

TALLER DE NARRATIVA



FICHA 1

El tema y la premisa

Índice

1. Sinopsis técnica (3)
2. El tema (4)
3. La premisa (6)
4. El subtexto (7)
5. Ejemplo: tema y premisa en
La máscara de la muerte roja (9)
6. Ejemplo de sinopsis técnica (13)
7. Ejercicios (16)
- Bibliografía (17)

En esta primera ficha comenzaremos con estrategias para **planificar** nuestro relato.

Veremos el uso de **la sinopsis técnica** —no confundir con la sinopsis comercial que se escribe sobre la tapa del libro a modo de cebo para captar lectores—, así como el uso del **tema** y de la **premisa**, cuestiones clave si queremos que nuestro cuento responda a las exigencias del género: unidad de acción y de sensación.

Tendremos en cuenta, también, la importancia del **subtexto**, de todo aquello que no se dice o no se escribe pero que de igual manera se comunica.

Si hablamos de cuento moderno, las figuras de Edgar Allan Poe, Chéjov, Cortázar o Carver, son referencias ineludibles. Se agrega en el anexo el cuento completo de Poe que se analiza en la unidad.

1 La sinopsis

Nos interesa el uso de la **sinopsis como herramienta técnica**, como un instrumento que nos ayude a planificar nuestro texto; así que no debemos confundir este uso que haremos aquí con otros posibles: texto a modo de cebo escrito en la contra del libro, presentar la obra al departamento de lectura de una editorial o a un agente editorial. Si en estos últimos casos se trata de seducir, de invitar a la lectura, en el caso que manejamos se trata de tener a la vista, de forma clara, el conflicto, el desencadenante, los puntos de giro, el desenlace, etcétera; es decir, todos esos elementos que traman la historia y de los que hablaremos en futuras lecciones.

Teniendo esto en claro, es fácil adivinar que en esta **sinopsis**, que escribimos **solo para nosotros**, deben aparecer los **elementos clave** de la novela o el relato. La sinopsis debe mostrar todos los «secretos» de nuestra historia.

La sinopsis muestra ciertas **coordenadas básicas**:

qué ocurre;

dónde ocurre;

a **quién** le ocurre.

Así como cuestiones relativas a la **época** y el **contexto**.

Quizá pueda ayudar ver la sinopsis como el marco de la historia.

La sinopsis, como todo lo que aquí manejaremos, es revisable y modificable en cualquier momento del proceso de planificación o de escritura.

Lo ideal es **no exceder la página** como extensión máxima.

2 El tema

En una acepción trivial, podríamos entender que preguntar por el tema no deja de remitir a esa cuestión que, en no pocas ocasiones, tanto irrita a un escritor: ¿de qué va?, ¿de que trata?; y que, a fin de cuentas, no deja de ocultar una pregunta implícita: ¿por qué debería interesarme lo que escribes?

En este sentido, «tema» equivaldría a una especie de resumen del resumen, o a una sinopsis muy reducida.

Aquí, vamos a utilizar la cuestión del tema con un propósito técnico, para que nos ayude a planificar y estructurar nuestro cuento. Vamos, entonces, a esforzarnos por definir el **tema** con **una única palabra**. Con una y solo una. Será, por tanto, la semilla o el germen de nuestro texto. El tema equivaldrá al ADN del relato.

Ese tema que funcionará como motivación primera —en algunos casos oculta incluso para el propio autor, a descubrir mientras se escribe o se revisa— no va a ser un tema original, ni concreto, sino **abstracto, genérico, universal**. Lo que aportemos como creadores tendrá que ver con el tratamiento y desarrollo del tema, y no con el tema en sí.

Como se irá adivinando, palabras que definen el tema pueden ser del tipo: «amor», «muerte», «amistad», «venganza», «adulterio», etcétera.

El tema es la palabra que contiene toda nuestra historia.

Dicho esto, y a modo de advertencia: debemos tener en cuenta que no hay temas grandes o pequeños, mejores o peores, sino que lo que importa es el tratamiento de ese tema que elegimos o que nos elige como escritores. El tema es, en muchas ocasiones, la corriente subterránea del texto; no tiene por qué ser evidente, no tiene por qué mostrarse constantemente. Un texto de ficción no es una ponencia, no es en absoluto necesario explicitar el tema ni mucho menos defenderlo como si se tratase de una tesis.

Los temas que un escritor maneja —de forma consciente o inconsciente—, incluso la insistencia en los mismos temas, tratados de forma diferente en distintos textos, son parte del estilo de un escritor.

Como se ha dicho, en ocasiones comenzamos a escribir sin tener un tema definido *a priori*; en muchos casos el tema se encuentra en el momento de revisar un primer borrador o durante la fase de reescritura. Lo importante es hacer el esfuerzo de

dar con él, porque será la llave o el primer paso de muchos que le seguirán y que nos conducirán a la elaboración de una estructura coherente.

Aunque sea algo abstracto, puede resultar útil imaginar el tema como una caja de resonancia, al igual que ocurre con un instrumento musical.

Por supuesto, en las novelas encontramos también subtemas —o temas secundarios— independientes del principal. Hablaremos sobre esto en las unidades siguientes.

Si recurrimos a ejemplos clásicos de la literatura, podemos observar que dos grandes novelas: *Madame Bovary*, de Flaubert y *Anna Karénina*, de Tolstoi, comparten un idéntico tema: adulterio. También, podríamos decir que la palabra clave para el tema de *El retrato de Dorian Gray*, es «narcisismo». O que «venganza» es el tema de *El conde de Montecristo*, de Dumas.

No importa, tampoco, que surjan divergencias respecto a la palabra con la que definimos el tema, aquí no nos encontramos en el ámbito de la crítica. Lo importante es que, como autor, uno encuentre esa palabra clave del texto que tiene entre las manos, esa palabra que contiene su texto por completo, ya que lo importante será utilizar esa palabra como herramienta técnica.

3 La premisa

Si para el tema utilizamos una palabra, **la premisa** consistirá en **una frase breve**. Se trata de **establecer una posición respecto al tema**. Una vez más, no se trata de establecer una verdad universal, ni siquiera tiene que ser algo que el autor defienda a nivel personal fuera del ámbito de la ficción.

Por poner un ejemplo extremo: si como autores nos disponemos a escribir la historia de un asesino en serie, podría ocurrir que nuestro tema fuese el «amor», y que la premisa fuese algo parecido a aquellos conocidos versos que Oscar Wilde escribió en la cárcel de Reading, donde decía que «el hombre mata lo que ama». Aquí, tendríamos una postura respecto al tema que nos podría servir como elemento estructurador del relato —premisa que nuestro desquiciado personaje de «ficción» se habría tomado al pie de la letra— pero que, por supuesto, no compartiríamos como autores. Lo importante es que tendríamos un tema y una posición respecto a ese tema —la premisa— que nos marca de una forma muy clara en qué dirección va a ir nuestro texto, que nos ofrece ya una serie de datos y elementos nada despreciables acerca de nuestro posible protagonista y sus acciones. Se trataría, como hemos dicho, de una caja de resonancia, de un elemento implícito que vigila la coherencia de nuestro texto. Entender bien la dirección que marcan tema y premisa nos facilita mucho el trabajo a la hora de planificar, estructurar, escribir y corregir. Y sobre todo, más que facilitarnos la vida en nuestro trabajo, lo fundamental es que el lector perciba que el texto, por muchas sorpresas que le ofrezca, mantiene siempre una unidad de fondo, una coherencia, un hilo conductor.

Si el tema no va a ser algo original, la premisa o tratamiento del tema sí puede serlo, sí puede aportar ya una **visión particular y personal**.

Tanto el **tema** como la **premisa** funcionarán en todo momento como brújula con la que **asegurarnos de que estamos contando la historia que hemos prometido**. Esto es lo importante, asegurarse de que todos los elementos que vayamos a incluir en ese armazón —que veremos en su momento y al que llamaremos estructura— guardan coherencia entre sí.

4 El subtexto

Si hemos entendido bien la función de tema y premisa, nos habrá quedado claro que, más que mostrarse de forma evidente en el texto, tema y premisa dominan eso que se suele llamar **subtexto**, palabra que remite a toda **información implícita**, a **todo lo sugerido y no dicho**, a todo aquello que el lector ha de deducir y que hace que nuestro texto gane profundidad de campo y capas de significación.

Hay que tener en cuenta que contamos siempre dos historias: lo explícito y lo implícito, lo que se dice y lo que se calla.

En literatura es muy conocida la teoría del iceberg de Hemingway, que, en honor a la verdad, no deja de ser una teoría tomada de Sigmund Freud. Si este comparaba la consciencia con la pequeña parte del iceberg que sale a flote y el inconsciente con la masa sumergida dentro del mar —que es mucho mayor en comparación con el trozo que sale a flote y se deja ver—, Hemingway aplicaba esto a la literatura: aquí, el texto sería la mínima porción del bloque de hielo que se mantiene a flote, aquello que está escrito sobre el papel; mientras que la mayor parte de masa sumergida equivaldría a todo aquello que llamamos subtexto, a todo aquello sugerido pero no dicho. El tema y la premisa juegan ahí un papel fundamental.

A modo de ejemplos:

Tema: «venganza». Premisa: «la venganza es siempre amarga».

Tema: «narcisismo». Premisa: «el narcisismo termina por aniquilar el yo».

Tema: «violencia». Premisa: «la violencia genera más violencia».

Se trata solo de algunos ejemplos donde los temas podrían ser otros y las premisas muy distintas. Lo único importante es entender que estamos desarrollando un método de cara a planificar nuestro relato o novela, y que hemos dado solo los dos primeros pasos. Como se ha dicho en la introducción, se trata de ir de una palabra a una frase, de la frase al párrafo, del párrafo a la página. Al final del proceso nos encontraremos con un primer borrador o una sinopsis del texto a desarrollar, asegurándonos coherencia y un hilo argumental. De eso se trata y con eso seguiremos en la siguiente unidad. Ahora, pasemos a analizar el uso del tema y la premisa como elementos vertebradores en un conocido relato de Edgar Allan Poe.

Cuadro resumen

Tema: la palabra que define el relato o la novela.

Premisa: la frase que posiciona una tesis respecto al tema.

Subtexto: la información implícita que el texto sugiere.

4. Ejemplo: tema y premisa en *La máscara de la Muerte Roja*, de Edgar Allan Poe

En este conocido relato de Poe, el príncipe Próspero se recluye en su corte junto a una serie de súbditos, con el fin de evitar la peste que asola el reino y que está diezmando al pueblo. Una vez enclaustrados y a «salvo», gobernante y cortesanos se dedican al noble arte de la vida disipada, como si lo que ocurre *extramuros* de las murallas que los aíslan y protegen de las adversidades del mundo no fuese con ellos. Hasta que la propia Muerte se aparece en mitad de la mascarada, hasta que la Muerte Roja se interna en la corte en busca del príncipe.

El fragmento anterior podría valer a modo de respuesta a esa pregunta que interroga con el ya conocido: ¿de qué va? Pero como hemos dicho, lo que nos interesa, a modo de herramienta técnica, es definir el tema con una sola palabra. Y una vez encontrado el tema, enunciar la premisa con una breve frase que defina la posición respecto a él.

Por supuesto, lo recomendable aquí sería releer ese breve relato de Poe, volver al texto rastreando, de forma personal, su tema y su premisa; tema y premisa que, desde luego, no serán idénticos para todo lector.

En la *Máscara de la Muerte Roja*, el tema más evidente, de entrada, parece ser la «muerte»; y la premisa podría enunciarse así: «nadie escapa de la muerte».

Si deseamos no quedarnos con esa primera impresión, podríamos darle un giro a esto y tomar como tema la cuestión de la «burbuja», en el sentido de aislamiento y sobreprotección, con lo que la premisa podría decir: «no hay burbuja que aisle indefinidamente de la realidad».

Lo importante, como se ha dicho, no es exponer una tesis o dar con algún tipo de verdad que el texto encierre, sino encontrar esa corriente subterránea que provoca el subtexto y ayuda a la coherencia del relato. Por un lado, para el tema tendríamos la cuestión del aislamiento o de la «burbuja», de la evasión del mundo; y por otro, la premisa, que contra ese aislamiento, asegura que no hay realidad que no termine afectándonos, que no podemos vivir de espaldas a lo real.

Leamos el arranque del relato:

La Muerte Roja había devastado el país durante largo tiempo. Jamás una peste había sido tan fatal y tan espantosa. La

sangre era su encarnación y su sello: el rojo y el horror de la sangre. Comenzaba con agudos dolores, un vértigo repentino, y luego los poros sangraban y sobrevénia la muerte. Las manchas escarlata en el cuerpo y la cara de la víctima eran el bando de la peste, que la aislaba de toda ayuda y de toda simpatía. Y la invasión, progreso y fin de la enfermedad se cumplían en media hora.

Pero el príncipe Próspero era feliz, intrépido y sagaz. Cuando sus dominios quedaron semidespoblados llamó a su lado a mil robustos y desaprensivos amigos de entre los caballeros y damas de su corte, y se retiró con ellos al seguro encierro de una de sus abadías fortificadas. Era esta de amplia y magnífica construcción y había sido creada por el excéntrico aunque majestuoso gusto del príncipe. Una sólida y altísima muralla la circundaba. Las puertas de la muralla eran de hierro. Una vez adentro, los cortesanos trajeron fraguas y pesados martillos y soldaron los cerrojos. Habían resuelto no dejar ninguna vía de ingreso o de salida a los súbitos impulsos de la desesperación o del frenesí. La abadía estaba ampliamente aprovisionada. Con precauciones semejantes, los cortesanos podían desafiar el contagio. Que el mundo exterior se las arreglara por su cuenta; entretanto, era una locura afligirse o meditar. El príncipe había reunido todo lo necesario para los placeres. Había bufones, improvisadores, bailarines y músicos; había hermosura y vino. Todo eso y la seguridad estaban del lado de adentro. Afuera estaba la Muerte Roja.

Vamos ahora a analizar algunos elementos donde se observa el funcionamiento del tema y la premisa.

Los dos primeros párrafos nos presentan esas dos fuerzas en lucha. En el primero se expone esa peste que asola el país y a la que se le llama «Muerte roja», debido a esas «manchas escarlata en el cuerpo y la cara» con la que señala y estigmatiza a sus víctimas.

El segundo párrafo está dedicado a describir esa construcción fortificada dentro de la que el príncipe y sus cortesanos se creen a salvo de la peste. Por un lado, se nos presenta el peligro o la amenaza —el miedo—, y por el otro, la esperanza de eludir ese peligro —el deseo—. Aquí, todos los adjetivos y descripciones tienen una función: que el lector perciba la lucha que se avecina entre esos dos púgiles.

De inmediato, se nos dice en el relato que justo en el momento en el que la peste crea los mayores estragos, es cuando al príncipe —cuyo nombre, Próspero, no es casual— se le ocurre la brillante idea de organizar una fastuosa fiesta de máscaras. Cuanto mayor es la amenaza, más sofisticada se torna la evasión.

«Al cumplirse el quinto o sexto mes de su reclusión, y cuando la peste hacía los más terribles estragos, el príncipe Próspero ofreció a sus mil amigos un baile de máscaras de la más insólita magnificencia. »

Por supuesto, no se trata de realizar aquí un análisis pormenorizado de este relato, se trata, solo, de una invitación a releerlo de cierta manera, teniendo en cuenta siempre el tema y la premisa propuestas, y observar que tema y premisa están siempre ahí, a modo de corriente subterránea, gobernando el texto. Por un lado: las descripciones de los efectos de la peste, la sensación de que se trata de algo difícilmente evitable; del otro lado: la actitud del príncipe y de sus súbditos —que pretenden olvidarse de lo que está ocurriendo— y las descripciones de la fortaleza, con sus sólidas murallas y su estructura laberíntica —para evitar que cualquier elemento del exterior llegue hasta el príncipe—. Tenemos aquí dos fuerzas en pugna alrededor de un tema: la muerte, el aislamiento, la burbuja; y una pregunta que puede formularse de diversas formas: ¿es posible escapar de lo que *va* a ocurrir?, ¿huir de lo real?, ¿evadirse por completo del mundo y sus miserias? Y la premisa que responde: no.

Como hemos defendido, no todos los lectores tienen por qué coincidir en el tema y la premisa, y está claro que como lectores, no tenemos ninguna obligación de plantearnos este tipo de cuestiones. Es más que suficiente que nos dejemos afectar por lo que un texto propone, sin necesidad de racionalizarlo. Una obra de ficción no es solo información intelectual, sino también emocional. Pero como escritores, como creadores,

no podemos permitirnos lecturas ingenuas, es necesario leer, también, de otra manera. A la hora de escribir, y según la destreza o preferencias de cada cual, no es aconsejable que no controlemos, al menos un poco, ciertos efectos que nuestro texto provocará.

Teniendo en cuenta el trabajo del tema y la premisa, sería sencillo extrapolar este mismo texto a una situación actual, podríamos tomar como base o acicate el relato de Poe para crear nuestro propio texto.

A modo de ejemplo: el príncipe podría ser un nuevo rico —un nuevo «próspero»—, y en lugar de la peste podríamos tener la amenaza de la pobreza, o una bajada en las cotizaciones de sus acciones que resulta fatal. En lugar de encerrarse en una fortaleza, el protagonista podría alquilar una macro sala de fiestas e invitar a sus allegados, dilapidando en esa bacanal sus últimos recursos, no queriendo admitir su ruina. En lugar de que sea la muerte la que entre a por él, serían esos falsos amigos que hace el dinero los que irían abandonándole a medida que se corre la voz de su quiebra.

En este caso, el tema de la burbuja, del aislamiento de la realidad del mundo, y la premisa que decía algo del tipo: no es posible que la realidad no termine por afectarnos, podría funcionar de igual manera que en el relato de Poe.

Lo hagamos de forma consciente o inconsciente, todo lo que hemos leído aparecerá, de alguna manera, en nuestros propios textos.

5. Ejemplo: uso de la sinopsis en *El resucitador*, de H.P. Lovecraft

El amigo y ayudante de Herbert West, médico obsesionado con la posibilidad de la resurrección, nos cuenta la historia de las investigaciones y experimentos de su maestro. Desde los años de universidad hasta el día de su desaparición.

El narrador nos relata los primeros experimentos de West con las «soluciones reanimadoras», las discusiones acerca del cuerpo y el alma con sus profesores en la facultad de medicina, el momento en el que la universidad interrumpe sus trabajos y el médico se ve obligado a buscar cadáveres para proseguir con esa investigación por su cuenta y riesgo.

Los dos amigos se instalan en casas y granjas abandonadas, siempre cerca de algún camposanto. Los resultados de los sucesivos experimentos muestran que el cadáver al que se le inyecta la solución reanimadora no puede llevar demasiado tiempo como tal. El médico vive obsesionado con los muertos recientes, con encontrar un ejemplar que verifique sus hipótesis de trabajo.

Los resultados que el médico obtiene con los cuerpos son cada vez más terribles. Uno abre los ojos, otro grita, otro se levanta de forma abrupta y agrede a los científicos. Incluso alguno de los cuerpos reanimados se fuga y es encarcelado por cometer crímenes.

Herbert West ha conseguido la reanimación de los cuerpos, pero no se da por satisfecho, ya que esos cuerpos se comportan como zombis o simple vida vegetal en movimiento. Lo que busca es la reanimación del cuerpo con su capacidad racional. Obsesionado por trabajar con cuerpos «frescos», tan recientemente fallecidos como pueda encontrar, termina asesinando a un individuo sobre su propia mesa de operaciones con el fin de reanimarle al instante.

El paso por la Gran Guerra convierte su interés científico en una obsesión mórbida. Convencido de que el cerebro no es el centro de la vida, se dedica a reanimar miembros e incluso un cuerpo degollado, cuya cabeza, separada del tronco, deposita en un cesto. La sorpresa se produce cuando, al reanimar el cuerpo, esa cabeza separada habla.

Aunque la apariencia externa de West no delata ningún deterioro psíquico, su asistente —el narrador— entiende que el médico ha sobrepasado todos los límites morales yendo más allá de la cordura. Ya es habitual que finalice sus experimentos disparando con un revolver a los cuerpos que reanima cuando estos se vuelven contra él. Lo peor de todo es que muchos de los reanimados se dan a la fuga y deambulan por los bosques o los pueblos sin vigilancia ni control alguno. Finalmente, los monstruos del doctor West volverán a la casa para ajustar cuentas con su macabro demiurgo.

Vamos a analizar con cierto detalle esta sinopsis, con el fin de observar qué elementos técnicos nos marca.

El **primer párrafo** nos deja claro que se va a utilizar un narrador interno —es decir: un narrador que forma parte de la historia— y que, por lo tanto, tendrá siempre una visión parcial y sesgada de lo ocurrido. Ese narrador testigo no se presenta con un nombre concreto, cediendo todo el protagonismo a Herbert West. Este primer párrafo indica ya un amplio arco temporal, así como el tema o conflicto básico de la historia.

El **segundo párrafo** propone una graduación lineal y escalonada de la tensión, y termina con un punto de giro: la universidad interrumpe los trabajos de West y este ha de elegir entre abandonar o continuar por su cuenta, al margen de la oficialidad.

El **tercer párrafo** nos introduce en el nudo o desarrollo de la historia. El lector irá presenciando los diferentes experimentos y sus resultados, que, de forma gradual, serán más y más espantosos. La sinopsis nos está indicando que la tensión va en aumento, creciendo poco a poco.

El **cuarto párrafo**, con ese «reanimado» que escapa y comete un crimen, muestra que los experimentos se le han ido de las manos al buen doctor.

El **quinto párrafo** marca un punto de no retorno: el médico, que había luchado por encontrar la solución a la muerte, termina asesinando él mismo a una persona solo por probar si sus hipótesis son correctas.

El **sexto párrafo** marca un punto de inflexión. El ánimo de mera investigación que movía al médico —si es que alguna vez fue tal— ha dejado paso a la pura y dura obsesión. En este punto de la historia se crea un paralelismo entre los experimentos de West y los destrozos de la guerra.

El **último párrafo** resume el desenlace de la historia. Casi de forma inevitable, los monstruos se vuelven contra su creador.

Como se puede comprobar, la escritura de una posible sinopsis de nuestro relato nos ofrece ya una cantidad muy apreciable de elementos que podemos manejar. Por supuesto, una vez tenemos esto, queda decidir en qué **orden** contamos la historia, cuándo vamos a **mostrar** y cuándo vamos a **decir**, en qué momento conviene una **escena** o un **resumen**, cuándo conviene acelerar el **ritmo de la prosa** o cuando conviene ralentizarlo, en qué momento ayuda una **digresión** o un **monólogo interior** de algún protagonista o bien un **diálogo**, de qué forma vamos a crear la **atmósfera** de la historia. En fin, como se puede apreciar, casi nada.

Bien, nadie ha dicho que escribir sea sencillo o una tarea poco compleja. Debemos tener en cuenta que escribir no es un producto, sino un proceso. Iremos poco a poco con todas estas cuestiones.

Ejercicios

1): Teniendo en cuenta lo explicado en la ficha y el ejemplo analizado, **escribe la sinopsis de tu historia**. No pierdas de vista lo que se ha comentado acerca de **las cuestiones imprescindibles** que ha de contener. El texto **no** debe ocupar **más de una página**.

2): Elige un relato que te haya producido una fuerte impresión. Examínalo bien a fondo e intenta dar con su tema y su premisa. Una vez creas haberlos encontrado —siempre según tu punto de vista y tu lectura personal— prueba a comprobar si ese tema y esa premisa funcionan a nivel estructurador, si resuenan con el texto y el subtexto del relato. Apunta frases, objetos, descripciones y todos aquellos elementos que a tu juicio otorguen coherencia al texto y provengan de tema y premisa.

3): A partir de la sinopsis que has escrito en el primer ejercicio, **define con toda claridad el tema y la premisa de tu cuento**. Recuerda: **una palabra y una frase**, no más.

Bibliografía de la unidad

Bain, Terry: «Tema: ¿de qué trata tu historia?», en Gotham Writer's Workshop: *Escribir ficción*, Traducción de J.J. Lockhart. Barcelona: Alba, 2012.

Poe, Edgar Allan: *La Máscara de la Muerte Roja*. Todos los cuentos, Vol. 1. Traducción al español de Julio Cortázar. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.

VV.AA.: «Contar la historia que hemos prometido», en *El placer de escribir*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2012, pp. 341-353.

Fuentes de los fragmentos citados

Allan Poe, Edgar: *Cuentos completos*. Traducción de Julio Cortázar. Barcelona: Círculo de Lectores, 2004. Volumen I.

Lovecraft, H.P.: *El resucitador*. Traducción al español de Juan Cárdenas. Cáceres: Periférica, 2014.

Bibliografía recomendada del curso

Bloom, Harold: *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento*. Traducción al español de Tomás Cuadrado. Madrid: Páginas de espuma, 2009.

Filmografía

Bergman, Ingmar: *El séptimo sello* (1957).

Sokurov, Aleksandr: *Dolorosa indiferencia* (1986).

En estos dos filmes se manejan temas y premisas similares a los analizados en *La máscara de la Muerte Roja* de Poe; por más, eso sí, que se traten de historias del todo distintas.

En *El séptimo sello*, un caballero, tras combatir en las Cruzadas, regresa a su país cuando la peste asola la región. Intenta engañar a la muerte —que como en el relato de Poe, se muestra personificada— jugando con ella una partida de ajedrez cuyo final es fácilmente imaginable.

En *Dolorosa indiferencia*, basado en un texto de G. B. Shaw, un grupo de personas se retiran a una casa alejada para ponerse a salvo de la guerra. Al igual que ocurre en el relato de Poe, por más que aíslen, el destino les dará alcance.

Gordon, Stuart: *Re-Animator*. EE.UU, 1985.

Conocida versión de la novela *El resucitador*. Como es habitual, se trata de una adaptación muy libre, no exenta de momentos histriónicos e incluso cómicos.