1757 contribuya a otorgar una nueva percepción del término más cercana a lo misterioso y terrorífico a través de su ensayo *De lo sublime y lo bello*. En dicho texto se referencia a que “no hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo” y a que “todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de los objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir” (Burke, 2005). Incluso el célebre pensador Inmanuel Kant llegó a comentar en su *Crítica del Juicio*, publicada en 1790, cómo lo sublime es inenarrable porque no se puede describir con palabras sino que es un tipo de vivencia que presenta diferentes caracteres en los que a veces se ve acompañado de cierto terror o melancolía (Kant, 2006). Dichas sentencias sólo serían una parte ínfima de la contribución a una categoría estética que se iría enriqueciendo con diversas aportaciones a lo largo del pensamiento contemporáneo.

Además de los ensayos y relatos que hacían alusión a lo sublime con determinadas apelaciones a descripciones de terror y nostalgia, se contribuyó a crear una iconografía basada en este modelo estético particular que englobaba a numerosos pintores románticos como el caso de Füssli, Goethe, Delacroix, William Blake o el propio Goya, quienes configuraban un modelo ilustrativo intimista que aludía a la pesadilla interior de los retratos, es decir, al mundo del sueño y de la fantasmagoría. Dichas características iconográficas contribuirían también a la confección de la temática de lo sublime terrorífico, cuyos motivos ejercerán gran influencia en la creación de los rasgos que marcan las emociones de los protagonistas de la película objeto de este estudio.

Diversos factores temáticos anclados en el mito de la fantasía romántica remiten al mundo de ultratumba y a lo sobrenatural, a lo imposible creíble y a lo posible denegado, así como a la experiencia narrable de lo inconsciente, es decir, a la explicación de la impresión subjetiva del estatuto de percepción (Lynch, 2009: 138), tal como acontece en la película. Dicha percepción es descrita literariamente en los relatos de ambiente gótico, así como representada en diversos cuadros y grabados, configurando un universo visual del que posteriormente se nutrirá el cine fantástico y de terror. Desde este punto de vista, Jacques Aumont comenta cómo lo sublime terrorífico engloba una

profusión de emociones, sensaciones y sorpresas que reside en la naturaleza del dolor y del terror que experimenta la psicología humana como deleite de la pasión (Aumont, 2001: 164-168).

La introspección en el romanticismo gótico, que aparece representado en la película, supone un cambio de visión hacia la percepción de la naturaleza (sentimiento estético de la naturaleza exterior y las manifestaciones psicológicas del individuo hacia su entorno). La función estética elegida por el director trasciende en el gusto por el pasado (la leyenda y la evocación a la herencia) y por la pasión (algunos planos de la película se podrían emparentar a una iconografía religiosa de martirios). Otro de los temas que se pueden adscribir dentro del ideal de lo sublime terrorífico es el de la seducción vista como un proceso de “vampirización”, argumento muy recurrente en las narraciones literarias y cinematográficas de terror en el que la melancolía se encuentra presente a través de los estados de ánimo.

Algunos de los motivos literarios y visuales que describen dichas escenas de sublimidad aparecen representados a través de la alusión a la desolación de los paisajes y a los entornos nocturnos, lúgubres y en tinieblas. En dichas estancias suelen aparecer recreaciones de tormentas o elementos arquitectónicos en estado de ruina. También suelen describirse personajes que remiten a miradas trascendentales que evocan la añoranza y nostalgia de lo perdido con cierto aire de misterio. Dichos elementos no dejan de transmitir el tenebrismo que subyace a través de las imágenes descritas. De hecho, la primera parte de la película constituye un prólogo para dar paso a la enunciación de un intertítulo que informa cómo es la casa Usher y en el que se unifican relato fílmico y relato literario: “en esta casona que amenaza ruina, Sir Roderick tenía en una extraña reclusión a su mujer Madelaine dominándola con su tirano nerviosismo”.

Otro de los núcleos temáticos que se encuentra relacionado con lo sublime terrorífico es el de la mirada hacia lo maldito, que se recoge en la herencia de las narraciones románticas y en el contenido de numerosos cuadros y grabados de época. Dichos ingredientes forman parte de la puesta en escena de la película. En este sentido, el filme recoge el espíritu del pensamiento romántico remitiendo a un escenario cuya mansión designa un enclave histórico por el que no pasa el tiempo, rodeado de una atmósfera gótica con influencia de las técnicas de iluminación del claroscuro que preludian un ambiente propicio para el terror. Desde este punto de vista, Epstein consigue fundamentar un drama sentimental cargado de ciertas imágenes ancladas en el efecto romántico de “malditismo”, de alusión al pasado misterioso y a la ausencia de vida que retrotraen al célebre texto del escritor Charles Baudelaire *Las flores del*

mal, escrito en 1857, en el que se reflejaba cómo el ser maldito, rechazado y viciado es el que configura la conciencia del mal.

A partir de estas bases, la película permite configurar un acercamiento a lo sublime y recrear la belleza de lo siniestro, de lo apartado y de la oscuridad como clave de la estética del terror. De hecho, la transmisión del efecto melancólico del paisaje queda reiterado a través de uno de los primeros intertítulos de la película que reza “la abrumadora melancolía de los alrededores de Usher parecía sobrenatural”, típica descripción del ambiente de un relato gótico.

Lo sublime terrorífico que se desarrolla durante el filme se asocia, de este modo, a un estado de melancolía que remite a un proceso de naturalización psíquica de frialdad, a veces ligada a iconografías siniestras, malditas o diabólicas en las que se percibe una pose de distanciamiento, de temor, o de una actitud pensativa hacia el recuerdo en donde no existe atisbo de alegría. A este respecto, Jean Clair ha realizado una historia de la representación visual de la melancolía en occidente para demostrar cómo se van repitiendo diferentes comportamientos a través de la mirada y del gesto y posición de las figuras, que aparecen en determinados cuadros y grabados. La mayor parte de estos motivos dotan de un aura de misterio a la iconografía que responde al reflejo de un estado de ánimo apático pero que, paradójicamente, intensifica la belleza de la angustia, del miedo y de la muerte (Clair, 2005). Este modelo, que delimita las emociones de la melancolía frente a la angustia, el miedo y la desesperación de los personajes, es el que consigue fijar en los rostros de los primeros planos el director recreando con la cámara miradas fantasmales, que aluden a la estética del romanticismo pictórico.

4. La concepción impresionista en ‘El hundimiento de la casa Usher’

La película, basada en una libre adaptación de varios relatos de Edgar Allan Poe, narra la historia de la llegada de un hombre que visita a su amigo Sir Roderick Usher, propietario de una mansión aislada dentro de un paraje misterioso. En dicho lugar también habitan la amada del propietario, Madelaine, que está enferma por extrañas circunstancias, junto a un médico que se encuentra a su cuidado y un criado que trabaja en la mansión. La llegada del invitado coincide con el deterioro de la protagonista femenina y de su consiguiente investigación sobre las causas de la enfermedad.

El hundimiento de la casa Usher supone la puesta en escena de la transmisión de un efecto sensorial de melancolía y misterio que acecha tanto a los personajes como al enclave atmosférico del filme. La película consigue captar la idea del “sentir”, es decir, de poder imprimir una sensación visual como metonimia del estado de ánimo de sus protagonistas. Mario Perniola (2008: 64) alude

en su ensayo *Del sentir*, cómo dicho término engloba una percepción global de lo ya percibido, visto, tocado, oído o escuchado, es decir, a un cúmulo de emociones que presupone una dimensión colectiva. De este modo, Epstein es capaz de transmitir en una obra del período silente las condiciones sinestésicas que permiten concebir el sonido de unas campanas, el balanceo del péndulo de un reloj o el ruido del viento sobre el suelo, sobre los árboles, así como poder experimentar desde la posición filmica la sensación climática del frío que denota el misterio y el ambiente siniestro del paisaje desolado. Todo ello enmarca lo que Jacques Aumont (1997: 134) denomina como función atmosférica.

La primera parte de la película supone una exploración del ambiente como metáfora del adentramiento en el mundo del terror. En los primeros planos de la película se muestra una atmósfera nublada. Las ramas de los árboles secos parecen crear cruces, configurando el enclave del misterio que, según avanza el filme, se tornará en un escenario más lúgubre. Epstein describe el detalle de las ramas de los árboles con una gran minuciosidad. Al principio del relato le interesa mostrar más el ambiente que los rostros de los personajes para indicar que el detonante principal es el paisaje, es decir, reflejar la condición psicológica necesaria para generar el clima del terror. Pero por otra parte, no sólo se trata de representar un paisaje maldito sino de crear un efecto de la belleza que produce cierto efecto de misterio. En ese sentido, la cámara capta los reflejos de las figura del personaje que visita la mansión en un charco mientras se adentra en el clima que rodeará toda la narración. Todas estas apreciaciones efectistas resultan comparativamente equiparables a las funciones plásticas de la pintura impresionista.

Las primeras secuencias de la narración transmiten la concepción de lo extraño o maldito que habita en el lugar al que se dirige el invitado. De hecho, el comienzo de la película recuerda al célebre relato *Drácula*, de Bram Stoker, en el que una persona es invitada a visitar el castillo del conde y en su camino nadie quiere ofrecer la posibilidad de ayudar. Finalmente la única opción de ayuda es poder pagar una cantidad de dinero suficiente como para poder sobornar la condición de repulsa por parte de los personajes que conocen o han oído hablar del (maldito) lugar. Para mostrar mayor misterio y distanciamiento hacia la estancia a la que se dirigen, el conductor del carruaje deja alejado al visitante porque no quiere llegar a dicha estancia. Este motivo narrativo introductorio que remite al célebre relato de terror será el elegido como argumento narrativo inicial y será un recurso utilizado posteriormente en las diferentes sagas y adaptaciones cinematográficas que se han hecho sobre el mito del vampiro como introducción al escenario en el que transcurre la historia.

La función iconográfica de estas primeras secuencias es la de aludir a un lugar maldito, pero a su vez se tiende a crear una función iconológica de recrear una retórica de amplificación del terror. Así por ejemplo, el director efectúa una puesta en escena particular a la hora de establecer el recorrido del carro que se distancia de la casa mientras los árboles que lo rodean parecen querer atraparlos. La prosopopeya visual se hace patente a través del ambiente natural que designa los acontecimientos.

A lo largo de la película, Epstein realiza continuos ejercicios de fotogenia para mostrar el brillo del agua de los charcos en la trayectoria que marca el carruaje, así como la impresión recreada por los efectos atmosféricos de los reflejos del sol o de los árboles en el agua, cuyos planos remiten a la iconografía impresionista, especialmente a la que confecciona Claude Monet en numerosos cuadros que recrean la impresión de los efectos de la luz en zonas acuosas. Todo ello confecciona una estética que introduce al espectador en una belleza particular en la que se trata de exponer las imágenes para su contemplación visual.

La parte principal de la película es la que acontece dentro de la casa en la que sucede la historia. Dicha estancia está marcada por la historia que recoge el caso de una mujer que se encuentra enferma por unos extraños motivos que aparentemente aluden a cuestiones psicológicas de depresión. En líneas generales, el director determina que la película se distancie de la típica adscripción a un género, como podría ser el del terror, para otorgar más relevancia a otros elementos más importantes como la melancolía, el sentimiento o la sensibilidad que muestran los personajes que acompañan a la víctima de esta enfermedad. De este modo, el acontecimiento de los hechos resulta inestable para el espectador. Realmente no se sabe si existe algún personaje maligno o terrorífico o si las consecuencias de los temperamentos de los individuos están relacionadas con su hábitat.

La transmisión de los rostros de los personajes denota cierta intriga una vez que comienza la historia. Así, por ejemplo, Epstein se recrea en la descripción del protagonista principal, Sir Roderick, mostrando planos detalle de las manos, ejerciendo una retórica de posesión, de poder y de dominio, como si él fuera el responsable de lo que está sucediendo a su amada enferma. Posteriormente la cámara se dedica a recrearse en la mirada que ejercen los personajes, en la que aparece una dicotomía de confusión entre el extrañamiento y la locura intentando reflejar una “fenomenología de espíritu”, haciendo alusión a los propósitos de la filosofía hegeliana. Sin embargo, los primeros planos de la protagonista femenina enferma, Madelaine, denotan desde su primera incursión en el filme el rostro del cansancio, de la enfermedad y de una extra-

ña sumisión donde ella aparece como una mártir sumida a ser modelo de su marido. Es a través de estos rostros donde Epstein establece una conexión iconográfica de los estados de ánimo que remiten a una plasticidad pictórica. De hecho, se recrea una función sinérgica entre el retrato filmado y pintado dentro de la película. Mientras el protagonista que pinta a su amada refleja un cuadro que aparenta realidad, la mujer que posa inerte parece carecer de vida.

Es en estos planos donde cobra presencia el “efecto Pigmalión”, es decir, la parábola que remite al mito de la metamorfosis de Ovidio en el que la ilusión estética de la obra confeccionada (estatua en el clásico mitológico) enamora a su creador hasta estar poseído presa de su deseo; un proceso en el que el simulacro suplanta la identidad real de la persona (Stoichita, 2006: 13-20). En este sentido, en uno de los fragmentos de la película el médico que asiste a la protagonista, y que no deja ser un inquilino abducido más de la mansión, indica “Ahí es donde está viva”, refiriéndose al retrato del cuadro. De este modo, es el rostro, la primera experiencia de la representación, el que permite reflejar los sentimientos, la base de la analogía humana cuyos mitos están basados en el espejo o en la sombra (Aumont, 1998: 19).

En la confección del retrato pictórico se crea un efecto de “máscara congelada” a la vez que la protagonista adquiere una dimensión inerte, de intercambio de expresiones entre lo realista pictórico y la percepción antinatural que transmite la persona. En la película se revela la extraña obsesión por pintar a la protagonista, modelo y objeto de deseo. Y es muy posible que Epstein pudiera haber estado influido por la literatura científica de la época a la hora de confeccionar visualmente el tema de la neurastenia, especialmente en el libro escrito en 1891 por Angelo Mosso titulado *La fatica* (Pitarch, 2009: 41).

Ernst H. Gombrich expone cómo en la representación pictórica la cualidad del parecido reside en la equivalencia de la expresión dominante que genera la percepción de constantes fisonómicas que permite hablar de rasgos distintivos de las emociones (Gombrich, 1983: 48-50). Es por ello cómo en la película se concibe una transfusión entre la imagen creada con apariencia de vida y la modelo que va adquiriendo una dimensión pictórica con ausencia de vitalidad, cercana al hieratismo de una máscara en la que no existe sentimiento.

Las estancias interiores de la casa configuran enormes espacios rodeados de un ambiente de abandono en las que los efectos de la naturaleza exterior parecen poder dominar la situación del interior de la mansión. Son espacios enormes y prácticamente vacíos para denotar la frialdad del entorno. El viento que mueve las cortinas, que rodea las habitaciones de la casa y azota los rostros de los personajes como si estuvieran en un lugar vacío lleno de corrien-

tes de aire¹, configura una dimensión iconológica de antítesis entre lo interior y lo exterior, y entre la inactividad y el movimiento. De este modo se incide en la soledad y aislamiento de los individuos. Los espacios interiores desocupados están tratados con profundidad de campo a través de planos generales para mostrar el vacío que rodea a los personajes, recreando un espacio severo, distante y poco acogedor.

Los planos generales que describen el paisaje exterior reflejan el ambiente con niebla en el que se deja divisar la lejanía de la mansión rodeada de árboles secos como si se tratara de un cuadro romántico. Es a través de este efecto visual mediante el cual se pretende hacer un paralelismo entre el modo de representación pictórico en el que se adscribe el paisaje romántico (como si se tratara de un cuadro de David Friedrich) y el modo de representación cinematográfico que otorga la vanguardia impresionista. Epstein, de este modo, consigue impresionar el paisaje del mismo modo que un pintor logra confeccionar un paisaje a través de pinceladas. La disposición de la mirada del director permite establecer una analogía entre el efecto de una cámara y el de un pincel metaforizando la idea del “sentir la cámara”. El paisaje representa un estado de ánimo y la “danza del paisaje su fotogenia” (Epstein, 2009: 108).

Sin embargo, las imágenes de los planos generales de la mansión aluden a pinturas y grabados románticos en los que se manifiesta la desolación mostrada desde una poética de lo sublime y del misterio. El concepto de ruina cada vez se hace más patente a través del desarrollo de la propia narración. A su vez, en el ambiente melancólico, triste y tétrico que denotan los espacios también reside un cierto misticismo que remite a lo antinatural.

Existe una dicotomía entre la ruina interior y la ruina exterior que se refleja en la película. La ruina del paisaje metaforiza el enclave del mal y de la muerte, mientras que la ruina de la mansión personifica el deterioro psicológico mimetizándose con los rostros ambivalentes y simbólicos de los personajes. Los espacios exteriores no sólo representan la naturaleza y sus misterios sino también la ruina exterior, la falta de vida y del tiempo inerte. Sin embargo los espacios interiores transmiten la soledad, el abandono, la evocación al pasado, a lo siniestro, a lo telúrico y a lo hipnótico.

Los efectos atmosféricos suponen una representación iconográfica de lo sobrenatural. La sensación del viento es constante a lo largo de la mayor parte del filme, especialmente en los interiores de la mansión como si se quisiera transmitir una sensación de presencia fantasmal. De este modo, el director consigue generar una prosopopeya de la condición climatológica. Epstein

[01] El tema del aire será una constante en los trabajos de Epstein, especialmente en su cortometraje *El domador de tempestades*, realizado en el año 1947.

consigue focalizar cómo el aire tira al suelo los libros de estanterías que caen de forma ralentizada, a modo de efecto coreográfico, producida también en los planos de cortina moviéndose y en las hojas arrastradas por el suelo de los interiores. En este sentido, se reitera la poética de la impresión, es decir, la función pictórica de los objetos. La proyección ralentizada supone una degradación de las formas que permite trascender su cualidad vital; reflexión que el propio director retomará en sus ensayos teóricos para indicar que “la vida es un engaño visual del tiempo” (Epstein, 2015: 34).

En determinadas escenas de la película, Epstein se recrea en la descripción de los elementos interiores de la casa. Existe cierto interés por mostrar los cubiertos, el brillo de los cristales o la esteticidad de los candelabros, como si se tratara de presentar un bodegón. Los planos de las velas denotan el ambiente lúgubre del ambiente y su desgaste metafórico cómo se apaga la vida y cómo se consume el cuerpo de la protagonista. En la película existe un paralelismo entre las velas que se van derritiendo como metonimia a la modelo que se apaga por su enfermedad. De esta manera, el ambiente se retorna retórico y se amplifica el estado emocional. El suelo se cubre con algunas llamas de las velas caídas, preludio del estado de inconsciencia de la amada y se recrea, consecuentemente, un juego alegórico de alusiones a la decadencia de la vida.

Así por ejemplo, en la secuencia de la muerte de la protagonista, se establece una dicotomía entre la sobreimpresión de planos de la amada que representa el cansancio, el mareo, la tristeza y la pérdida de vida, frente a la mirada obsesiva de Roderick. Posteriormente, la caída a cámara lenta del desmayo de la amada enfatiza la enfermedad y el derrumbe e, indirectamente, preludia también lo que será la futura caída y descomposición de la casa. Mientras se desmaya Madelaine el protagonista masculino la sigue pintando como si se encontrara hipnotizado por la construcción del icono pictórico. De esta forma, se acentúa el efecto o impresión del estado anímico de los personajes y de las estancias, como si tuvieran la facultad de estar poseídas por una personificación fantasmal. A su vez, se establece una alusión al simulacro de la vida que posee el cuadro. El amado está enamorado del cuadro y se encuentra sometido a él; mientras el amigo coge a la mujer desmayada se produce una concatenación de imágenes distorsionadas para mostrar la depresión, angustia y estado de locura de Frederick que remiten a la iconografía del cine surrealista.

La profusión de primeros planos sirve al director para permitir explorar las sensaciones de angustia, especialmente en el protagonista que se cree cómplice de la muerte de su amada ante el hecho de no poder hacer nada por salvarla. La mirada penetrante de Roderick hacia su amada demuestra su posesión

psicológica teñida de aire de locura y de artificialidad. Los rostros y gestos son descritos de manera antinatural para denotar el carácter de enigma.

La obsesión por el misterio paranormal también tiene acogida en la película, como por ejemplo en la escena que se hace incursión a la lectura de un libro que habla sobre el magnetismo para intentar buscar alguna solución a una posible resurrección del cuerpo muerto. En este caso, el director utiliza este entramado a modo de subtexto como posible homenaje a otras de sus aficiones basadas en la literatura de fenómenos paranormales. De hecho, el propio Epstein alude en sus ensayos al concepto de “psicoanálisis fotoeléctrico” como metáfora que implica a la cámara como una máquina de introspección para descubrir el interior de los personajes (Epstein, 2015: 59-64). Para el director, la psicología anímica de los personajes a través de la fotogenia y el concepto de maquinismo del cine están estrechamente relacionados con su focalización y puesta en escena.

Una de las secuencias de mayor dramatismo del filme es la que representa la pérdida de la amada. Para ello el director recae en el énfasis de la lágrima que cae del rostro del protagonista para mostrar su estado anímico de depresión y énfasis de la fotogenia. La amada yace en la cripta mientras él busca solución en los tratados que lee, posiblemente confiando en que inconscientemente ella realmente no ha muerto, referencia que remite a los estados de catalepsia que aparece en el relato de Poe *El entierro prematuro*. Dicha secuencia se enlaza con una sucesión de planos que podrían configurar una coreografía de imágenes ralentizada en las que el criado, el médico y el amigo traen la caja mortuoria y la suben por la escalera hasta que cierran el féretro presidido por el cuadro lleno de vida.

La melancolía y tristeza del protagonista ante la pérdida de Madelaine se refuerza con el estado de letanía y alejamiento hacia la búsqueda de explicaciones de lo sucedido. Los espacios interiores resultan minimalistas dando importancia a la teatralidad de los rostros, es decir al juego de expresiones que denotan el sentimiento por la pérdida. Epstein, permite exponer la idea de “tiempo flotante”, la experiencia de un tiempo irreversible como flujo entre el pasado y el porvenir (Epstein, 2014: 59).

El camino del féretro llevado entre las cuatro personas andando por el paisaje se torna tétrico. El director utiliza la ralentización y la superposición de un plano de velas que simulan ser árboles para matizar con mayor énfasis la tristeza de las imágenes, a la vez que simboliza cierto misterio el velo de la muerta que sobresale de la caja mortuoria dejado adrede para crear la poética del duelo. Todo ello conlleva una inestabilidad y angustia marcado por la tensión que provoca la ralentización del montaje y el movimiento de cámara

en mano simulando el balanceo de los personajes que llevan la caja mortuoria. Nuevamente la realización parece configurada como una composición coreográfica. La conjunción de estos matices estilísticos presupone un cierto acercamiento a la estética surrealista de ensueño donde parece confundirse la realidad con la imaginación.

Los planos de las ramas de los árboles se convierten en una alusión a la captura del terror, todo el espacio es metonímico de la desgracia y de lo maldito. La cámara subjetiva de los personajes en su trayectoria hacia el entierro solo percibe ramas sin vida. Todo el paisaje está muerto, incluso algunas de esas ramas parecen simular cruces. La resolución de esta secuencia supone un ejercicio para demostrar cómo el paisaje adopta una sentimentalidad, un romanticismo misterioso y tétrico en el que ahonda lo sublime terrorífico y en el que se deja constancia de la influencia descriptiva que adoptaba Poe en la narración de sus relatos. A su vez, la actitud anímica de los personajes les convierte en presos de una procesión hipnótica de la que aparentan haber sido vampirizados por el entorno.

Algunos aspectos de las secuencias que anteceden al final del relato constituyen una vuelta a mostrar la impresión de la atmósfera exterior. El director se detiene en el efecto que recrea el velo arrastrado, en la sensación que produce el viento y la agitación del agua. Todo ello configura una focalización del trasvase cinematográfico a la sinestesia pictórica, es decir, la película adopta una poética que pretende crear una ilusión de percepción del paisaje, amplificando la visión de los efectos de la naturaleza como si se tratara de crear un artificio pictórico, de crear pinceladas con la cámara, base del movimiento impresionista. La fotogenia no sólo es la base de la contextualización de lo que sucede sino también la responsable de representar un cierto proceso místico. Liebman (2009: 25) compara este modelo de registro con lo que André Bazin denominó años más tarde como “momificación”.

La entrada en la cripta donde es enterrada la protagonista también resulta misteriosa y tétrica, cercana a un ambiente surrealista y antinatural. La ralentización del viento junto al martilleo al cerrar la caja mortuoria denota el efecto de pérdida y de angustia con mayor efectismo. En dicho escenario se muestra la sobreimpresión de imágenes de animales como unos sapos y un búho que metaforizan el estado simbólico de la presencia de la muerte. Las velas derretidas determinan el paso del tiempo y la monotonía que pervive en el entorno. El paisaje agitado por el viento, donde nunca brilla el sol y los interiores desolados y despoblados de vida, refuerzan el concepto de impresión. La presencia del gato negro y los planos que describen el tenebrismo del entorno simbolizan la concepción maldita del lugar.

A su vez, las imágenes interiores que describen objetos como las cortinas, el reloj de pared, sus articulaciones, el péndulo o una guitarra son focalizados con una impresión surrealista. Dichos elementos, que podrían remitir a la recreación de un bodegón pictórico, se encuentran rodeados de un vacío que evoca la inexistencia de tiempo, aderezado por una inestabilidad propiciada por el desdoblamiento de planos, con ciertas influencias muy cercanas a las futuras películas de Luis Buñuel. Incluso la alusión a que los personajes parecen estar atrapados en un espacio atemporal del que no se puede salir sería retomado por este director años después como base de la película *El ángel exterminador*.

La comunicación entre los personajes parece inexistente. La mirada refuerza el presagio por el que atraviesan y se encuentran atrapados. La concepción de la angustia se recrea a través de la ruptura de las cuerdas de la guitarra. Todo el ambiente en sí mismo es metonímico. La tormenta eléctrica desencadena con mayor profusión el ambiente de terror. El silencio es amplificado incluso desde el propio título que aparece en el libro (en el que se indica “doble silencio”). La agitación del viento es, también, cada vez mayor. Los efectos del aire se van acrecentando de manera antinatural por creación de corrientes que se propician dentro de la casa.

La tormenta supone el presagio que despertará a la muerta de la cripta y la haga volver a la casa, pero su rostro sólo será mostrado una vez que el velo domine la poética de las escenas. De este modo, se recrea un ambiente surrealista de ensoñación que hace difícil distinguir si las imágenes son fruto de la imaginación del protagonista o están sucediendo realmente. Los efectos antinaturales de la tormenta eléctrica consiguen resucitar a la muerta y de esta manera se cumplen los presagios que los personajes habían leído en sus tratados de ciencia paranormal.

El regreso de la protagonista a la casa, como si se tratara de un zombi o espectro rodeado de niebla, fuego y viento, refuerza todo el misterio de la posible resolución. El alejamiento final de los protagonistas, mientras se va desmoronando la mansión, supone el momento de mayor tensión visual en el que los personajes consiguen huir de la casa mientras todavía reina el misterio del paisaje. El director opta por dejar el relato abierto, eludiendo la falta de felicidad por el propósito de salvación del hundimiento. Paradójicamente, los protagonistas no se reconcilian con la naturaleza y no adquieren la condición mítica de héroes románticos sino que terminan abatidos de combatir por el abismo que gira a su alrededor y quizá sigan aún presos de la “desantropomorfización del paisaje” (Argullol, 2012).

En uno de los planos finales aparece el marco de la pintura destrozado por una llama aludiendo a la liberación del hechizo. En cierto modo, la película

no deja de ser un reflejo al poder de la fotogenia que el propio director había teorizado, es decir, a la capacidad que tienen las imágenes por atrapar a su receptor. De esta forma, Epstein pretende establecer una doble lectura y recrear el hechizo que sufre el protagonista en la concepción y experiencia estética que descubre al realizar el cuadro, del mismo modo que quiere hechizar al espectador en el ambiente terrorífico que muestra la impresión de las imágenes, es decir, atraparle en la poética de la sublimidad de lo siniestro y aterrador.

5. Las referencias iconográficas de Edgar Allan Poe

En la película que escoge Jean Epstein como adaptación del relato de Edgar Allan Poe quedan perfectamente descritas las características de su narrativa, expresadas a través de la conceptualización visual de los escenarios y del cuidadoso manejo de la cámara, creando un discurso *sinestésico* entre lo que se ve y cómo se representa. El efecto fotogénico transmite las cualidades del misterio y del terror de las imágenes, ya sea en los espacios interiores de la mansión o la cripta, como en el paisaje exterior. La narración visual se recrea en una articulación de la escenografía que permite designar la condición psíquica del paisaje a través de la focalización que utiliza el director, junto al uso del montaje estipulado en la cadencia y ralentización de las imágenes. El uso de fundidos encadenados sustenta la recreación y profusión del sentido descriptivo del relato.

La articulación del espacio transmite una función psicológica, pudiendo percibirse una fusión de “psicoarquitectura”. Tanto en el interior de la mansión como en el paisaje que rodea su estancia se remite a cierto estado anímico de agorafobia, es decir, al estado de pánico y ahogo que Poe describe con minuciosidad en sus narraciones, del mismo modo que Epstein lo traslada a la pantalla.

Los relatos de Poe intentan transmitir la melancolía a través de estados de enfermedad y muerte, quedando reflejados en descripciones iconográficas que ahondan en la descomposición de las facultades anímicas, en la depresión, el delirio o la locura. Como en el caso de su relato *Ligeia*, cuya descripción visual refleja cinematográficamente Epstein en el tema de la muerte de la protagonista, combinando la conjunción entre aspectos que remiten a una estética de angustia y melancolía. Desde este punto de vista, Félix Duque (2009: 284-285) expone una dicotomía entre el “terror” que representa un sentimiento de angustia recreado en la conjunción de lo sublime y lo siniestro, mientras que la representación del “horror” supone una exaltación incontrolable de lo sublime que podría sintetizarse en un escalofrío desagradable.

En este sentido, Epstein logra impresionar el misterio, adecuarlo al contenido del espacio y establecer una temporalidad ajustada al efecto que produce

el discurso literario de Poe. La transmisión de la capacidad semántica que ofrece el escritor en varios de sus relatos, a la hora de describir determinadas sensaciones, son trasladadas al universo fílmico de Epstein de manera ejemplar: ambientes siniestros, lúgubres, fantasmales, que recrean la ruina, el desastre, la locura, el ocultismo o lo fantasmagórico, que representan estados de alucinación, de sadismo, de vampirismo, de presencia de lo diabólico, de enfermedad, de muerte y de alusión a lo ritual, a lo mágico o a lo científico. Todo este corpus temático que se reconstruye en el imaginario de Edgar Allan Poe a través de sus relatos es sintetizado en la película de Epstein a través de la precisión con la que representa los ambientes que se desarrollan y evolucionan a lo largo del filme y de las cualidades de las emociones que reflejan minuciosamente los rostros de los personajes.

Por otra parte, es interesante matizar cómo las descripciones psicológicas y estados de ánimo de los relatos que configura Poe son trasladados al universo fílmico de Epstein estableciendo un discurso sobre la idea del sentimiento de la vida. Partiendo de esta premisa, Mario Perniola apunta como la estética de la vida está impulsada por una pulsión de identificación inmediata, es decir, por la experiencia de reunión de almas configurando “un mundo de susurros y confidencias, de arrobamientos y afinidades, de influencias y fusiones, de silencios elocuentes y de palabras cómplices, de recuerdos y añoranzas, de anhelos, de emociones, de afectos y de sensaciones que se sustentan recíprocamente” (Perniola, 2008: 75); dichos efectos quedan configurados en la función fotogénica que el director recrea a través de las imágenes.

Poe refleja con minuciosidad las experiencias de los personajes, como los estados de neurastenia (depresión, fatiga, tristeza e inestabilidad emotiva) y de los ambientes a través de su escritura, del mismo modo que Epstein transmite a través de la fotogenia el poder que tienen las imágenes de proporcionar un registro de sentimentalidad. De esta forma metafORIZA la idea fantasmal que recorre la narración y que desfigura las formas creando nuevas semejanzas entre estructuras del entorno. Didi-Huberman emplea el término “fasmás” para referirse a los registros que aparecen como visiones o fantasmas que se sitúan en el movimiento cristalizador de los textos (escritos o visuales), como si en el recorrido de una narración se esperase cualquier acontecimiento accidental (Didi-Huberman, 2015).

6. Conclusiones

La película *El hundimiento de la casa Usher* representa una confrontación visual en la que se enfrentan el cine y la pintura de un modo inusual. El director de la obra permite estudiar su proceso fílmico como una experiencia esté-

tica. En dicho filme aparecen no sólo reminiscencias a la vanguardia impresionista sino a la estética pictórica romántica, a la vanguardia surrealista y al tenebrismo.

Desde la perspectiva de la representación se podría establecer una taxonomía que configura los límites y fronteras entre lo racional y lo irracional:

- a) Una dimensión visual perceptiva marcada por los principios de la fotografía, que expone y sintetiza el posicionamiento teórico del director y que deja patente en la articulación de la puesta en escena y en el uso de una tecnología adecuada basada en la ralentización, desdoblamiento de imágenes y efectos visuales, que aluden a la sinestesia táctil.
- b) Una dimensión visual narrativa que describe las cualidades escénicas de los ambientes dramáticos, terroríficos, siniestros, mórbidos y misteriosos. La plasticidad de las imágenes se hace patente como si se tratara de la recreación de una obra pictórica.
- c) Una dimensión visual emotiva que atañe a la experiencia emocional, y que aparece reflejada en la denotación de estados de ánimo y en las alteraciones psicológicas que reflejan a los personajes: angustia, melancolía, deseo, frustración, locura o tristeza.

En la obra fílmica analizada aparecen tres modelos de iconicidad: imágenes que muestran y recrean la experiencia estética (régimen icónico), imágenes que describen la situación o estado psicológico de los personajes y su entorno (régimen iconográfico), e imágenes que sugieren una interpretación retórica (régimen iconológico). La película muestra una visión sobre un suceso determinado, le otorga un significado y permite ser interpretada desde unos presupuestos retóricos en los que se advierten rasgos simbólicos y psicoanalíticos que atañen a las representaciones que aluden a la decadencia, a la muerte y a la falta de vitalidad.

La intensidad ejercida en la puesta en escena de las expresiones justifican las acciones dramáticas. La cámara consigue describir la impresión del paisaje personificado en la impresión de los rostros. La obsesión por el tiempo, ideal que pervive en la filosofía del director, aparece reflejado desde una posición metonímica cuando se describe el movimiento de los péndulos del reloj, la consumación de las velas o el agotamiento físico de los protagonistas. A su vez, se establece una posición metafórica desde la perspectiva que desenmascara la atmósfera ambiental que personifica el relato.

En definitiva, el filme transmite una serie de cualidades estéticas y disruptivas del lenguaje formal, ejerciendo una dicotomía entre lo que se cuenta (una libre interpretación de un relato literario) y cómo se cuenta, es decir, el discurso fílmico que constituye una relación de estilos vanguardistas. Todo ello confluye en la recreación de una obra singular en la que los aspectos plásticos (configuración del paisaje y de los escenarios interiores) transmiten una cualidad sinestésica, es decir, de querer transmitir a través de las imágenes una representación “plurisensorial” en la que se unifican sensaciones ambientales y experiencias perceptivas táctiles (proyectar la cualidad táctil de los objetos) y auditivas (reflejar el movimiento del aire y el viento).

7. Bibliografía

- ALBERA, François (2005): *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- ARGULLOL, Rafael (2012): *La atracción del abismo*. Barcelona: Acantilado.
- AUMONT, Jacques (2001): *La estética hoy*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- AUMONT, Jacques (1998): *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques (1997): *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- BURKE, Edmund (2005): *De lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- CLAIR, Jean (2005): *Mélancolie, génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard.
- CORTAZAR, Julio (2011): *Edgar Allan Poe. Narrativa Completa*. Madrid: Cátedra.
- CRARY, Jonathan (2008): *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac.
- DELLUC, Louis (1989): ‘La fotografía y la fotogenia’, en ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (eds.): *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.
- DIDI-HUBERMAN (2015): *Fasmas. Ensayos sobre la aparición (I)*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- DUQUE, Félix (ed.) (2009): *Poe. La mala conciencia de la modernidad*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- EPSTEIN, Jean (2015): *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus.
- EPSTEIN, Jean (2014): *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.
- EPSTEIN, Jean (2009): ‘Buenos días, cine’, en *Archivos de la Filmoteca*, 63. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- GOMBRICH, Ernst H. (1983): ‘La máscara y la cara. La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte’, en V.V.A.A.: *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.
- HAMERY, Rossane y THOUVENEL, Èric (eds.) (2016): *Jean Epstein. Actualité et posterities*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- KANT, Immanuel (2006): *Crítica del Juicio*. Madrid: Austral.
- KELLER, Sarah y PAUL, Jason N. (eds.) (2012): *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- LIEBMAN, Stuart (2009): ‘Espacio, velocidad, revelación y tiempo: las primeras teorías de Jean Epstein’, en *Archivos de la Filmoteca*, 63. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- LYNCH, Enrique (2009): ‘Lo fantástico en Poe’, en Félix DUQUE (ed.): *Poe. La mala conciencia de la modernidad*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- NAVARRO, Antonio José (ed.) (2009): *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. Madrid: Valdemar.
- PANOFSKY, Erwin (1998): *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial
- PERNIOLA, Mario (2008): *Del Sentir*. Valencia: Pre-Textos.
- PITARCH, Daniel (2009): ‘Estetas neurasténicos y máquinas fatigadas en la teoría de Jean Epstein’, en *Archivos de la Filmoteca*, 63. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- STOICHITA, Victor I. (2006): *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.

Para citar este artículo:

Gómez Alonso, R. (2017): ‘El efecto impresionista en el discurso fílmico de Jean Epstein: ‘El hundimiento de la casa Usher’, en *index.comunicación*, 7(2), 85-106.