



Román Polanski:
Imágenes deformadas
de la cotidianidad



Román Polanski: Imágenes deformadas de la cotidianidad
Trabajo de Grado

Presentado por:
Adriana Narvaez Aguilar

Director:
Anthony Sampson.

Universidad del Valle.
Instituto de Psicología.
Santiago de Cali, Colombia.

2016

A mis padres por todo el apoyo que me otorgaron.

A mi director de trabajo de grado Anthony Sampson y a mis jurados Héctor Chávez, Julián Cabrera & Pierre Gonzales (Q. E. P. D.) por sus recomendaciones y valiosos aportes.

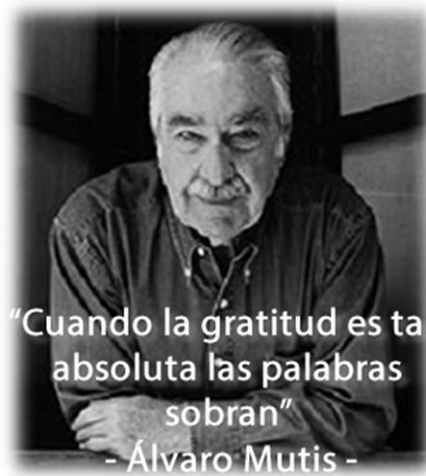
A Gladys Candamil por su amistad.

A Elmer Montenegro por acompañarme y darme ánimo durante este largo camino.

A Paula Quijano por ayudarme con las correcciones.

A Raquel Salcedo por la realización de la portada de este trabajo.

A los integrantes del GEPU por ser ese apoyo que estuvo ahí siempre, en especial a Andrey Velázquez, Bryan Navarro y David Falla.



Introducción	1
Justificación	4
Capítulo 1: Biografía de Román Polanski	6
Capítulo 2: El cine de Polanski	36
Los espacios cerrados	37
Polanski y el cine de terror)	39
Los vecinos	44
El regreso al punto de partida	45
El punto de vista.....	47
Los muebles	50
Lo femenino	51
Capítulo 3: Repulsión	54
Los indicios.....	55
Las hermanas	61
El encuentro	62
La partida de Helen.....	65
La salida	67
Grietas	70
Lo ominoso	71
El arrendatario.....	75
Jugando	77
El regreso	79
Conclusión	80
Capítulo 4: Rosemary's Baby (El bebé de Rosemary, 1968)	82
Normalidad aparente: la calma que precede a la tormenta	83
Los Castevets: cenando con el enemigo	91
Un esposo arrepentido: Cenando con el enemigo parte II	96
Las pesadillas son parte de los sueños	99
La pesadilla no termina al despertar	104
El embarazo	108
Rosemary rompe el silencio.....	120
El regalo de Huch y el “comienzo” de la paranoia	124
El principio del fin	135
Consideraciones finales	140
Capítulo 5: The Tenant (El quimérico inquilino 1976)	143
El apartamento	144
El hospital	146
La mudanza.....	149
La iglesia.....	152
La fiesta.....	154
Consecuencias.....	156
Misterios	158

La visita.....	160v
Badar	162
El robo.....	164
Reencuentro	165
La petición	169
Los síntomas	170
La enfermedad	174
La ceremonia del espejo.....	176
La huida	181
El accidente	183
El energúmeno	185
Consideraciones finales	188
Discusión.....	192
Referencias.....	195

Introducción

Para la realización de este trabajo se entenderá al cine un como fenómeno social y subjetivo, ya que a través de él podemos ver un reflejo de la época y es también una fuente inagotable de modelos de consumo y de comportamientos; donde se imponen modos de vestir, de seducir, de amar, entre otros (González, 2005), y como lo señala Metz (1965) uno de los problemas importantes de analizar del cine es la impresión de realidad que se le ofrece al espectador ante el filme, pues según este autor el cine produce la sensación de asistir a un espectáculo casi real, razón por la cual propicia un sentimiento perceptivo y afectivo de participación.

Al observar una película, el espectador se encuentra desconectado del mundo real y debe conectarse con otra cosa que en este caso sería el mismo filme, con el fin de llevar a cabo una “transferencia” de la realidad, que implica una actividad afectiva, perceptiva, intelectual que será estimulada por un espectáculo que se asemeje a los del mundo real (Metz, 1965, p 39), de modo que la vida misma se ofrece como espectáculo (González, 2005. p 50).

Teniendo en cuenta los aspectos comentados anteriormente, surge el interés por estudiar la asociación entre cine y locura, la cual según Vera (2006) se remonta a los inicios de la industria cinematográfica, en tanto que el cine se ha sentido fascinado por los trastornos mentales, recreando historias con la locura como argumento central. Cabe resaltar que en algunos filmes, la locura ha sido utilizada como un medio para atrapar a los espectadores en tramas que propagan una errada concepción de la enfermedad mental y, siendo que la locura es poco comprendida socialmente, dichas representaciones alimentan los pretextos para la alineación de los llamados locos.

Ahora bien, teniendo en cuenta que el cine ha sido una herramienta fundamental a la hora de representar la realidad y los trastornos mentales como parte de esta (Vera, 2006). se destaca el trabajo del cineasta Román Polanski, quien desarrolla un tipo de cine que, sin llegar a ser fantasioso, le otorga un lugar a los fantasmas, las pesadillas y los miedos, al tiempo que representa un tipo de abismos subjetivos y una cierta visión de los desarreglos mentales que rompen el estereotipo en que el personaje del llamado enfermo mental o loco es representado como alguien irresponsable, impredecible, peligroso, inestable, extravagante y desaliñado.

De este modo Polanski presenta dentro de su filmografía una estructura narrativa que fluctúa entre lo fantástico y lo común; sus historias se despliegan de tal forma que la diferencia entre la realidad y el delirio no se hace evidente, además podemos encontrar una atmósfera en la que la miseria psíquica aparece como una situación cotidiana, en otras palabras, que no es exclusiva del ámbito de las instituciones médicas o psiquiátricas.

Para comprender dichos fenómenos se procederá a analizar un grupo de películas realizadas por el cineasta Román Polanski, pues se considera que cumplen con los criterios estéticos, representativos e informativos sobre los trastornos mentales, para lo cual se analizaron los filmes: *Repulsion* (Repulsión, 1964), *Rosemary's Baby* (El Bebé de Rosemary, 1968) y *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974) que han sido popularmente agrupadas como una trilogía 'no oficial' a pesar de no haber sido concebidas como tales ni desarrolladas de manera paralela. Sin embargo, se les denomina de esa forma debido a que comparten importantes factores en común, pues las tres mezclan la locura y lo cotidiano, están ambientadas en un apartamento del centro de alguna gran ciudad y abordan un tipo de angustia creada desde una atmósfera de horror en el edificio donde están ubicados, llevando a los protagonistas a aislarse en su propio mundo.

También es de resaltar que en la relación que se ha creado entre la locura y el cine, son muchos los aspectos positivos que se pueden extraer de este arte en la enseñanza de la psicopatología y es un recurso muy utilizado en el Instituto de Psicología de la Universidad del Valle, pues no sólo propicia la discusión en clase, sino que sabiendo encontrar los detalles y elementos clave, es mucho lo que se puede aprender de los trastornos en los que se basan las películas, permitiendo que el cine sea reconocido como un constructor de conocimiento, desde sus propias particularidades (Gonzáles, 2005).

Es de tener en cuenta que durante la realización de este trabajo de grado se trata de dar respuesta a la pregunta: *¿Cuál es la representación de la locura que se muestra en la trilogía de los apartamentos de Román Polanski?*, la cual resulta importante pues teniendo en cuenta que la representación de la locura en filmes considerados “De culto” puede no sólo generar estigmas sociales frente a la figura del llamado loco, sino que puede ser un valioso aporte al estudio de los trastornos que quiere representar.

En función de la pregunta planteada, se tendrá como principal referente parte de la teoría psicoanalítica principalmente la planteada por Freud, con el fin estudiar la estructura discursiva de los filmes en torno a la locura y en ocasiones se tendrá como referencia los libros que sirvieron de inspiración para las películas, esto sin pretender llegar a realizar un análisis literario, más bien se utilizan los fragmentos de los libros con el objetivo de entender a profundidad algunas escenas que suelen ser confusas.

También se plantea la realización de un análisis de los recursos y las influencias que tuvo Román Polanski para conectar sus obras con el concepto de la locura y lo siniestro, para esto se tendrá como base la biografía del autor siendo este el primer capítulo de este trabajo de grado, teniendo en cuenta que la obra de arte es una manifestación de la vida psíquica. Sin embargo, cabe aclarar que no se pretende explicar la forma en que fue posible la creación artística; más bien se utiliza la biografía como un recurso para dar luz sobre los personajes que se analizarán y sobre la época en que las películas fueron realizadas (Sampson, 2002).

En el segundo capítulo se presentan algunas características del cine de terror y una aproximación a los recursos estilísticos del director. Posteriormente, en los capítulos tercero al quinto se realiza un análisis lo más detallado posible de los filmes: *Repulsion* (Repulsión, 1964), *Rosemary's Baby* (El Bebé de Rosemary, 1968) y *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974). Finalmente, se expondrán las conclusiones que se lograron extraer, reconociendo las dificultades y los límites del presente trabajo.

Justificación

Antes del cine estuvo la fotografía y antes de los llamados “locos”, luego conocidos “enfermos mentales” estuvieron, como lo plantea Foucault, “los anormales”. El cine como fenómeno social y subjetivo tiene la potencialidad de representar una visión profunda de la época, convirtiéndose en un reflejo complejo de los deseos, modelos de consumo, las mentalidades, los mitos y las pesadillas de las sociedades (Gonzáles, 2005; de la Peña, 2009).

Considerando lo anterior, se entiende que de las imágenes de la locura producidas por el cine termina siendo el reflejo de las concepciones que cada época tiene de este fenómeno, y en esta medida el cine se transforma en un importante material para el análisis de las representaciones culturales, en este caso de la locura o la llamada enfermedad mental, ya que la información visual tiene un gran valor en la actualidad, tanto así que hace parte integral y participativa de la cotidianidad, esto quiere decir que las representaciones mostradas en el cine son también vividas por lo espectadores (Gonzáles, 2005).

Ahora bien, teniendo en cuenta que existen algunas películas en las que la representación de la locura tiende a relacionarse poco con los cuadros descritos por la clínica psicoanalítica y psiquiátrica; mostrando según Vera (2006) dos vertientes, la primera enseña personajes ideales, geniales y enigmáticos, presentado incluso la locura como una cualidad que convierte a quien los padece en un ser éticamente superior que el resto como el conocido Forrest Gump de la película homónima *Forrest Gump* (1994) o Khan de *My Name Is Khan* (Mi nombre es Khan, 2010) ambos personajes “diagnosticados” con una enfermedad mental, pero que por sus aventuras y honestidad se convierten en los héroes de la historia.

La segunda vertiente, según Vera (2006) recrea la locura por medio de personajes violentos, descuidados y grotescos, como el conocidísimo Norman Bates, en la adaptación cinematográfica de *Psicosis* de Hitchcock en 1960, donde se despliegan diversas “patologías” que al final del film son explicadas por un psiquiatra.

Es importante recordar que para la sociedad actual los relatos producidos por el cine son casi el equivalente, a los *corpus* míticos de culturas pasadas (De la peña, 2009), Sus imágenes, arquetipos y formas de representación no sólo influyen en las formas de ver la realidad, sino que también expresan deseos, miedos y fantasías ocultas (Ibid). Por lo tanto, los relatos cinematográficos legitiman y sancionan una determinada visión de la realidad, una determinada identidad cultural o histórica, tal como lo hicieron en su tiempo los relatos míticos.

El análisis de esta supuesta trilogía pretende aportar otra perspectiva al ámbito de la psicología, ya que los personajes poseen la virtud de revelar de una forma remarcable las representaciones culturales asociadas a la locura y cada uno termina cercado por sus propios pensamientos; aportando a la comprensión de las diversas representaciones de la locura. Pues, una vez materializado los miedos por el cine de terror, estos han estado en correspondencia con los miedos inconscientes de las distintas épocas, que anteriormente era representados por los vampiros, desastres naturales, lo demoníaco, entre otros. Y que actualmente se representa por medio de los zombies y los accidentes en el espacio exterior.

Capítulo 1: Biografía de Román Polanski

A continuación, se presenta una biografía de Román Polanski, la cual se realizó con el objeto de conocer los recursos y las influencias explícitas o implícitas con las que contó el director para conectar sus obras con el concepto de la locura, tema central de este trabajo de grado. Lo que se realiza teniendo en cuenta que la obra de arte es una manifestación de la vida psíquica. También, debe aclararse enfáticamente que esta biografía se utiliza con el fin de conocer sobre la época en que las películas fueron realizadas, pues no se pretende explicar la forma en que fue posible la creación artística (Sampson, 2002).

Román (Raymon) Polanski nació el 18 de agosto de 1933 en París, meses después de que Hitler tomara el poder. Aunque sus padres Ryszban Polanski (anteriormente Ryszban Liebling, apellido que significa “querido o favorito”) y Bula Katz eran judíos, no eran partidarios de formar a sus hijos en las creencias religiosas.

Román era un niño delgado y de baja estatura, por lo que las personas siempre se equivocaban con su edad y durante su adolescencia se obsesionó con ‘mejorar’ su cuerpo por medio de arduos ejercicios. Pero debido a su estatura y contextura, sólo pudo actuar como niño y adolescente hasta entrado en los 20 años, lo que le era frustrante para él, pues se consideraba un hombre fuerte y con una gran sensibilidad.

En cuanto al nombre ‘Raymon’, se dice que sus padres le colocaron ese nombre pensando que era la versión francesa de ‘Román’ un nombre muy usado en Polonia; la familia vivió en París durante tres años y luego se mudaron a Cracovia, pues el padre de Polanski pensó que la buena relación de Cracovia con los judíos convertiría a este lugar en un buen refugio frente al antisemitismo de la época, y así fue durante un tiempo. Sin embargo, poco después Polonia se convirtió en el corazón del genocidio nazi.

Polanski, sus padres y su hermana Annette se instalaron en un gueto a orillas del río Vístula; al principio parecía que su vida no había cambiado mucho respecto a su vida y por aquel tiempo, las personas confundían el nombre ‘Raymon’ con la palabra ‘Remo’, lo que sumado a su baja estatura, a que tenía el cabello hasta los hombros y a que se le dificultaba pronunciar la letra R, requerida en la lengua polaca, hizo que en ese entonces Polanski sufriera lo que hoy conocemos como bullying. Luego de lo cual se cambió el nombre a Román y con el tiempo aprendió a pronunciar la letra R de forma apropiada.

Román pudo asistir durante un tiempo a la escuela y descubrió una nueva fascinación: el epidiascopio, aparato que para él era mágico. Esto duró poco, pues los nazis construyeron un muro en la parte posterior del ghetto, y a partir de ése momento se empezaron a notar en mayor medida los cambios. Ahora los judíos eran señalados como ciudadanos de ‘segunda’ clase y en parte, vivir de esa forma le enseñó a Polanski la verdadera necesidad de la libertad y le ayudó a convertirse en un maestro de la manipulación del espacio dentro de la pantalla.

Este muro marcaba una importante separación, pues ya no podían acceder a los tranvías, las tiendas ni las escuelas. Según Ain-Kurpa (2010), el muro decía todo lo que los alemanes no se atrevían a decir explícitamente y es difícil imaginarse la reacción de un pequeño niño al ver que el mundo se cierra ante sus ojos.

A pesar de todas esas circunstancias, Polanski se las arreglaba para burlar las barricadas y recorrer la ciudad. En su autobiografía recuerda que la primera vez que salió del muro se impresionó, porque para él el muro era más lindo del otro lado y de esta experiencia comentó: *“It was like walking through a mirror emerging on the other side entering a different world complete with streetcars and people leading normal lives”*¹ (citado por Ain-Krupa, 2010, p. 4). Y aunque había obtenido una especie de libertad, emergieron

¹ Traducción de la autora: *“Era como caminar a través de un espejo y al emerger al otro lado entrar en un mundo completamente diferente, con tranvías y gente que llevaba vidas normales”*.

nuevos miedos, como el ser un pequeño niño judío que podía ser atrapado en cualquier momento y empezó a preguntarse constantemente si valía la pena correr el riesgo de ‘traspasar’ los límites impuestos, por una sociedad opresora.

Además, al ser privado por los nazis del aprendizaje de la lectura, Polanski se pasaba horas viendo a través de un agujero del muro del guetto los noticieros y las películas que se proyectaban en la pantalla al aire libre de la plaza Podgorze. Aunque todos tuvieran mensajes antisemitas, para él era su escape de la realidad.

Durante un tiempo sus padres consiguieron permisos para trabajar fuera del ghetto, lo cual les permitió entablar contactos en la ciudad que serían muy útiles para asegurar la supervivencia del joven Polanski. En esa época todos los judíos fueron obligados a portar la estrella de David, incluso los agnósticos como la familia Polanski; ello se vio reflejado durante la realización de *El pianista* (2002), pues Polanski recordaba el tedio y la dificultad que le causaba dibujarla. Pero esto no fue lo único de su historia que se reflejó en este film: en su infancia Polanski fue testigo de varios crímenes.

Uno de ellos fue ver que los soldados alemanes daban bofetadas a los judíos simplemente por caminar en la acera, o incluso les disparaban por hacer preguntas, tal como le sucede a quien representa al padre de Szpilman o a la joven que le disparan cuando realiza una pregunta. Los allanamientos y persecuciones eran constantes, pero Román logró pasar una temporada trabajando en una fábrica con un amigo suyo, llamado Stefan, quien había perdido a sus padres.

Un día al salir de la fábrica, Román y Stefan caminaban por la calle cuando varios judíos fueron obligados a ir la plaza Umschagplatz para subirlos al tren y ser trasladados a los campos de concentración. Estos jóvenes iban a ser llevados, pero un soldado polaco los dejó ir y ellos empezaron a correr, por lo que el soldado les gritó: “¡No corran!”, la cual es una de las escenas más representativas y recordadas de la película.



Imagen 1: Escena de “El pianista” (2002).

Además, en su autobiografía Polanski relató un crimen que le causó gran impresión, pero que no pudo llevar a escena:

“Unas mujeres eran llevadas por soldados alemanes. En lugar de huir como los demás, sentí la necesidad de mirar. Una anciana que caminaba al final de la fila no podía seguir. Un oficial alemán la empujó para que volviera a la fila, pero ella cayó al suelo, humillada, lloriqueando y rogándole en yiddish. De repente, apareció una pistola en la mano del oficial. Se oyó un fuerte disparo y empezó a manar sangre de la espalda de la anciana. Me eché a correr hasta llegar al edificio más cercano, donde permanecí durante horas hecho un ovillo en un huecoapestoso de una escalera de madera” (citado por Duncan, 2006).

El 13 de marzo de 1943 el ghetto en el que vivía la familia Polanski estaba a punto de ser exterminado y su madre fue detenida cuando regresaba a su hogar tras su jornada laboral; ella se encontraba en embarazo y en ese momento aún no se sabía mucho sobre los campos de concentración, ni lo que pasaba en ellos. Al día siguiente, su padre lo llevó hasta un rincón de la plaza Podgoze que se encontraba libre de vigilancia, cortó un alambre y le dijo que corriera.

Al principio Polanski se resistía a irse, incluso intentó acercarse a su padre cuando éste era conducido a los trenes que esperaban para llevárselo junto con otros prisioneros. Su padre le gritó: “¡Lárgate!” y sólo en ese momento obedeció. Polanski comenta en su autobiografía que cuando salió corriendo no pudo volver a mirar atrás, muchas de las personas de esa época aprendieron a mirar hacia adelante por necesidad.

Antes de eso, los padres de Polanski entregaron una suma de dinero a una familia católica de apellido Wilk, para que se encargaran de él aprovechando que no lucía como un ‘auténtico’ judío. Durante ese tiempo Polanski sufría al estar separado de sus padres, pero también encontró formas de entretenerse. Hizo nuevos amigos y aprendió a subirse en la parte trasera de los tranvías y, lo más importante, descubrió en las películas un tipo de analgésico. Ahora podía verlas a su antojo, se convirtieron en su obsesión. Tiempo después, fue enviado con la familia Putek.



Imagen 2: Román Polanski cuando aún utilizaba el apellido Wilk

Después fue llevado a un vivir con una familia de agricultores, los Buchala, quienes vivían en un pueblo llamado Wysoka, a 40 kilómetros de Cracovia. De esto, Polanski escribió: *“Todavía echaba terriblemente de menos a mis padres. Y, en justicia, este tercer traslado en pocos meses debería haber agravado mi mordiente sensación de depresión. Pero fue el ambiente rural lo que me salvó... Descubrí un mundo totalmente distinto. Fue como empezar de nuevo”* (citado por Duncan, 2006). Permaneció en este lugar durante 2 años, en donde vivían en una pequeña casa sin electricidad; la vida era simple en aquel pueblo, Polanski vivía como un granjero, alimentando a los animales, ayudando a la señora Buchala y haciendo cuerda de cáñamo.

En este pueblo, Polanski menciona que descubrió la belleza que ofrece la naturaleza y en ella se sentía animado. Además, durante su estadía en Wysoka, se consideró católico, ya que la señora Buchala era profundamente religiosa. Sin embargo, abandonó cualquier tipo de fe religiosa cuando se enteró de la muerte de su madre, alegando que sus oraciones no habían servido de nada.

A principios de 1945, los nazis batían en retirada, y Polanski fue devuelto a Cracovia pasando los últimos días de la guerra en un refugio antiaéreo. Con la presencia de los rusos también llegaron sus ideales; todas las películas alemanas fueron reemplazadas por rusas, por lo que el público luchaba intentando adaptarse al nuevo idioma. Además, la ropa era tan difícil de conseguir que algunos se vieron obligados a vestir viejos uniformes alemanes, tal como ocurre en el pianista, en una de las escenas más conmovedoras de la película.



Imagen 3: El personaje de Szpilman lleva un abrigo que le regaló un soldado alemán.

En ese mismo año, la casualidad le reunió con su padre, quien sobrevivió al campo de Mauthausen en Austria y tras la liberación había conocido a otra mujer llamada Wanda y esta no quiso tener ninguna relación con los hijos del anterior matrimonio de su marido, por lo que Román debió mudarse a una habitación en una pensión. Recibió una ayuda económica y un profesor que le ayudaba a compensar tanto tiempo sin escolarización.

Ahora tenía de vuelta el apellido Polanski, pero en muchos aspectos se mantenía por su propia cuenta; había conocido un nuevo tipo de libertad, podía ir libremente por las calles y ya no era un fugitivo. A pesar de todo lo vivido, Polanski seguía considerándose a sí mismo como un soñador, describiéndose de la siguiente manera: *“Unlike the majority, who soon become resigned to their lack of fulfillment, I never for a moment doubted that my dreams would come true”*² (citado por Ain-Krupa, 2010, p. 6).

² Traducción de la autora. *“A diferencia de la mayoría, quienes pronto se resignan por su falta de triunfos, yo no dudé ni por un momento que mis sueños se harían realidad”*.

Desde muy joven Polanski sorprendía con su talento. Un gran ejemplo de ello fue en el año 1946 cuando apenas tenía 13 años y tenía la apariencia de un niño de la mitad de su edad, se presentó a una emisora de radio de la ciudad de Cracovia alegando que los programas que presentaban se escuchaban falsos, por lo que la escenógrafa María Billizanka lo retó a que interpretara los programas de mejor manera.

Polanski improvisó un monólogo con la voz de anciano rural que se quejaba, sus cambios de voz y su lenguaje corporal transmitían tanta genuinidad que le ofrecieron trabajo inmediatamente y en ese momento descubrió que podía hacer parte de las películas que tanto amaba. En 1947, Polanski ya era conocido como actor, puesto que protagonizó un programa radiofónico llamado: *La alegre pandilla*, en donde trataba de aprender todo lo que pudiera y fue reconocido por sus bromas. Además, participó en una exitosa obra de teatro titulada: *Un hijo del regimiento*, en el que trabajó con actores profesionales. Incluso realizaron una función en Varsovia y su foto apareció por primera vez en el periódico.



Imagen 4: Román Polanski en “Un hijo del regimiento” (1947)

Poco después recibió un premio por su actuación, lo que llamó la atención de los estudiantes de la Escuela de Cine de Lodz, entre ellos Andrzej Wajda, quien invitó a Polanski a participar en su largometraje *Pokolenie* (1953) en donde por primera vez dejaba de realizar el papel de niño e interpretaba a un “tipo duro”. Antes de ser admitido en la escuela de cine de Lodz, Polanski se destacó como actor en la Escuela de arte dramático y en el teatro de títeres local.

También fue boy scout, deportista y estudiante de artes visuales, refiriéndose a sí mismo, escribió: *“I couldn't watch a bicycle race in Krakow without picturing myself as a future champion. I couldn't view a movie without seeing myself as the star or better still, the director behind the camera”* ³ (citado por Ain-Krupa, 2010, p.8). Dando a entender que tenía la suficiente resistencia para forjarse un futuro y así fue.

Además, se empeñaba en ejercitarse continuamente, en preguntar a actores y técnicos sobre sus trabajos y era gran conocedor de las novedades de las artes, fue fanático de Shakespeare, de los musicales y las películas que empezaban a llegar a Polonia por aquella época; mencionaba sentirse especialmente interesado en los filmes y musicales de suspense, de aventuras y asesinatos, tanto norteamericanos como europeos.

A pesar de ser un buen deportista, Polanski no pudo participar en una carrera debido a que su bicicleta no cumplía las normas de seguridad exigidas. En ese tiempo conoció a Janusz Dziuba, quien supuestamente le vendería una excelente bicicleta de carreras a un precio ridículamente bajo y lo convenció de acompañarlo a un búnker. Dziuba le dio un golpe en la cabeza que pudo haber sido fatal, otro de los acercamientos de Polanski con la muerte.

³ Traducción de la autora. *“No podía mirar una carrera de bicicletas en Cracovia sin imaginarme como un futuro campeón. No podía ver una película sin verme a mí mismo como la estrella, o mejor aún como el director detrás de la cámara”*

En 1974 Polanski describió esta experiencia durante una entrevista: *“When I woke up, I saw the blood running over my face and eyes. And ever since that day, whenever I’m standing under the shower, I feel the blood running over me”* ⁴(Citado por Ain-Krupa, 2010, p. 9). Confirmando que lo que verdaderamente dejó una huella su vida fue la sensación de la sangre escurriéndose por su rostro, huella que se refleja en filmes como: *Dos hombres y un armario* o en *Macbeth*.

Entrar a Lodz fue un camino difícil para Polanski. Tardó un año en ser aceptado, lo cual fue casi una hazaña para él y a partir de ese momento las cosas poco a poco empezaron a mejorar. De esta experiencia, Polanski escribió en su autobiografía: *“Films were our meat and drink”*⁵ (Citado por Ain-Krupa, 2010, p. 11), pues el plan de estudios era riguroso, pero aun así Polanski insistía en saltarse un curso de fotografía fundamentando que él había aprendido por su cuenta, pero los profesores se negaron y tuvo que ver el curso completo.

El tiempo le demostraría que la obligación de sintetizar su poder creativo en diversas imágenes sería una preparación útil y le daría valiosas ventajas técnicas, como en Hollywood donde se presentaba con termómetro en mano a tomar la temperatura de las cubetas donde se revelaban sus películas.

Entre su ingreso a Lodz y el rodaje de su primer largometraje, realizó 8 cortos de 35 milímetros que constituyen una destacada obra y le permitieron llegar al mundo del cine no sólo con gran dominio de la técnica teatral, sino con una experiencia que unida a su talento hacen que esos primeros trabajos aún siguen siendo fascinantes.

⁴ Traducción de la autora. *“Cuando me desperté, vi la sangre que corría por mi cara y mis ojos. Y desde ese día, cada vez que estoy de pie bajo la ducha, siento la sangre corriendo sobre mí ”*

⁵ Traducción de la autora. *“Los Films eran nuestra carne y nuestra bebida”*



Imagen 5: Alexander Sewruk & Román Polanski (1955)

En 1955 rodó un cortometraje llamado: *Rower* (La bicicleta), que narraba su experiencia cercana a la muerte, aunque se destruyó en el laboratorio. Su primer corto completo fue *Moderstwo* (Asesinato, 1957), seguido por *Uśmiech zebiczny* (Sonrisa entre dientes, 1958) y un intento de documental del que el propio Polanski comentó entre risas: “*No tenía vocación para los documentales*” (Citado por Duncan, 2006) dejándonos entender que fue un desastre.

Para la realización del dichoso documental, Polanski organizó un baile en los jardines de Lodz y en secreto contrató a una banda de “delincuentes” para que arruinaran la fiesta, estos debían llegar a media noche, pero llegaron demasiado pronto. De este hecho el director comentó en su autobiografía: “*Les pedí que interrumpieran el baile sobre las doce de la noche, pero los hijos de la gran puta se presentaron a la media hora*” (Citado por Duncan, 2006), esto pudo haberle costado la expulsión. Sin embargo, sus profesores le permitieron terminar de rodar *Rozbijemy zabawe* (Los aguafiestas, 1957).

En 1957, consiguió el pasaporte para Francia, así que realizó un corto viaje en que no solo visitó a su hermana Annette, sino que para él fue como un sueño hecho realidad. Participó en un festival de cine en el que pudo ver muchas películas que no habían llegado a Polonia y observó las actuaciones de Marlon Brando y James Dean. Cuando regresó a clases se divertía imitándolos.

En 1958, la Feria Internacional de Bruselas anunció un concurso experimental de cine, en la que Polanski no sólo decidió que participaría, sino que se vanagloriaba diciendo que sería el ganador. Presentó lo que se considera como su primera obra de dominio público *Dwaj ludzie z szapa* (Dos hombres y un armario, 1958) en la que Polanski conoció la dificultad de grabar en espacios abiertos. Esta película obtuvo medalla de Bronce en la Feria Internacional y lo convirtió en el primer estudiante de Polonia en mostrar un corto comercialmente.

Por aquella época, Krzysztof Komeda era conocido como el más grande músico polaco del momento, se había convertido en un éxito total como compositor y pianista, de modo que Polanski lo contactó para que realizara la música de uno de sus cortos.

Después Polanski presentó *Lampa* (La lámpara, 1959) en la cual muestra una visita casi onírica a una juguetería. En ese mismo año, presentó como trabajo de grado su cortometraje más largo y ambicioso *Gdy spadają anioły* (Los ángeles caídos, 1959), el cual trata sobre los efectos de la guerra en la vida de una mujer que recuerda sus días de juventud, Polanski leyó la historia de una anciana que trabaja en unos urinarios públicos y había tenido una visión mística en ese lugar. Polanski quiso representar esto y buscó en un centro de acogida de indigentes a quien la representaría en este corto.

Este fue el primer trabajo de Polanski en color y en el que tuvo que realizar la recreación de un periodo histórico. Durante el rodaje de este corto conoció a Bárbara Kwiatkowska, conocida años después como Bárbara Lass, quien además de protagonizar este corto, se convirtió en la primera esposa de Polanski.

Poco después, Polanski fue contratado por una productora de gran prestigio llamada Kamera, donde trabajó como el asistente de Andrzej Munk en la película *Cross eyed luck*, más conocida como *Bad Luck* (Mala suerte, 1960) que protagonizó Bárbara Lass. En 1961, presentó *Gruby & Chudy* (El gordo y el flaco) en la que Polanski interpreta al “Flaco” y que surge como una especie de crítica disimulada hacia el sistema soviético, pero poco después, Polanski reinterpreto este guion dando paso en 1962 a *Ssaki* (Los mamíferos) en el que aparecen Michal Zolnierkiewicz y Henryk Kluba; terminando con esto su carrera como director de cortos.



Imagen 6: *Gruby i Chudy* (1961)

Ese mismo año presentó por segunda vez el guion de *El cuchillo en el agua*, en el que había trabajado desde 1959 con Jakub Goldberg y había sido rechazado por el Ministerio de Cultura de Polonia al ser tildado de: “Falto de compromiso social”, esta vez consiguió financiamiento, pues Polanski agregó una líneas supuestamente comprometidas socialmente y volvió a enviar el guion, este film se presentó en el Festival de Cine de Venecia y obtuvo el premio de la crítica y *Ssaki* obtuvo el 1er premio en el Festival de Tours.

Para el director fue interesante realizar su primer largometraje, era un rodaje difícil y su matrimonio se estaba desmoronando, pues ella estaba teniendo una aventura, pero Román se negaba a hablar acerca de esto. Además, Andrezey Munk, un amigo cercano murió en accidente automovilístico. Volviendo así la tristeza y las dificultades a la vida de Polanski.

Poco después, Polanski conoció al escritor Gérard Brach en un cóctel celebrado en París, de este acontecimiento comentó: “*We found we had a great community of ideas, Gerard and I had the same kind of humor; the same sense of the absurd*”,⁶ (citado por Ain-Krupa, 2010, p.38), refiriéndose a la amistad que comenzaba con Brach, con quien escribió *Callejón sin salida*, pero nadie se ofreció a producirla pues fue tachada de “Demasiado original”.

Ya para 1962, el matrimonio de Polanski había finalizado, se mudó a París y rentó una pequeña habitación en la casa de Andrzej Katelbach. Su largometraje fue presentado en el festival de cine de Venecia. Trabajo por un tiempo con Claude Chabrol en una serie de cortometrajes.

⁶Traducción de la autora “*Encontramos que teníamos una gran comunidad de ideas, Gerard y yo, el mismo tipo de humor; el mismo sentido del absurdo*”

En la primavera de 1963, Polanski fue al Festival de Cine de Cannes, donde conoció a Federico Fellini. En ese mismo año fue invitado al Festival de Cine de Montreal y al Festival de Cine de Nueva York. Además, para sorpresa de todos un fotograma de *Cuchillo en el agua* fue la portada de la revista Time con el encabezado: “*El cine como arte internacional*” y poco después fue nominada al Oscar como mejor película de habla no inglesa.

Polanski perdió el Oscar, de esto comentó: “*Losing to such a winner was no disgrace*”⁷, poco después estuvo viviendo en Los Angeles, tenía la intención de realizar una versión estadounidense de *El cuchillo en el agua* con Elizabeth Taylor y Richard Burton. En ese tiempo conoció a Gene Gutowski, quien contactó a Polanski con The Compton Film Group, En 1964 conoció a Andrew Braunsbers, quien sería uno de sus grandes amigos, incluso lo siguen siendo actualmente.

Por otra parte, Polanski y Bach, tras analizar el mercado, decidieron crear *Repulsion* (Repulsión, 1965), La primera de las películas que se analizará para este trabajo de grado, la cual fue concebida como una idea meramente comercial y funcionó, pues vendieron rápidamente el guion a The Compton Film Group, e inmediatamente fue grabada en Londres, con Catherine Deneuve como protagonista.

Para realizar esta película Polanski utilizó lentes angulares y construyó paredes móviles de modo que las paredes podrán ampliarse o reducirse, según el efecto que se quisiera dar, para las alucinaciones de las manos se utilizó látex y materiales expandibles.

⁷ Traducción de la autora. “*Perder como un ganador, no es una desgracia*”

Repulsión es la historia de vida de una joven que, en su desplazamiento interno, su vida se vuelve cada vez más fragmentada. Polanski enseña el horror la experiencia de la protagonista, haciendo que su realidad sea palpable para el espectador, desarrollando así muchas de sus técnicas visuales.



Imagen 7: Rodaje de "*Repulsión*" (1965)

Ese mismo año *Repulsión* obtuvo un *Oso de Plata* en el Festival de Cine de Berlín, y los directivos de The Compton Film Group mostraron interés en Polanski y Brach, abriendo paso a la filmación de *Cul-de-sac* (*Callejón sin salida*, 1966), esta película fue filmada en Inglaterra, cabe mencionar que los personajes son de distintos países y aunque hablan el mismo idioma hay una desconexión palpable, debida a sus diferencias culturales. Cuando finalizó la grabación de este film Polanski estuvo inactivo en el mundo artístico por un corto periodo.

Polanski y Brach habían hablado de la posibilidad de hacer una película de vampiros, pues descubrieron que el público parisino solía burlarse de las películas de miedo, y Polanski dijo: “¿Y por qué no hacemos una película para que el público se ría con ella y no de ella?”. Entre tanto conoció a un productor norteamericano llamado Martin Ransohoff, quien adquirió los derechos de la distribución en Estados Unidos de *Callejón sin salida* y

llegó a un acuerdo con la MGM para lo que sería conocido como: *The Fearless Vampire Killers* (*Los asesinos de vampiros sin miedo o El baile de los vampiros*) y solicitó los derechos del montaje a Estados Unidos.

Polanski, deslumbrado por esta línea directa a Hollywood, accedió de inmediato, pero con el tiempo se arrepentiría de esta decisión. Ransohoff cambio varios aspectos importantes de la película: Le colocó un estúpido nombre *Los intrépidos asesinos de vampiros o Disculpe, pero me ha clavado los dientes en el cuello*), redobló los diálogos e incluyó un prólogo en dibujos animados.

La idea de Polanski se mostró en todo el mundo, menos en Estados Unidos. Sin embargo, no todo fue malo, pues Ransohoff puso como condición que la actriz Sharon Tale realizara la interpretación del personaje de la hija del posadero. Al principio Polanski se resistió, pero quedó cautivado con la belleza de Tale. Sharon y Polanski se enamoraron durante el rodaje y en ese mismo año empezaron a vivir juntos.

Poco después, Robert Evans director de La Paramount atrajo a Polanski a Hollywood con el pretexto de idear una película para Robert Redford, pero en vez de eso, le presentó una novela que estaba a punto de ser publicada, se trataba de la historia de Ira Levin, titulada *La semilla del diablo*. La segunda de las películas que se analizará para este trabajo de grado. Al principio Polanski pensó que Evans había enloquecido, pero después de leer unas páginas quedó atrapado en la historia y terminó de leer a las cuatro de la mañana.

Así empezó *Rosemary's Baby* (*El bebé de Rosemary o La semilla del diablo*, 1968) se filmó lo más fiel posible a la novela de Levin, pues Polanski la consideraba tan cinematográfica que no tuvo necesidad de coguionistas para adaptarla y la primera versión de la película duraba 4 horas y luego fue condensada en 2 horas y 16 minutos.

Polanski imaginaba a Rosemary como una mujer voluptuosa, pero por ese entonces La Paramount estaba impulsando a la delgada Mia Farrow, en ese entonces esposa de Frank Sinatra, Polanski logró que Komeda realizara la banda sonora. En esa época se vivía el apogeo de la tendencia hippie, las personas protestaban, se vivía de forma libertaria y se experimenta de diferentes formas, al mismo tiempo que en la historia del cine se vivía una revolución.



Imagen 8: Rodaje "La semilla del diablo" (1968)

La semilla del diablo fue un gran éxito, reflejado en largas colas que daban la vuelta a la manzana, dos nominaciones al Oscar, una como mejor guion adaptado para Polanski y otra para Ruth Gordon (Minnie Castevet) como mejor actriz de reparto, también en generosas ofertas, como dirigir *El descenso de la muerte*. Pero *La Paramount* quería rodar en las Rocosas y Polanski en los Alpes. Al final le dieron la dirección a Michael Ritchie.

La vida después de grabar esta película fue como un sueño para el director, pues llegaron muchas propuestas para Polanski y se casó con Sharon Tate el 20 de enero de 1968, en Londres incluso asistieron a la ceremonia el padre de Polanski y su esposa Wanda. Los recién casados se instalaron en Los Ángeles donde tenían varios amigos, entre ellos Mia Farrow (protagonista de *La semilla del diablo*), Peter Selles, Warren Beaty, Leslie Caron, Bruce Lee (Instructor de artes marciales de Polanski) y Steve McQueen.

A principios de 1969 Tate quedó embarazada y le pidió a Polanski que emprendieran un proyecto juntos, filmarían *Tess de los d'Uberville (1891)*. Pero este proyecto se vio opacado pues Polanski recibió una terrible noticia. Bill Tennant un amigo suyo y agente de policía le comentó: “*Ha ocurrido una desgracia en la casa. Han muerto todos*”. Pero Polanski no acaba de entender y preguntó si había ocurrido un derrumbe, a lo que Tennant respondió “*No, han sido asesinados: Sharon, Jay, Wojtek y Gibby, los cuatro*”.

Esta noticia rápidamente se convirtió un boom mediático, pues se supo que el asalto tuvo lugar poco después de la media noche. Los asesinos ataron, torturaron y masacraron con cuchillos a las víctimas, también que rodearon sus cuerpos con símbolos satánicos trazados con sangre.

De este hecho, Polanski escribió: “*La muerte de Sharon es el único hito en mi vida que realmente me importa*” (citado por Duncan, 2006) y cuando viajó a Los Ángeles su dolor se transformó en ira, pues la prensa aprovechó el boom de la noticia para crear todo tipo de conjeturas disparatadas y sensacionalistas. Por su parte, Polanski se convirtió en un espía experto, se obsesionó con la idea de encontrar al asesino.

Años después, en una conferencia de prensa, Polanski comentó: “*Mis verdaderos problemas empezaron tras el asesinato de Sharon Tate, yo me había llevado bien con la prensa hasta entonces, ellos no me dejaban en paz y es una historia que no dejarán en ir*”, cuando le preguntaron acerca del trato que la prensa le dio al caso en aquel entonces.

En diciembre de ese año la policía resolvió el caso y detuvo a Charles Manson, un cantante que había pasado gran parte de su vida en prisión. Después de ser liberado congregó a un grupo de jóvenes seguidores en un rancho en el valle de San Fernando. Se pudo averiguar que odiaba al productor discográfico Terry Metche, quien había sido un antiguo inquilino de Tate. Además, se descubrió que Manson ordenó copiar un asesinato realizado por Bobby Beausoleil para confundir a la policía.

Con los asesinos en la cárcel, la prensa dejó libre a Polanski por un tiempo, quien intentó recuperarse de su pérdida en Suiza, esquiando hasta quedar totalmente agotado. Tiempo después, en una entrevista describió a su esposa de la siguiente manera: *“Era la bondad personificada, con todo la que la rodeaba: personas, animales, todo. Es difícil describir su carácter. Era absolutamente buena persona, el ser humano más bondadoso que he conocido jamás, con una paciencia extrema, la vida a mi lado fue una demostración de paciencia, porque estar junto a mi debe ser un auténtico calvario”* (citado por Duncan, 2006). Poniendo al descubierto sus sentimientos por ella.

Años después, uno de los amigos de Polanski en una entrevista publicada en el documental *Román Polanski: Se busca* (2009), comentó acerca del asesinato de Tate y sus amigos: *“Fue una época muy rara, la transición de una época muy hippie en Los Ángeles a este brutal despertar, al entendimiento de que esta clase de hechos realmente horripilantes pueden ocurrir, nadie cerraba la puerta con llave, a nadie se le ocurría que podía haber ningún tipo de amenaza, eso se acabó a finales de los 60’s y mismo tiempo cambió todo de la noche a la mañana”*. Explicando desde su punto de vista y su vivencia, los cambios culturales que devino la muerte violenta de Tate en EEUU, dando a conocer lo que él considera como el inicio de las masacres en estados unidos, tema que sigue afectando al país actualmente.

En 1971, Polanski intentó realizar uno de sus sueños del pasado: rodar un filme de Shakespeare. Ese año rodó *Macbeth* con Kenneth Tynan como coguionista y en 1972 grabó un divertimento erótico que escribió junto a Brach llamado: *Che?* (¿Qué?, 1971). Después de esto Evans le presentó a Polanski un guion de 180 páginas muy complicadas, así que tuvo que pulir y recortar el guion, dando paso a la creación de *Chinatown* (Barrio chino, 1974), con la música de Jerry Goldsmith.

Chinatown (Barrio chino, 1974) se desarrolla Los Ángeles, en los años 30. El ambiente está cargado de recuerdos de la época de la infancia de Polanski y un personaje fue inspirado en su madre. Jack Nicholson se vio obligado a hablar más rápido de lo usual y Polanski interpreta a Claude Musvihill.

Polanski abandonó Europa antes del estreno de la película para dirigir una producción de la Ópera Lulu de Berg en la ciudad italiana de Spoleto. Se suponía que dirigiría una película llamada *Piratas*, en la que participarían: Jack Nicholson, una actriz novel francesa llamada Isabelle Adjani y Polanski como el ayudante de Nicholson. Pero este proyecto se estancó por un tiempo, pues el cineasta quería que su productora se hiciera cargo de la película para un mejor control legal y financiero, por lo que las negociaciones entre la Paramount y Polanski respecto a *Piratas* se deshicieron.

A pesar de la pérdida las negociaciones por la película *Piratas*, La Paramount seguía apoyando a Polanski y adquirió los derechos de la novela de Roland Topor, titulada: *El quimérico inquilino*. La tercera película analizada para este trabajo de grado. Cuando le presentaron este libro a Polanski, este se interesó de inmediato por ella, tanto así que 8 meses después ya había grabado la película y se pavoneaba diciendo: “*Acabé de rodarla incluso antes de firmar los contratos*” (citado por Duncan, 2006). Pues la realización de esta película fue realmente rápida e interesante para el director.

En esta película, el propio Polanski interpreta a Trelkovsky, un polaco trabajador empleado en un banco, quien sufre una crisis nerviosa, se viste como mujer y se tira dos veces por la ventana. En este film se juega con las percepciones de los espectadores mostrando dos caras de la “realidad” lo que se ampliará en el capítulo dedicado a esta película. Cabe mencionar que una de las críticas que recibió esta película fue la famosa frase: “*Nadie lo hace como Román Polanski*”, resaltando la genialidad de la película tanto en la dirección como en la actuación.

Este film no fue un éxito inmediato, pero con el paso del tiempo se consideró como ‘Película de culto’, terminó con el que se denomina a películas que tienen un grupo muy específico de fanáticos y que en ocasiones se caracterizan por escapar de los cánones establecidos por el cine comercial, ya sea en el ámbito narrativo, técnico o argumental, llegando incluso a ser tildadas de ser obras controversiales. Después de este rodaje, Polanski empezó a considerar otras ideas más comerciales.

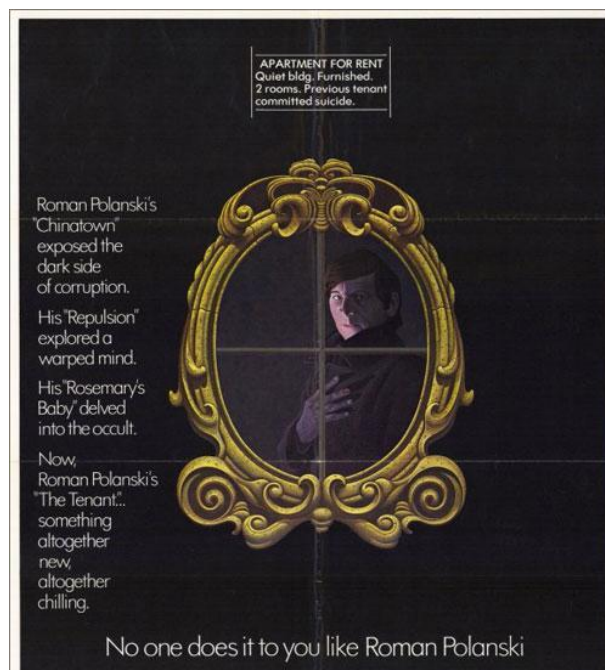


Imagen 9: *El quimérico inquilino* (1978)

Por otra parte, aunque ya habían pasado 5 años de la muerte de Tate, este hecho le seguía afectando, se declaraba incapaz de plantearse una relación a largo plazo. Además, le parecían molestas las mujeres del ámbito cinematográfico, pues según él, siempre esperaban obtener algo y lo que en verdad les atraía era su poder, por lo que, prefería coquetear con chicas de 16 a 19 años, según Polanski cuyos principales atractivos eran su belleza natural y la indiferencia hacia su posición en el mundo del cine.

Estas aventuras no le trajeron problemas en Europa, pero en Estados Unidos le llevaron a un gran aprieto. El 10 de marzo de 1977 tuvo relaciones sexuales con una modelo que fotografiaba para la revista francesa *Vogue*. Samantha Geimer aparentaba 18 años o más, pero su edad real era 13 años, lo que desencadenó un tumulto de opiniones en los tabloides. Polanski cooperó con las autoridades y confirmó la versión de Geimer, asumiendo su responsabilidad.

Debido a la ausencia de fuerza, violencia y la falta de antecedentes, la pena de Polanski pudo haber sido la libertad condicional y el pago de una cuantiosa fianza, pero la gran cantidad de titulares que se publicaron llevaron al juez Laurence J. Rittenband a decretar el ingreso de Polanski en China una cárcel de máxima seguridad situada al norte de Los Ángeles, para que se sometiera a una serie de pruebas psicológicas durante 90 días. Los psiquiatras recomendaron su libertad, pues según su diagnóstico no era ni un pedófilo ni un obseso sexual, sino que era un hombre adulto clínicamente sano que tomó una mala decisión.

Cuando Polanski cumplió su condena, el juez Rittenband decretó que volviera a China: “*Durante un tiempo indefinido*” (citado por Duncan, 2006), pero luego le ofreció la libertad a cambio de que pasara 47 días más en prisión y luego solicitará voluntariamente su deportación. A lo que Polanski alegó: “*¿Y por qué esperar?*” (citado por Duncan, 2006), ese mismo día se fue a Europa.

Años después, en una entrevista publicada en *Román Polanski: Se busca* (2008), el propio Polanski comentó: “No es que huyera, me parece que tuve muy mala suerte por encontrar a un juez que abusada de la justicia y que estuvo jugando conmigo durante un periodo de un año, me parece que yo era como un ratón con el que un gato abominable había empezado a distraerse”, respondiendo cuando le preguntaron sobre la huida de Estados Unidos.

Tras reflexionar sobre lo sucedido y buscando un proyecto que le renovara el ánimo, encontró el libro que su esposa le había pedido que adaptaran, *Tess de los d’Uberville* (1891). Era el libro favorito de Tate, quien a los 17 años fue violada, pero evitó que este hecho le marcará de por vida y encontró en la protagonista del libro un reflejo de la fuerza que había descubierto en ella misma.

El rodaje de este nuevo proyecto llevó 9 meses, más de lo que se demoró en encontrar distribuidor en Estados Unidos, lo que le llevó 18 meses. Sin embargo, este país acogió la película de buena forma, lo que se manifestó en la taquilla, el reconocimiento de la crítica, premios y candidaturas al Oscar. Pues muchos interpretaron la película como una disculpa de Polanski, aunque él descartó cualquier relación con el tema, pues esta película estaba enteramente dedicada a Sharon Tate.

Polanski empezó a plantearse dejar el mundo del cine, hasta se llamaba a sí mismo “*antiguo cineasta*” (citado por Duncan, 2006) dejando al descubierto su estado emocional. Así que durante varios años se dedicó a interpretar el papel de Mozart en las producciones teatrales polaca y francesa de *Amadeus*. Cuando presentó la obra en Varsovia se reencontró con viejos amigos, renovó sus pasos en Cracovia y Wysoka, lo que lo llevó a plasmar su historia en un libro *Román by Polanski* (1984), en el que habla de su infancia, de la época de fugitivo, de los años en Lodz, sus ideas sobre el arte, su amor por Sharon Tate y su trágico asesinato, la relación sexual con Geimer y las aventuras y desventuras durante el rodaje de las películas.

Su autobiografía atrajo nuevos patrocinios y de este modo Polanski quiso retomar *Pirates* (Piratas, 1986), película que tiempo después Disney tomó como inspiración para *Piratas del Caribe* (2003).



Imagen 10: Rodaje de "Piratas" (1986)

En 1988 se filmó *Frantic* (Frenético), película con la cual volvió a entrar el amor a la vida de Polanski. Por primera vez desde la muerte de Tate confió en otra persona para compartir su vida con ella, se trata de la bella Emmanuelle Seigner, con quien tuvo 2 hijos, filmó varias películas y su matrimonio continúa hasta el momento.

En el año 1992 se estrenó la película *Bitter Moon* (Luna de hiel o Perversa luna de miel), en la que el guion de Polanski, Brach y Brownjohn estaba basado en una novela de Pascal Bruckner. En esta película se presentan los cíclicos infiernos sin fin de la relación entre Oscar y Mimi, quienes viven una relación apasionada y tumultuosa, siendo esta película un escalofriante relato de las pasiones devoradoras y el sadismo que viven en esa relación de amor envenenado, protagonizado por la propia esposa de Polanski, quien realiza cameos en algunas escenas donde se observa a una mano acariciándola.

En 1994, se grabó *Death and the Maiden* (La muerte y la doncella) una película basada en la novela de aventura e intriga *El Club Dumas* (1993) de Arturo Pérez Reverte y en 1996, Polanski, iba a rodar *The double* (*El doble*), una adaptación de un libro de Dostoievski, en la que participaría John Travolta, pero el proyecto naufragó rápidamente.

Cabe mencionar que la revolución tecnológica de la década del 90 le permitió a Polanski un gran desplazamiento de la cámara, por lo que usó la tecnología para potenciar el efecto siniestro de *The Ninth Gate* (*La novena puerta*, 1999), en la que aparecen Jhonny Deep y Seigner como los protagonistas y Polanski retoma el tema de lo satánico, con el realismo semi fantástico que lo caracteriza desde los inicios de su carrera. Tiempo después, Polanski comentó que para él hacer películas sobre el diablo es sencillamente divertido y juega con esa idea de forma irónica.

Polanski había leído *El pianista del gueto de Varsovia* (1946) del pianista Wladyslaw Szpilman alrededor de la año 1997, el cual relata cómo Szpilman sobrevivió a las deportaciones alemanas de judíos a los campos de exterminio, la destrucción de 1943 del Gueto de Varsovia y en 1944 el Alzamiento de Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial. En 2002, Polanski adaptó el guion y dirigió *The Pianist* (*El pianista*, 2002). Una de sus películas más reconocidas y conmovedoras. Además, Szpilman murió antes de que la película fuera terminada.

La película tuvo un gran número de detalles, como la precisión del color, las dimensiones y el diseño de los brazaletes con la estrella de David que los nazis obligaban a llevar a los judíos. Lo mismo sucedió con el color tostado de los sacos de arena apilados contra los muros del gueto, el gris de los adoquines de la calle y hasta las faldas que se usaban en aquella época, todos los detalles hacen que esta película posea un realismo inigualable, representan una verdad mordaz y recuerdan la infancia del mismo Polanski.

El pianista (2002) ganó tres premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood como Mejor actor (cabe resaltar que Adrien Brody quien interpreta a Szpilman es también un destacado pianista en la vida real), Mejor director y Mejor Guion Adaptado de un total de 7 nominaciones, Goya a la Mejor Película Europea, la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, 7 Premios César del cine francés: a la mejor película, al mejor director, al mejor actor principal, a la mejor banda sonora, a la mejor fotografía, al mejor decorado y al mejor sonido; dos Premios BAFTA: a la mejor película y a la mejor dirección y Premio David de Donatello a la Mejor película extranjera.



Imagen 11: Román Polanski & Adrien Brody en los Premios César del cine francés

Después de 3 años de descanso, Polanski realizó una adaptación del libro *Oliver Twist* (1837) de Charles Dickens con colaboración de Ronald Harwood. *Oliver Twist* (2005) fue producida como una crónica alegre pero desgarradora de un huérfano que se aventura en un mundo de brutalidad y absurdos giros del destino, en este film aparecen los hijos de Polanski.

En enero de 2009 y tras el estreno del documental *Román Polanski: wanted and desired* (Roman Polanski: se busca, 2008) dirigido por Marina Zenovich, y a través de las declaraciones de los implicados en el juicio de Polanski por la supuesta violación de Samantha Geimer, se llegó a la conclusión de que el juez Rittenband no era objetivo.

Por lo que Polanski pidió que se trasladara su proceso fuera de California para así tener un juicio justo, pero la petición fue denegada. En febrero de este año, Polanski adaptó el guion de la novela de Robert Harris e inició el rodaje de *The Ghost Writer* (El escritor fantasma), filme en el que Polanski se utiliza la cámara para realizar diversos planos que representan el acecho al que le someten los personajes.

El 26 de septiembre de 2009, Polanski fue detenido en Zúrich por los cargos de abuso sexual que pesaban sobre él en Estados Unidos, el ministro francés de Exteriores, Bernard Kouchner, intervino ante la consejera federal suiza de Exteriores, pidiendo que se garantice el respeto de los derechos del director.

Polanski pasó 9 meses en arresto domiciliario, por lo que no pudo estar presente en la entrega del Premio al Mejor Director que se le concedió el 20 de febrero de 2010 en el Festival de Berlín por su película *The Ghost Writer* y el 12 de julio de 2010, Suiza anunció que no lo extraditaría y esta decisión puso fin a su arresto domiciliario.

Todo el asunto del arresto domiciliario y las relaciones con Suiza reactivó el boom mediático del caso Polanski – Geimer, llegando al punto de que en el año 2011, el capítulo 14 de la temporada 22 de la conocida serie estadounidense Los Simpson, titulado Angry Dad: The Movie en inglés o Papá enojado: la película como se le conoce en américa latina hizo referencia al caso, en la trama del episodio Bart gana muchos premios por realizar una película basada en la vida de su padre, en este capítulo Polanski fue tildado de “monstruo” por el conocido Homero Simpson, según el diálogo de la escena:

“Homer Simpson to Bart Simpson: My little Roman Polanski.

Marge Simpson: ¡Homer!

Homer Simpson: What? What's wrong with being Roman Polanski?

[Marge whispers in his ear]

Homer Simpson: He what? ¡You monster!”

*[strangles Bart]*⁸.

Ese mismo año (2011) Polanski presentó su filme *Carnage* (Un dios salvaje o ¿Sabes quién viene?) basada en la obra teatral *Un dios salvaje*, en la que participan Jodie Foster, Kate Winslet, Christoph Waltz y John C. Reilly. Una historia que básicamente consiste en encerrar a cuatro personajes en una habitación y observar la forma en la que las máscaras de la civilización se cuartejan de forma lenta pero continua, dando paso a la violencia y lo irracional.

El 20 de mayo de 2012 Polanski presentó en el Festival de Cannes su cortometraje *A Therapy (Una terapia)*, para promocionar la firma de moda Prada en el que participan Ben Kingsley y Helena Bonham. Un cortometraje de tres minutos, que muestra a una paciente, quien acude a la consulta y se sienta en el diván quitándose unos zapatos en los que se lee claramente la marca Prada, después de esto se muestra al psicoanalista atraído por el abrigo que lleva su paciente.

⁸ Traducción de la autora. *“Homero Simpson a Bart Simpson: Mi pequeño Román Polanski.*

Marge Simpson: ¡Homero!

Homero Simpson: ¿Qué? ¿Qué hay de malo en ser Román Polanski?

[Marge le susurra al oído]

Homero Simpson: ¿Él qué? ¡monstruo!” [Estrangula a Bart]



Imagen 12: Rodaje de "A therapy" (2013)

En septiembre de 2013, Samantha Geimer publicó sus memorias en un libro titulado: *"The Girl: A Life in the Shadow of Roman Polanski"* (La niña: Una vida a la sombra de Román Polanski) que lleva como portada una fotografía de ella tomada por el propio Polanski.

Mientras que en noviembre de ese mismo año se estrenó la hasta ahora última película dirigida por Polanski *Venus im Pelz* (La venus de las pieles), en la que Polanski presenta en un único escenario y con sólo dos actores, la historia de Thomas Novachek, un director y dramaturgo de teatro que ha escrito una pieza sobre *'La Venus de las Pielles'* de Sacher-Masoch y está buscando actriz para interpretar el papel de Wanda von Dunayev.

Para esta película, Emmanuelle Seigner, la esposa de Polanski interpreta a Vanda Jordan, es una actriz que llega tarde a la audición y logra convencer al director de que le haga la prueba, pero poco a poco serán llevados a un juego de identificaciones con los personajes de la novela y empezarán a perder la noción de la realidad. Esta película obtuvo diversos premios: César a Mejor director y 7 nominaciones, incluyendo Mejor película, Premios David di Donatello y nominada a mejor película europea, además, en el festival de Cannes ganó el Official Selection.

Capítulo 2: El cine de Polanski

La obra de Román Polanski se ha caracterizado por ser versátil y controversial, ya que este director trata una multitud de temas y puede fluctuar fácilmente entre ellos, sin perder su particular estilo, lo que se puede observar durante toda su filmografía. Cabe recordar que existe un grupo de obras del director que han sido agrupadas en forma de trilogía a pesar de no haber sido concebidas como tales, ni desarrolladas de manera paralela; se conocen de esta forma debido a que comparten importantes factores en común y es donde se considera que Polanski despliega los aspectos más característicos de su cine.

Como se mencionaba anteriormente, esta supuesta trilogía está conformada por los filmes: *Repulsion* (Repulsión, 1964), *Rosemary's Baby* (El Bebé de Rosemary, 1968) y *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974), es notable que en ellas se combina la locura y lo habitual, todas ocurren en un apartamento de alguna ciudad importante y abordan un tipo de locura, aspectos que forman parte de las particularidades del director, pero que no son exclusivas de esta llamada trilogía, pues aparecen en gran parte de su filmografía.

Polanski presenta un cine en el que el suspenso, el misterio y lo oculto forman parte de lo cotidiano, aunque sus películas son en esencia realistas, también presentan una débil conexión entre la fantasía y la realidad, según Losilla (1993) es posible considerar que el cine es el medio artístico más dotado para la representación de lo horrible y lo terrorífico, pues permite el encuentro del espectador con su propio inconsciente reprimido, puede traspasar las barreras de lo seguro y tiene la capacidad de dirigirse a cada uno de los espectadores y de conducirlos hacia su propio interior, mediante su efecto onírico/hipnótico.

Lo anteriormente enunciado se puede observar en múltiples películas de Polanski, en las que se muestra una representación de la realidad que oscila tenuemente entre la cotidianidad y lo inconcebible, en todas se observa que la trama empieza partiendo de lo familiar y termina en algo extraño.

Todo esto es según Losilla un salto en los arquetipos del cine de terror, pues según él Polanski con sus particularidades es capaz de: *“Dar gato por liebre, plasmar un discurso profundamente subversivo en los dominios de un código establecido”* (1993, Pág. 147). Propiciando así un efecto de insatisfacción en los espectadores, pues con sus filmes sumerge a los espectadores en juegos de identificaciones y produce en ellos diversas sensaciones.

El cine de Polanski define su estilo a partir de una serie de elementos que lo atraviesan intrínsecamente y lo resaltan, dándole una identidad propia, algunas de estas herramientas es por ejemplo la escenificación en los espacios cerrados, los que se describirán a continuación.

Los espacios cerrados

Una de las características observadas en varios de los filmes del autor son los espacios cerrados como escenario principal de las historias, donde se presentan los apartamentos como refugio, el cual se transforma en su reverso oscuro, un lugar donde abunda la paranoia, el peligro y la angustia (Rodríguez, 2014). No solamente por todo lo que sucede en ellos, sino que terminan siendo una especie de entidad que influye de forma importante en la trama de la historia, a la vez que propician el aislamiento de los personajes, centralizando la atención en ellos.



Imagen 1: Los espacios cerrados

Esto se puede encontrar en películas como: *Repulsión* (1965), *El bebé de Rosemary* (1968), *El quimérico inquilino* (1976). Películas en las que la trama se desenvuelve dentro de un apartamento del que no pueden salir fácilmente debido a sus propios motivos, llevando a los espectadores a estar frente a frente con el encierro psicológico que sufren los personajes, quienes en realidad tienen las puertas abiertas. A diferencia de *El Pianista* (2002) donde el encierro es la forma de supervivencia que encuentra Szpilman.

Además, se observa un proceso de ‘encierro’ al aire libre en *El cuchillo en el agua* (1962), película que se desarrolla en una embarcación a mar abierto, en la que se presenta el transcurso de un día a bordo de un yate, en el que se establecerá un extraño triángulo amoroso. Por su parte, en filmes como *Un Dios Salvaje* (2011) y *La Venus de las pieles* (2013) se presenta una filmación en planos sugestivos, en el que se encuentran secuencias largas, diálogos intensos y contradicciones episódicas, dando la sensación de que la película fue grabada de seguido, ya que ambas están basadas en obras de teatro.

Cabe mencionar que, en estos espacios cerrados generalmente se presentan tramas con pocos personajes como en *Un Dios Salvaje* (2011) y *La Venus de las pieles* (2013), también es posible encontrar historias donde el protagonista es reconocido por ser solitario, inocente, ingenuo o introvertido y a lo largo de la historia se hunde en su ensimismamiento como en *Repulsion* (Repulsión, 1964), *Rosemary's Baby* (El Bebé de Rosemary, 1968) y *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974).

Polanski y el cine de terror)

La idea del mal presente en la filmografía de Polanski se desvía de lo que Losilla (1993, Pág. 144) describe como arquetipos del cine de terror, quien menciona que está dominado por cinco motivos recurrentes, los que describirán a continuación:

1) *El monstruo como psicópata*: en este tipo de filmes la idea del mal se transfiere a la monstruosidad física de un ser extraño, donde se presenta a un enemigo poderoso, malvado y con ansias devoradoras (Padilla, 2013). Estos enemigos toman diversas formas como vampiros, licántropos, monstruos, extraterrestres y demás, siendo representados como adefesios dotados de una fuerza sobrenatural equiparable a su maldad, convirtiéndolos en criaturas salidas directamente de las más horripilantes pesadillas del imaginario colectivo, esto se puede observar en películas como *Nosferatu* (*Nosferatu*, 1922) de F. W. Murnau, *A Nightmare on Elm Street* (*Pesadilla en la calle Elm*, 1984) de Craven y *Freaks* (*La parada de los monstruos*, 1932) de Tod Browning.

En esta categoría, también se podrían incluir filmes como *Psycho* (*Psicosis*, 1960) de Hitchcock, donde el personaje de Norman Bates representa una especie de monstruo debido a las atrocidades que realiza, algunas de estas son: conservar el cadáver de su madre durante años, vestirse con antiguas prendas de ellas y asesinar a sus huéspedes. Todas estas acciones causaron un gran pánico en la comunidad, etiquetándolo de “Psicópata”.

2) *La venganza de la naturaleza*: Estos filmes representan una constante metamorfosis de los miedos que inundan el imaginario colectivo, haciendo necesario que se recurra a nuevas máscaras del horror y que estas sean cada vez más potentes, por lo tanto, se utilizan tensiones y angustias de mayor envergadura como las amenazas nucleares, terremotos, grandes inundaciones.

Lo anteriormente comentado se puede observar en filmes como: *Planet of the Apes (El planeta de los simios, 1968)* de Franklin J. Schaffner, y la gran nominada a los premios Oscar del 2016 *Mad Max: Fury Road (Mad Max: furia en la carretera, 2015)* de George Miller, los cuales presentan el fin del mundo como lo conocemos, privando a la humanidad de muchas comodidades cotidianas, enseñando el imaginario de lo que será la vida post apocalíptica.

En la actualidad, la venganza de la naturaleza es representada por el celuloide a través de tres vertientes, en la primera encontramos como nueva venganza de la naturaleza filmes donde los virus transforman a la humanidad en zombies, lo que se observa en *Zombieland (Tierra de zombies, 2009)* Ruben Fleischer y *World War Z (Guerra mundial Z, 2013)* de Marc Forster, entre otras. La segunda vertiente representa la venganza de la naturaleza llevada a otro nivel pues las tramas se realizan en el espacio como en *Gravity (Gravedad, 2013)* de Alfonso Cuarón y *The Martian (El marciano o Tráiganlo de vuelta, 2015)* dirigida por Ridley Scott.

En la tercera vertiente se encuentran adaptaciones cinematográficas de sagas como: *The Maze Runner (Correr o morir o El corredor del laberinto, 2014 hasta la actualidad)* dirigida por Wes Ball y *The Hunger Games (Los Juegos del Hambre, 2012 -2015)* de Gary Ross, que terminan mostrando que somos nuestros propios monstruos y que hemos labrado nuestro final. Cabe resaltar que los filmes que entran en esta categoría tienen una doble función, pues también recuerdan la forma en que los valores, la tecnología y la beligerancia de la sociedad están preparadas para derrotar al enemigo, sea cual sea.

3) *El satanismo o la posesión demoniaca*: en este tipo de películas se presenta una noción del “mal” que sintetiza el personaje siniestro del mundo que nos rodea, recreando el horror como algo exterior a los humanos, tal como las instituciones religiosas lo entendieron, siendo este aquel que penetra en el hombre. Como en el caso de innumerables filmes de terror como *The Exorcist* (*El Exorcista*, 1973) del realizador William Friedkin, *The Devils of Loudun* (*Los demonios Loudun*, 1971) de Ken Russell basado en hechos reales ocurridos en el siglo XVII en un convento de Loudun, Francia, *Prince of Darkness* (*El príncipe de las tinieblas*, 1987), de John Carpenter y *The Exorcism of Emily Rose* (*El exorcismo de Emily Rose*) de Scott Derrickson, entre muchos otros.

4) *La maldad infantil*: en múltiples películas de todos los géneros los niños suelen ser las víctimas de villanos, asesinos y perversos. Sin embargo, en los filmes pertenecientes a esta categoría, los niños se rebelan en contra de esa situación y son ellos los que producen terror, convirtiéndose en los verdugos. Y tal como lo explica Penalva (2015), la presencia de niños asesinos es un tabú para la sociedad ya que la infancia se nos ha presentado tradicionalmente como débil y desvalida, pero el cine se ha encargado de traspasar este tabú, representando a los niños como los causantes del mal.

Esto se puede observar en filmes como: *Children of the Corn* (*Los niños del maíz*, 1984) de Fritz Kiersch, película se desarrolla en un lejano pueblo de Nebraska, donde no hay adultos, pues una entidad demoníaca llamada: ‘El que camina detrás de las cosechas’ insta a los jóvenes de la zona a asesinar a todos los adultos para asegurar el éxito de la cosecha de maíz, película en la que la maldad es representada en forma de asesinato, tal como en *Orphan* (*La huérfana*, 2009) dirigida por Jaume Collet-Serra.

También existen otras formas de mostrar la maldad infantil, por ejemplo, desde lo demoníaco como en *The Unborn* (*La profecía del no nacido*, 2009) del director David S. Goyer, *The Ring* (*El aro*, 2002) de Gore Verbinski o los niños fantasmas de *The Orphanage* (*El orfanato*, 2007) dirigida por J. A. Bayona, película que según Penalva (2015) se presenta como versión terrorífica de Peter Pan.

5) El canibalismo: en este tipo de películas están representadas por filmes como *The Texas Chainsaw Massacre* (*La matanza de Texas*, 1974) de Hooper, con la cual se inicia según Moros (2008) un nuevo tipo de horror, el de los caníbales que conviven en la civilización y que se dedican a torturar, asesinar y comer viajeros, otra de las famosas películas de este género es *Cannibal Holocaust* (*Holocausto caníbal*, 1980) dirigida por Deodato, considerada como película de culto, pues es la culminación del cine italiano de caníbales aislados que ansían devorar a cualquiera que se adentre en su territorio (Moros, 2008) presentándole a los espectadores la antropofagia como una situación que destroza los valores colectivos de la humanidad.

El cine de Polanski es un poco distante de estos estereotipos, puesto que el director presenta un tipo de cine en el que la maldad está presente a través de lo conocido, familiar y digno de confianza, exhibiendo personajes con terribles angustias, por ejemplo, en *El bebé de Rosemary* la protagonista tiene la seguridad de que le robaran a su hijo anhelado con el fin de convertirlo en el anticristo y en *El quimérico inquilino* la transformación de Trelkovsky en Simone Choule representado la pérdida de la personalidad.



Imagen 2: El mal en alguien conocido

Sin embargo, ahí no termina todo, pues según Losilla todo esto ocurre: “*Con la particularidad de que esas huellas del terror no acaban nunca de materializarse como reales o realistas en la pantalla, evidenciando así -sea cual fuere su origen- su carácter inconsciente*” (1993, Pág. 145), en otras palabras que todo este terror proviene del infierno psicológico de cada personaje y las producciones del cineasta logran este efecto al no dejar explícito el origen del mal o si este es en realidad existe.

Por esa misma vía, encontramos en la filmografía de Polanski una muestra de que el mal ha penetrado en los personajes, lo que significa para estos una transformación que describe Losilla: “*Transformándolos en otra cosa, en el desquiciamiento absoluto; en el demonio de la locura, en una encarnación pura de lo diabólico*” (1993, Pág. 163), tal como se observa en *Repulsión* donde se observa al mismo tiempo la degradación del estado mental de Carol y del apartamento en el que se encuentra, también se puede observar esto en la lenta pero constante metamorfosis de Trelkovsky en Simone Choule que se muestra en *El quimérico inquilino* o casos menos extremos con en *El pianista* donde se presentan los cambios sufridos por Szpilman durante la película.

Polanski logra mostrar la maldad sin recurrir a los signos de lo sobrenatural, como vemos en las películas, que se desarrollan en lugares de apariencia normal, un apartamento para los protagonistas de su trilogía de los apartamentos y películas como *Un Dios salvaje* y en *El Pianista*, un barco para los personajes de *Un cuchillo en el agua*, una librería en *La novena puerta*.

Los vecinos

En la supuesta trilogía de los apartamentos, se observa la figura del antagonista, la cual es generalmente una comunidad conformada por vecinos, unas personas extrañas que están presentes en la vida de los protagonistas de diferentes formas, por ejemplo en la relación de Rosemary con los Castevets, quienes tratan a la protagonista con una amabilidad agobiante, aspecto que ella agradece al tiempo que aborrece, generando así un ambiente ambivalente.

Esta situación se repite en *El quimérico inquilino*, en especial cada vez que Trelkovsky va a la tienda por café y cigarrillos, el tendero de forma extremadamente amable trata de “insertar” los gustos de Simone Choule en Trelkovsky, quien al ser tan sumiso acepta los cigarrillos de otra marca y el chocolate a pesar de que no es su pedido.



Imagen 3: Los vecinos en Repulsión

A diferencia de *La semilla del diablo* y *El quimérico inquilino*, películas en las que los vecinos forman parte de la historia, la intromisión de los vecinos que se presenta en *Repulsion* solo es mostrada cuando se presenta una situación crítica, en ese momento surge una multitud que intenta ayudar a la protagonista que yace en el suelo, pero en realidad solo observan, todos exigen que alguien haga algo por Carol, pero ninguno se aparta de su lugar de espectador, como el extraño vecino que repite: “*Le traeré un poco de Brandy*”, pero nunca va por él.

El regreso al punto de partida

En la filmografía de Polanski es común encontrar que el desarrollo narrativo de la historia se desenvuelve de forma circular, siendo este un recurso que consiste en el regreso al punto de partida, dejando en el espectador una impresión distinta de la misma situación. *Repulsion* (*Repulsión*, 1965) empieza y finaliza con un primer plano del ojo de Carol, pero se observan grandes diferencias entre una imagen y la otra, ya que al principio del filme el ojo está vivo, se mueve, parpadea, se ve brillante, mientras que al final se muestra un ojo inmóvil, opaco, muerto y distorsionado tal vez por un sentimiento de rencor.



Imagen 4: Circularidad en Repulsión & El bebé de Rosemary

Por su parte, en *El bebé de Rosemary*, también se observa la utilización de esta estructura narrativa, pues al final de la película se observa a una pareja entrando al edificio y al conocer el desarrollo de la historia, dan ganas de gritarles -a través de la pantalla- que huyan de ese lugar.

Esa situación se repite en *El quimérico inquilino*, película en la que se regresa al punto de partida, donde al final la imagen de Trelkovsky se confunde con la única referencia que se ha presentado de Simone Choule. Según el filme, Trelkovsky grita igual que ella al ver que está “visitándose” en el hospital dando a entender que la historia probablemente no finaliza en ese punto o que se puede repetir infinidad de veces.



Imagen 5: Circularidad en *El quimérico inquilino*

El punto de vista

Otro recurso encontrado en parte de la filmografía de este director es que el punto de vista de la narración se presenta generalmente en primera persona, esto propicia que los espectadores participen en un juego de identificaciones, aspecto que Freud había planteado desde hace mucho, según él: *“Ser espectador participante del juego dramático, significa para el adulto lo que el juego para el niño”* (1942, Pág. 277), esto quiere decir que al contar historia desde el punto de vista subjetivo de alguno de los personajes y propiciar identificaciones en el espectador se logra que el espectador sea partícipe de la acción, evitando que los espectadores observen la película desde un punto de vista netamente pasivo.

En la llamada ‘trilogía de los apartamentos’, se presenta abiertamente el punto de vista subjetivo de los protagonistas, quienes según sea el caso sufren una determinada enfermedad, agresión o es víctima de una supuesta conspiración, aspecto que resalta Freud, mencionando que: *“La tarea del autor sería ponernos en el lugar de la enfermedad misma, y el mejor modo de conseguirlo es que sigamos su curso junto con el que se enferma”* (1942, Pág. 281), esto se ve reflejado en los cambios corporales y comportamentales de los

protagonistas, en Carol se puede observar su degradación psicológica y retroceso a un estado primitivo, en Rosemary el transcurso de su embarazo y su angustia psicológica, por último, en Trelkovsky se observa su transformación en mujer..

Por otra parte, habría que distinguir entre lo que se presenta como subjetivo de cada personaje y lo que sitúa al espectador como “acompañante” donde la cámara pasa a convertirse en un personaje más, el uso de esta estructura permite que el espectador se convierta en una especie de espía, ya que se encuentra inmerso en un constante juego de ubicarse desde el punto de vista de los personajes (viendo lo que ellos ven) o estando junto a ellos.



Imagen 6: El espectador como acompañante

Lo anteriormente mencionado se ejemplifica en la imagen 6, en la que por medio de la ubicación del ángulo de la cámara se propicia en el espectador una vivencia de “como si” a pesar de no abandonar su lugar, ya sea la sala de cine o el lugar desde el que observan la película, “acompañan” de forma simbólica a las protagonistas, Carol y Rosemary, a dar un paseo por la ciudad.



Imagen 8: *El espectador “mirando” a través de los ojos de los personajes*

Además, otro de los recursos más recurrentes de la filmografía del director es la presentación de mirillas, las cuales presentan un plano directo de lo que está observando el personaje a través de un agujero en la puerta, ofreciendo al espectador una imagen deformada de aquello que el personaje está mirando, al mismo tiempo que “convierte” al espectador en el personaje, al mirar a través de los ojos de ellos.

Los muebles

Otro elemento encontrado en la filmografía de Polanski, es que este director utiliza al mobiliario de diversas formas, varios ejemplos de esto se encuentran en la trilogía de los apartamentos, como en *Repulsión*: donde la nevera es utilizada como elemento que en un principio ofrece un ambiente de normalidad, ya que cumple su función cotidiana, ósea permite guardar al conejo que iban a cenar; pero cuando Carol se hunde en su propio mundo y deja por fuera de la nevera al conejo, este se empieza a descomponer de forma acelerada, dándole un aspecto más lúgubre al apartamento.

Además, en *El bebé de Rosemary* se observa que los armarios empotrados son utilizados como elemento siniestro, ya que son muebles altamente comunes, pero que en esta película desempeñan una extraña labor, por una parte son una barrera entre los apartamentos y por otra encubren un misterio, pues no se puede explicar cómo la anterior inquilina, una anciana bastante enferma fue capaz de moverlos, ni es posible entender que la motivó a hacerlo.

Por último, estos elementos también son utilizados como barrera ante el peligro, lo que se observa particularmente en *El quimérico inquilino*, cuando Trelkovsky se siente en extremo asediado y ve una mano que trata de agredirle, llevándolo a bloquear la ventana con un armario, cabe aclarar que esta ventana se encuentra en un piso alto. Esta situación se repite en *Repulsión*, donde Carol utiliza el armario de su cuarto para bloquear la entrada de su supuesto violador.

Lo femenino

Volviendo a los espacios cerrados como escenario de las historias de Polanski, es posible observar que en estos espacios de angustia tiende a “refugiarse” una figura femenina, como se puede ver explícitamente en *Repulsion* (*Repulsión*, 1965), *Rosemary's baby* (*El bebé de Rosemary*, 1968) y *¿What?* (*¿Qué?*, 1972), pero también puede verse de forma menos explícita en *Carnage* (*Un dios salvaje*, 2011) donde se observa la discusión de dos parejas y en filmes como *The Tenant* (*El quimérico inquilino*, 1976) y *La vénus à la fourrure* (*La venus de las pieles*, 2013) donde un hombre termina travistiéndose.

En dichas películas en las que aparecen mujeres, figura tradicionalmente relacionada con el equilibrio hogareño y como lo menciona Bachelard (Citado por Rodríguez, 2014), los hogares más hermosos son renovados desde el interior y se toma conciencia de una casa construida por la mujer. Lo que puede observarse el apartamento de Stella, en *The tenant* (*El quimérico inquilino*), que es descrito de la siguiente manera, según el autor de la novela que inspira esta película: “*Todo [El apartamento] revelaba su sexo. Las paredes estaban llenas de reproducciones de Marie Laurencin, conchas barnizadas y fotos recortadas de un semanario femenino*” (Topor, Pág. 99). Situación que también ocurre en el apartamento de los Woodhouse, el cual fue totalmente remodelado por Rosemary y generó gran admiración por parte de sus vecinos.

De esta forma, para Bachelard la luz del hogar es generada por la mujer, lo cual es común en la filmografía de Polanski, quien juega con sus personajes, los que tienden a refugiarse en la intimidad de sus apartamentos, justo antes de la aparición de algún elemento que origina el advenimiento de la locura.

Así como se nos presenta la fragilidad de Rosemary, el desequilibrio de Carol y Trelkovsky, la guerra de poder entre las esposas en *Carnage* y entre los personajes de *La vénus à la fourrure* (*La vénus de las pieles*, 2013). Todas ellas habitan un espacio que poco a poco logra transformarse en una prisión, combinando la feminidad con todas sus ventajas y desventajas, además del tormento que está a punto de estallar.

En este punto, es interesante resaltar el filme *Carnage* (*Un dios salvaje*, 2011) que relata una historia que presenta la ruptura de las convenciones y la explosión de los instintos (Rodríguez, 2014) donde se revela la verdad de dos parejas que se han citado para dialogar sobre sus hijos, con el pasar del tiempo la tensión se agudiza dando paso a que los personajes abandonen las apariencias; esta película brinda a los espectadores dos puntos de vista de personajes femeninos, quienes representan los polos opuestos de la mujer actual donde una de ellas es una mujer trabajadora y se muestra empoderada, mientras la otra se muestra más sumisa y preocupada por salvar el mundo, también en el filme se muestra la representación que tienen los hombres de ellas, por ejemplo, el personaje Alan para quien la mujer trabajadora carece de sensualidad.



Imagen 9: *Las mujeres en Carnage* 2011

Además, podemos observar a la propia esposa de Polanski realizando estos papeles femeninos, siendo desde una perturbada amante que fluctúa en el papel de víctima y victimario en *Bitter Moon (Lunas de Hiel, 1992)*, pasando por ser un demonio en *The Ninth Gate (La novena puerta, 1999)* y en medio de otra representación de los espacios sin salida, Polanski presenta un escenario teatral en el que ocurre la venganza antropológica de la mujer convertida en diosa en *La vénus à la fourrure (La vénus de las pieles, 2013)*.



Imagen 10: Emmanuelle Seigner

Polanski representa con su cine todo tipo de mujeres, en sus filmes se puede encontrar mujeres que rayan con los estereotipos, como la inocente pero perjudicial Carol, una rubia despampanante que repudia a los hombres y logra asesinar a dos en medio de su locura y quién se diferencia de su hermana, Helen, una morena sensual que se va de vacaciones con su amante; también se puede observar a la dependiente Rosemary quien se muestra como una mujer tradicional, disfruta siendo ama de casa, adora a su esposo a pesar de todo y anhela un hijo, además en *Carnage (Un Dios salvaje, 2011)* se presenta a dos mujeres enfrentadas y dando sus puntos de vista sobre el mundo.

Capítulo 3: Repulsión



Repulsion (*Repulsión*, 1965) es una película que relata la inquietante historia de Carol Leodoux, una bellísima joven belga que se muestra a sí misma como una persona inmersa en su propio mundo de ensoñaciones, trabaja como manicurista en un SPA y vive en un apartamento de Londres con su hermana mayor Helen Leodoux, quien hace las veces de madre de la protagonista y sostiene una relación ‘clandestina’ con Michael, un hombre casado al que Carol desprecia.

La primera parte del film muestra parte de la rutina de la protagonista, la observamos en su trabajo y la forma en que se comporta en la relación con Colín, un joven simpático y atractivo que intenta conquistar a la protagonista, pero que ella rechaza constantemente a pesar de su insistencia.

La trama de la historia se despliega cuando Helen y Michael salen de viaje, en ese momento se rompe la rutina de la protagonista, quien en su soledad se irá sumiendo en una locura cada vez más profunda, lo que recuerda un diálogo de Žižek (2006): *“La fascinación por la belleza es siempre un velo que encubre una pesadilla, como la idea de una criatura fascinante, pero si nos aproximamos mucho a ella descubrimos mierda, podredumbre, vemos gusanos moviéndose por todas partes. El mayor de los avisos no es un abismo físico, es el abismo de las profundidades de una persona”*, palabras que resumen de una forma acertada la trama de esta película, pues al dejar a solas a la bella Carol es posible acompañarla en el proceso de degradación de su psique que avanza al igual que la descomposición del apartamento que habita.

Los indicios

Como se mencionaba en el capítulo anterior (El regreso al punto de partida), esta película inicia mostrando un primerísimo plano del ojo de la protagonista, quien está parpadeando y mirando en varias direcciones ofreciendo una entrada inquietante mientras los créditos aparecen en orden aleatorio, como si se estuviese anunciado que algo no ocurre de la forma debida. Además, se podría decir que esa abertura pudiera ser una representación del sexo femenino, pues de forma simbólica el espectador penetra en Carol. Cuando la cámara comienza a alejarse, es posible ver todo el conjunto de un bello rostro que no mira a ninguna parte.

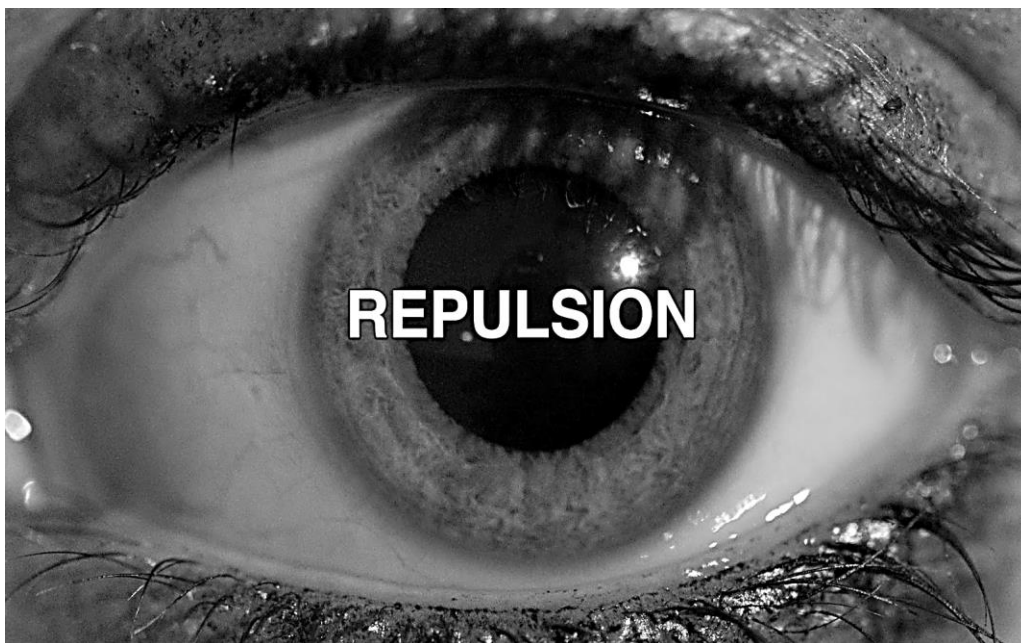


Imagen 1: El ojo de Carol, que recuerda el final de Psicosis de Hitchcock

La siguiente imagen que se presenta son unas jóvenes manos sosteniendo a unas llenas de arrugas y luego un rostro fúnebre de mujer lleno de una pasta que se ha agrietado; ambas imágenes remiten al tema de la película, a saber: descomposición y el aislamiento, como si se estuviera haciendo una analogía entre la vida, reflejadas en la belleza y juventud de Carol; y la muerte representada por la vejez y fealdad de la cliente.

En esta primera escena, también llama la atención el nombre del esmalte que la cliente pide que Carol le aplique: *“Fire and Ice”* (Fuego y hielo), continuando con la temática implícita de los contrarios, pero como no se dispone de ese color en ese momento la protagonista debe ir a buscarlo, acudiendo a su jefe Madame Denise, quien le entrega un color diferente, mencionando que: *“Ella nunca notara la diferencia”*. Es relevante recordar que la representación artística de lo horrible está basada en un sistema de elementos que aunque aparentemente son opuestos, sostienen una relación en la que se necesita encontrar un enlace que le otorgue sentido a la escena (Losilla, 1993), en este caso sería el SPA que une a la joven y bella protagonista con la vieja cliente.

En la siguiente escena, se observa a Carol caminando por la calle, lo que representa una escena muy cotidiana, a lo lejos puede verse una construcción. Se observa que de forma sutil la protagonista reduce su velocidad al caminar; la bella rubia llama la atención de uno de los trabajadores de la construcción, quien le dice un piropo. El hombre la mira con deseo y ella no responde. Tampoco podremos saber cuál fue su reacción pues, el ángulo de la cámara únicamente muestra el cuello y cabello de Carol, como se mencionaba en el capítulo anterior, este tipo de tomas son muy propias del estilo de Polanski.

En un cambio de escena Carol ha llegado a un restaurante y ha ordenado lo que será su almuerzo. Sin embargo, en ella no se observa la intención de comer, pues se queda mirando el plato con una expresión vacía, escenificando el goce de la privación. Poco después aparece en escena Colín, el joven enamorado de la protagonista y sólo en ese momento se ve en Carol la intención de comer, mencionando que debe hacerlo rápido para regresar al trabajo.

Por su parte, el joven menciona que el plato no se ve apetecible y la invita a otro lugar. Ella responde de forma lenta, con pocas palabras y con demasiado espacio entre cada frase, como si estuviera apartándose como objeto del deseo, al mismo tiempo que se mantiene en él a expensas de promover su insatisfacción (privación de goce), en este caso rechazando las múltiples invitaciones del joven e incluso rechazando la comida.



Imagen 2: Carol y Colín

Tiempo después, Carol entra en su apartamento, se descalza y comienza a desvestirse sin cerrar la puerta o las cortinas, se asoma por la ventana medio desnuda dando la impresión de que no le importara ser vista desnuda por las mujeres, a saber: su hermana o las monjas que viven enfrente. Además, cuando su hermana mayor, le pregunta si le ha ido bien durante el día, Carol contesta como para sí misma dando cuenta de su ensimismamiento y no se puede asegurar que su hermana la haya escuchado.

Una escena importante de la película se desarrolla en el baño, donde Carol se lava los tobillos en el lavamanos y al descubrir que Michael, el novio de su hermana, ha dejado sus implementos de aseo personal en el vaso de la protagonista, primero parece que dudara en tocarlos, pero luego los toma solamente utilizando dos dedos y los quita rápidamente del vaso mostrando desagrado, dando a entender que un intruso se apropió de su espacio y ella lucha por recuperarlo.

Poco después, Carol camina por el apartamento en ropa interior, llega hasta la cocina e intercambia pocas palabras con su hermana quien está cocinando un conejo, cabe resaltar que en esta escena vuelve a aparecer explícitamente la forma de comer de la protagonista, quien toma el pan y come un poco de éste, luego busca por la cocina y picotea en varios platos, pero de ninguno come realmente; como si estuviera realizando una especie de huelga histórica trayendo a colación el tema del goce de la privación.

Continuando con el filme, Carol se acerca a su hermana y con la actitud de una adolescente desafiante le pregunta: “*¿Tiene que dejar sus cosas en mi vaso?*”, la hostilidad con que la protagonista realiza esta pregunta deja entrever que Carol podría estar sintiendo que este hombre ha entrado a sus vidas con el propósito de robarle el amor de Helen, la hermana de la protagonista, quien comienza a discutir con Carol.

Ambas salen de la cocina y Carol se recuesta en una pared, en ese momento fija su mirada por encima de la cámara mientras menciona: *“Hay que arreglar esa grieta”*, su hermana la mira y dice: *“¿Qué?”*, dando a entender que no entiende de lo que habla la protagonista: pero no se profundiza en este aspecto pues en ese momento suena el timbre. Cabe mencionar que el ángulo en que fue situada la cámara durante esta escena no permite saber si la grieta en realidad existe o es una muestra de que la protagonista presentaba alucinaciones antes del viaje de su hermana.



Imagen 3: El ángulo de la cámara no presenta la grieta

En la próxima escena Michael, el novio de Helen, entra en escena y saluda a Carol resaltando su belleza y agarrándole un cachete de la misma forma en que se haría con una nenita, pero ella simplemente se retira sin mencionar palabra, llega a la habitación de su hermana y con un tono de voz adolescente pregunta: *“¿No vas a cenar?”*. Su hermana también le contesta como si ella fuera una niña pequeña diciéndole que no cenarán en casa y que deja en conejo en la nevera para cocinarlo después, dando a entender que el comportamiento infantil de Carol es reforzado por su hermana mayor, quien actúa en ocasiones como una madre.

Poco después, se observa a Helen y Michael bajando por el ascensor, él menciona que Carol parece muy nerviosa, Helen justifica el comportamiento de su hermana diciendo: *“Es que es muy sensible”*, a lo que él menciona: *“Debería ir al médico”*, tal vez no sea el primero en notarlo, pero ciertamente es Michael quien sugiere una revisión especializada y quien al final desempeña un importante papel, siendo la única persona que actúa de manera razonable en un momento crítico. Mientras tanto se observa a Carol sentada en la cocina, se ha refugiado en el autoerotismo pues se besa la mano y de un momento para otro se queda fascinada con su propio reflejo deformado sobre una tetera.



Imagen 4: Imagen deformada de Carol

Por otra parte, la cámara muestra detalles del apartamento mientras Carol lo recorre lentamente, éste se ve ordenado, limpio y bastante ‘común’, luego la cámara realiza un acercamiento y primer plano a una foto familiar, en la que se enfatiza a la pequeña rubia con una mirada que combina el rencor y la alienación, quien se supone es Carol más joven pero que de igual manera presenta alguna perturbación.

Las hermanas

Ya ha caído la noche y Carol se encuentra en su habitación mientras Helen y Michael tienen ruidoso sexo. Carol no es capaz de dormir, se lleva el cabello a la boca, se muerde el labio inferior, da vueltas en la cama y se tapa los oídos con la almohada, lo que podría interpretarse siguiendo las teorías sexuales infantiles de Freud, quien señala que los niños generalmente se imaginan al escuchar a sus padres teniendo relaciones sexuales que esta es una situación en la que la madre es agredida por el padre (Freud, 1908); de esta forma Carol representa en su fantasía el acto sexual de un forma violenta.

Otra manera de representar el infantilismo de Carol es su vestimenta, pues generalmente utiliza colores claros y vestidos muy cubiertos a diferencia de su hermana, quien utiliza hermosos vestidos que resaltan su figura. Esta situación se ve de manera enfática a la mañana siguiente, cuando Helen está utilizando un corto vestido negro, como si estuviera representando la lujuria, mientras que Carol utiliza un largo vestido blanco representando la pureza, trayendo de nuevo a colación el juego de los contrarios.



Imagen 4: Carol y Helen, dos caras del deseo

Dentro de poco Carol entra al baño y ve a su cuñado afeitándose, de modo que la protagonista sale corriendo a su habitación donde presenta una especie de tics, limpiándose como si se estuviera quitando la suciedad que se le ha pegado; gesto que repetirá toda vez que se sienta perturbada al igual que una especie de comezón irrefrenable. Cabe mencionar que durante esta escena Carol se queda en su habitación y solo vuelve a salir cuando Michael se ha marchado, el tono de adolescente caprichosa regresa para preguntarle a su hermana: “¿Se va a quedar cada noche?”, en esta escena solo se presenta una parte del cabello de Carol y su brazo, el cual todavía tiene escozor y en ocasiones repite los movimientos de sacudirse.

El encuentro

Después de un día en el trabajo Carol de nuevo camina por la calle, pasa por la misma construcción de la escena pasada y aunque esta vez no están los obreros, ella reduce la velocidad con la que camina; demostrando que el piropo que le hizo el obrero tuvo repercusión en ella. Da la impresión de que camina sin ningún rumbo, incluso al toparse con unas grietas en el suelo, se queda mirándolas anonadada, no es capaz de pisarlas y se sienta a mirarlas.



Imagen 5: Las grietas

Tiempo después aparece Colín en escena, encuentra a Carol sentada observando las grietas, el ángulo en que se ubica la cámara hace parecer que las grietas surgen desde el interior de la protagonista, cabe resaltar que estas son las primeras grietas que aparecen explícitamente en el film y que este es un elemento simbólico que aparecerá en repetidas ocasiones, además con el pasar de los días estas serán cada vez más grandes, como si estuvieran representando el estado de la escisión del yo de la protagonista.

Además, durante el filme pareciera que Carol se vuelve más atractiva para su pretendiente en la medida en que le hace más desplantes, los que propician que éste desee lo que no tiene. Volviendo a la escena, se muestra que la protagonista deja caer su bolso y como ambos intentan recogerlo se golpean las cabezas, también Colín le pregunta a la protagonista si olvidó la cita que habían acordado y ella le responde que no la ha olvidado, por lo cual es posible suponer que la protagonista estaba cerca del lugar donde él se encontraba. En otras palabras, que de alguna forma la protagonista deseaba verlo, pero no fue capaz de buscarlo, sino que dejó que él la encontrara.

Carol continúa ensimismada, por lo que Colín supone que el golpe en la cabeza le ha afectado y se ofrece llevarla en su auto, una vez allí intentó besarla, pero ella se apartó rápidamente; después de poco tiempo Colín realiza un nuevo intento de besarla y la protagonista se lo permite. Sin embargo, en ella no se observan los típicos signos de emoción que despierta el ser besado por alguien, no cierra los ojos, ni mueve la boca; como si el beso le produjera asco, lo que se confirma a los pocos segundos cuando Carol sale corriendo y casi provoca un accidente con otro auto.

Ya en el ascensor, Carol se limpia los labios frotándose fuertemente con el brazo y cuando entra al apartamento se cepilla los dientes, pero la situación empeora cuando descubre que los objetos de aseo personal de su cuñado están cerca de su vaso, esto la repugna y enfurece, llevándola a que impulsivamente tire todos estos objetos a la basura y se encierre en su cuarto a oscuras.



Imagen 6: El beso y sus consecuencias

Esta escena se podría analizar siguiendo los postulados de Freud, quien explica que el hecho de que a Carol le repugne el beso es una clara manifestación de histeria, como él mismo lo menciona: *“Yo llamaría «histérica» sin vacilar, a toda persona, sea o no capaz de producir síntomas somáticos, en quien una ocasión de excitación sexual provoca predominante o exclusivamente sentimientos de displacer”* (Freud, 1901 – 1905, p 27), que es justamente lo que sucede durante esta escena, la cual recuerda la vivencia de Dora con el señor K, a saber, él le dio un beso cuando ella tenía 14 años y la joven sintió asco, por lo que huyó del lugar de la misma forma en que lo hizo Carol.

Cabe mencionar que en ambos casos los hombres eran fumadores, siendo esta una de las excusas que podrían utilizar las jóvenes para explicar su sensación, regresando a los planteamientos de Freud, se podría suponer que en las jóvenes -Dora y Carol- se ha producido lo que se conoce como un *desplazamiento de la sensación*, es decir que en vez de la sensación genital que estas circunstancias despertarían en cualquier persona, en estas dos bellas jóvenes sobreviene la sensación de displacer.

La partida de Helen

En la noche, parece que Carol no puede dormir y mira hacia la puerta, como un niño que ha realizado una travesura, de repente su hermana entra a la habitación a regañarla por haber tirado las cosas de Michael a la basura, confirmándole que ha realizado una mala acción. Sin embargo, a la mañana siguiente, Helen despierta a la protagonista de una forma casi maternal para despedirse, Carol utiliza de nuevo su tono de niña para pedirle que no se vaya y su hermana la consuela diciéndole que esos días pasarán pronto.

Poco después, Carol llega al trabajo de la misma forma cómo lo haría cualquier día, una compañera llamada Bridgeth está trabajando con una cliente, la señora Balch, quien supuestamente está dando consejos sobre los hombres, pero en realidad se está quejando de ellos; durante esta escena todo ocurre de forma ‘normal’, hasta que la cliente menciona que se ha antojado de un postre y le piden a Carol que vaya a traerlo, en ese momento descubren que la protagonista se encuentra en un estado de ensimismamiento casi catatónico.

Bridgeth lleva a Carol donde Madame Denise, quien le realiza varias preguntas y menciona que la protagonista continúa comiéndose las uñas, dando a entender que es un comportamiento repetitivo en ella, demostrando que su ansiedad existía desde antes de lo que el filme muestra. Carol no menciona ni una palabra, así que la envían a la casa y le da dinero para que aborde un taxi, de nuevo es Madame Denise quien hace de enlace entre la locura y la realidad. Pronto se revelará que enviar a la protagonista a su apartamento en realidad fue un gran error.

Estando sola en el apartamento, parece que la protagonista realiza acciones sin mucho sentido, se le ve que camina descalza, toma agua directamente del grifo, saca el conejo de la nevera, cuando suena el teléfono contesta utilizando el tono de voz infantil, mientras el conejo sigue estando fuera de la nevera, llega hasta el baño y observa los objetos de Michael, pero esta vez estos objetos no se encuentran en su vaso, pareciera Carol toma la cuchilla y la examina como si se tratara de un objeto extraño, tal vez esto sucede porque al estar lejos de su vaso, estos objetos ya no representan una amenaza para ella.

Poco tiempo después, la protagonista entra al baño donde se puede ver que se ha vuelto a colocar los zapatos y arregla su cabello, pero antes salir del baño sucede algo extraño, a saber: la protagonista encuentra una prenda de su hermana y la toma del mismo modo que había tomado anteriormente los objetos de Michael, es decir como si estos le produjera asco, lleva la prenda hasta el cesto de la ropa sucia y la huele antes de tirarla, esta acción le produce náuseas, como si el asco que le tenía a su cuñado ahora se hubiera traspasado a su hermana.

Carol va a la cocina y toma agua, en ese momento escucha un ruido que llama su atención hacia una pared de la casa en la que descubre se ha producido una grieta, por lo que se puede inferir que este es el momento en que las alucinaciones visuales y auditivas de Carol empiezan a intensificarse, dando la impresión de que esos desgarros tratan de representar otros desgarros unos incluso más profundos, es decir los de la frágil identidad de la protagonista, quien va desmoronándose a tal punto de que estando en la habitación de su

hermana probándose por encima uno de sus vestidos ve reflejado en el espejo una figura masculina, luego la cámara confirma que no hay nadie más en la habitación.



Imagen 7: El hombre en el espejo

Además, cuando llega la noche Carol se encuentra en su cama, con su pijama blanca y sin poder dormir, pareciera que juega con una pequeña grieta que hay en pared de su cama, hasta que de repente mira a la puerta como si alguien fuera a entrar y ahoga un grito con la almohada, probablemente porque para ella así está sucediendo.

La salida

La siguiente escena se desarrolla en el baño, donde la protagonista abre las llaves de la tina al máximo y sale de ese lugar dejando las llaves abiertas; vemos que se coloca el mismo vestido del día anterior, siguiendo así el estereotipo del loco desaliñado e impredecible. Antes de salir del apartamento, Carol regresa al baño que por obvias razones se ha inundado y cierra las llaves, pero el agua ya se ha desbordado, lo que puede equipararse al desbordamiento de su asco hacia los hombres.

Por el momento se puede especular que está cumpliendo con la rutina de ir a trabajar todos los días, es de recalcar que el ritmo de la música alerta que algo está ocurriendo, pero únicamente vemos a Carol, quien de nuevo se sacude el cuerpo, la escena podría estar representando que ella está viviendo su propio infierno psicológico. Por otro lado, en un cambio de escena se observa un primer plano del conejo de Michael, este detalle ayuda a comprobar el paso del tiempo, se le ha secado toda la sangre que tenía alrededor y la cuchilla de Michael está en el plato.

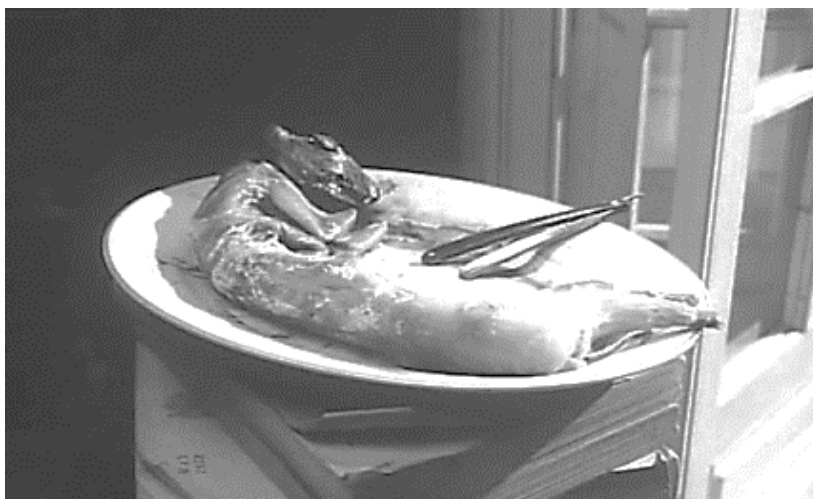


Imagen 8: El conejo y la cuchilla

Cuando Carol entra en escena enciende la energía e inmediatamente aparece una gran grieta en la pared haciendo mucho ruido, asustando a la protagonista quien corre hacia su habitación y se encierra, a pesar de lo cual aparece la figura de un hombre que sale de una de las puertas de la habitación, la cual se encuentra atrancada con un armario que se ve pesado, por lo que dudosamente Carol hubiera podido moverlo sola.

Tiempo después se observa a Madame Denise regañando a Carol pues se ha ausentado del trabajo por tres días, Carol miente diciendo que tenía una visita inesperada de un familiar y regresa al trabajo.

En esta nueva escena, la cámara muestra un primer plano del rostro de la protagonista, permitiendo observar que está despeinada, sudorosa y con la mirada perdida, resaltando de esta manera el estereotipo de locura. Al contrario de la cliente, quien se encuentra muy arreglada, limpia y tranquila, cumpliendo con el estereotipo de normalidad; al cabo de unos instantes se sobresalta, dejando ver que el estereotipo de normalidad se puede romper fácilmente, comprobando así que la cotidianidad esconde un poco de locura.



Imagen 9: La cliente

La siguiente escena se desarrolla en el sótano del SPA, Bridgeth le está cambiando la ropa a Carol, de nuevo la tratan como si fuera una niña, reforzando en ella este tipo de comportamientos. También es posible observar que Carol no se siente incómoda estando en ropa interior frente a otra mujer, pues de igual forma lo había ocurrido estando en el apartamento con su hermana.

Continuando con la escena, Bridgeth en un intento por comprender a la protagonista le pregunta si está enamorada, a lo que ella responde: “*No estoy enamorada... de nadie*”, también le pregunta sobre qué hizo durante esos días, a lo que Carol responde: “*Nada, quedarme en casa*”. Aquí es importante el diálogo asignado al personaje de Bridgeth: “*Eso enloquecería a cualquiera*” y en este caso tiene razón, teniendo en cuenta los acontecimientos que vienen en camino.

Además, Bridgeth le relata a Carol una película de Chaplin e incluso realiza una imitación, ambas ríen, en ese momento se ven como un par de amigas muy normales hasta que su compañera menciona el nombre de su novio, en ese momento Carol regresa a su ensimismamiento. Por su parte, Bridgeth toma el bolso de Carol y se da cuenta que en él está la cabeza del conejo. Cabe preguntarse si Carol lleva consigo la cabeza del conejo porque quiere mantener un recuerdo de Michael o porque de alguna forma se siente atada a ese lugar que cada vez está más decadente.

Grietas

Ya en su apartamento Carol escucha un fuerte sonido, pareciera que las paredes estuvieran crujiendo, pero pronto se descubre que este sonido corresponde a una alucinación auditiva, pues cuando la protagonista mira en dirección al sonido se puede observar que la grieta ha cambiado de dirección en comparación a la primera vez que la grieta apareció en escena, siendo esto una alucinación visual que materializa la escisión de la psique de la protagonista mediante la destrucción del apartamento.



Imagen 10: Las grietas cambian de dirección

Carol recorre el apartamento y cuando observa la foto familiar que se había mostrado en escenas anteriores aparecen tres enormes grietas en la pared. Cabe mencionar que las grietas se ven más grandes y más profundas, representando que su estado mental está empeorando, incluso tropieza con las puertas. Además, cuando se apoya en otra pared percibe que su textura ha cambiado, ahora es de un material suave y moldeable en el que deja una huella siendo esto una alucinación táctil.

Lo ominoso

Para Carol, la percepción del material de la pared vuelve a ser sólido al escuchar que tocan la puerta del apartamento, se trata de Colín quien insiste desesperadamente en buscarla, hasta el extremo de forzar la puerta del apartamento para verla y declararle su ferviente amor, obteniendo por respuesta la muerte, pues la protagonista lo golpea hasta matarlo pues percibe esta intromisión como una amenaza.

Mientras Carol golpea al joven enamorado, el encuadre de la cámara muestra un primer plano de la cara de la protagonista, la cual no demuestra ningún gesto en particular; esto cambia cuando ve la sangre brotando de la cabeza de Colín. En ese momento se puede ver el terror en su rostro, trata de cerrar la puerta, pero como no puede hacerlo saca una tabla y unos clavos, con los que se encierra y con las páginas de un libro limpia un poco de sangre que cayó en la puerta, poco después sumerge el cuerpo en la bañera.



Imagen 11: La muerte de Colín

Después de un tiempo, da la impresión de que a la protagonista no le afecta tener un muerto en su casa y sus actividades se limitan a acciones hogareñas que realiza de forma maquinal, para Freud (1919) la falta de límites entre realidad y fantasía es una regresión al mundo infantil, lo que se puede observar en la protagonista, quien en esta ocasión pareciera que está bordando sin hilos mientras balbucea una especie de canción.

Se puede observar que la casa está cada vez más desordenada o que acrecienta lo ominoso de la escena, Carol camina y llega hasta su cama, donde un hombre la toma del brazo, la violada y le rasga la ropa. A la mañana siguiente la protagonista se encuentra tirada en el marco de la puerta de su habitación, está desnuda y una manta la cubre estratégicamente. Sin embargo, en su cuerpo no se observan rastros de violencia, golpe, moretón o rasguño típico de estas situaciones.



Imagen 12: La violación

Poco después, Carol nuevamente está vestida utilizando el vestido que supuestamente el violador había rasgado, su mirada refleja que algo no se encuentra bien, la cámara muestra que el apartamento ahora es más grande, se ha expandido y las cosas tienen más espacio entre sí, en esta escena también es posible observar un poco de la definición de Freud de lo ominoso, como algo familiar que se vuelve ajeno, porque nada puede ser más familiar que su propio hogar, Carol camina por el lugar con un gesto de asombro y encuentra otra grieta.



Imagen 13: Percepción distorsionada del tamaño del apartamento

También el baño se ha expandido, la protagonista se asoma y retrocede, se apoya en una pared de la que surge una mano que la atrapa y ella huye, pero como la casa está llena de grietas de éstas surgen más manos que la buscan. Después suena el teléfono, Carol contesta y por fin articula palabras, son pequeñas frases y utiliza el tono agudo de niña, la mujer del teléfono la insulta, Carol cuelga y al volver a sonar el teléfono, la protagonista intenta arrancar el cable y al no ser capaz, lo corta con la cuchilla de Michael, como si simbólicamente se estuviera deshaciendo de la mujer de Michael con un objeto del mismo.

El arrendatario

Poco después, el arrendatario toca el timbre, como Carol no le abre amenaza con llamar a la policía, pero en realidad abre y entra fácilmente, encuentra a la linda protagonista, de pie en la puerta, con aspecto de una criaturita asustada y frágil, lo primero que ella menciona es que su hermana no se encuentra en el apartamento y rápidamente le entrega el dinero de la renta.

Cuando el casero intenta abrir las cortinas, Carol grita: “¡No!” y como él se niega, ella se sienta en el sillón tal cual una adolescente a la que no se le cumplió un capricho. Al recorrer el apartamento, el arrendatario comenta: “*Esto es una casa de locos*”, haciendo referencia al estado del apartamento -sucio, descuidado y mal oliente por el conejo en descomposición-, también hace un comentario sobre el pijama que está utilizando la protagonista, pero poco después da a entender que utilizar esa ropa tiene algún tipo de lógica, puesto que está haciendo mucho calor, por lo que él se desabrochó la corbata y se ofrece a traerle un vaso de agua.

En ese momento descubre el viejo conejo, también el desastre que hay en toda la casa; Carol toma la cuchilla y la esconde tras su cuerpo, recibe el vaso de agua y lo toma, el hombre piensa que está enferma, por lo que le ofrece un abrigo y una taza de té, diciendo: “*Una taza de té y una aspirina y te pondrás como una rosa*”, pero el arrendatario olvida que las rosas tienen espinas y las de la protagonista están literalmente muy afiladas.



Imagen 14: Carol y el arrendatario

El arrendatario empieza un monólogo sobre lo sola que ha de estar Carol y le hace una propuesta a la joven: *“Tú cuidas de mí y yo me olvido del alquiler”*. La protagonista lo rechaza y el hombre se le lanza encima, ambos forcejean, Carol tira al hombre al suelo y las campanas se detienen, el hombre se le vuelve a acercar y ella le hace un corte en la nuca. El arrendatario se mira al espejo, Carol aprovecha ese descuido y lo mata con la cuchilla de Michael, realizando varios cortes y se le mancha la ropa de sangre.

Es relevante analizar ambos asesinatos cometidos por Carol como un pasaje al acto, no como una acción propia de una estructura, ya sea neurótica o psicótica; más bien estos actos deben entenderse como una demanda de amor hecha por una mujer que se vive a sí misma como un ser en descomposición (Raoult, 2002; citando a Lacan). El recurso a la acción es una solución para un narcisismo que se vive amenazado por un conflicto constante entre su deseo, el cual por una parte reclama satisfacerse, mientras que por otro exige que sea inmaculada.

Jugando

A la mañana siguiente, Carol se ha cambiado de ropa y se encuentra en su cama junto a la cual hay una pared con una grieta que poco a poco se hace más grande, llegando al punto de dividir la pared en dos. Además, el encuadre de la cámara muestra desde la mirada de la protagonista que una lámpara que cuelga del techo se mueve como si estuviera temblando, demostrando que las alucinaciones visuales de la protagonista continúan acrecentándose.

Poco después, se observa que Carol ha armado una mesa para planchar y realiza esta labor de forma automática en un vestido blanco, el detalle de esta escena es que el piso revela dos cosas: la primera es que la plancha no está conectada, por lo que se deduce que la protagonista está jugando, nuevamente haciendo referencia a su regresión al mundo infantil; la segunda es que en el suelo están tirados unos terrones de azúcar, dando cuenta de uno de los postulados de Freud (1894, p57) que menciona que: *“Esta fobia le había quitado poco a poco toda capacidad de goce y de trato social”*, pues la protagonista ha abandonado su deseo de comer, al tiempo que se ha aislado del mundo, viendo a cada visitante -en especial los masculinos- como una posible amenaza.

En la siguiente escena Carol va a la habitación de su hermana, se aplica uno de sus labiales de su hermana y regresa a su cama, se acuesta como en espera de algo y sonríe levemente, hasta que comienzan a sonar las campanas, en ese momento su expresión cambia y aparece el violador, que la toma fuertemente y la deja bocabajo momento en el que el labial deja un rastro en la almohada, como si esta mancha representará “el desfloramiento” de la protagonista. Lo que se interpreta como una muestra del deseo ambivalente de la protagonista, quien por lado se aplica labial como en un intento de pseudoseducir a su violador, y por el otro no deja de temerle.



Imagen 15: El deseo ambivalente

Por otra parte, el desorden del apartamento continúa y las paredes han vuelto a expandirse, Carol recorre el lugar hasta que algo llama su atención, camina hasta una pared y descubre una especie de parche del que brotan manos que intentan atraparla, la música regresa anunciando algo siniestro y la cámara se posa al final del pasillo, dejando ver que de las paredes surgen manos.

Teniendo en cuenta las dimensiones del apartamento, se supondría que Carol tenía escapatoria o que se pudo dirigir hacia otro lugar, pero escogió ir hacia las manos, incluso parece un pequeño gatito en busca de cariño, representando de nuevo la ambivalencia del deseo de Carol, quien se embarca en la búsqueda de aquello que produce terror y placer al mismo tiempo.

El regreso

Carol se acuesta en su cama, teniendo lo que pareciera ser una alucinación pues el encuadre de la cámara permite observar que la cama está flotando y que pronto chocará con el techo, cabe resaltar que Rosemary alucina de esta misma forma, representando por un lado el estar flotando y por otro el miedo a estrellarse. Poco después Michael y Helen llegan de sus vacaciones en un día lluvioso.

Helen entra en el apartamento y ve que todo está desordenado, llama varias veces a Carol y no recibe una respuesta, descubre que hay un cadáver en el apartamento por lo que queda perpleja, entre tanto Michael está subiendo en el ascensor y escucha que Helen grita muy fuerte, la escena muestra que este personaje ha descubierto un segundo cadáver y todavía no sabe dónde se encuentra su hermana.

Michael al ver la situación busca un teléfono, pero como se lo niegan sale corriendo del edificio. Helen está en shock, sentada y de repente una mano surge de debajo de la cama, entre tanto, los vecinos empiezan a entrar al apartamento, uno de ellos alza la cama y ahí se encuentra Carol semi-inconsciente, se observa que al igual que en las otras dos películas de la llamada “Trilogía de los apartamentos” hay una multitud que intenta ayudar (aunque en realidad no hace mucho) y que en ocasiones hace unos aportes que no entran en la lógica de la vida cotidiana, rayando en lo absurdo como el hombre que repite: *“Le traeré un poco de brandy”*.

Ninguno de los espectadores se atreve a tocar a Carol, Michael ha pasado de ser un villano que le robaba espacio y el cariño de su hermana, a ser el héroe de la historia pues toma a la protagonista en sus brazos y la aparta de la multitud, quizá la lleve a un centro médico, la verdad es que Polanski no lo revela en las tres películas deja la duda. Para finalizar se realiza un recorrido por el putrefacto apartamento, hasta llegar a la foto familiar y se enfoca en la protagonista cuando era niña, acercándose cada vez más a su mirada perdida.



Imagen 16: Carol en los brazos de Michael

Conclusión

En la protagonista de este filme se puede concluir que en ella se presenta una de las formas de histeria extrema, descritas por Freud en el texto “Las neurosis de defensa: ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias” (1894) en la que se describe que la *histeria de defensa* se asocia con las fobias y representaciones, lo que le ocurre a esta protagonista.

Según Freud, las personas que presentan este tipo de histeria gozan de buena salud hasta que se les presenta una representación inconciliable, en pocas palabras, que debía ser olvidado, en Carol se puede suponer que una de estas tres situaciones o la combinación de estas despertó esa representación inconciliable:

1. Colín intenta conquistarla,
2. El obrero que le dice un piropo
3. Su hermana sea la amante Michael y se vayan juntos de vacaciones.

También, Freud explica que en las mujeres estas representaciones inconciliables están generalmente asociadas a vivencias o sentires sexuales, y es posible reconocer algunos de los empeños defensivos, en Carol lo cuales se manifiestan en el rechazo por Colín y en el desprecio que muestra por Michael. Por otra parte, Freud comenta que no se puede considerar como patológico todo intento de deshacerse de una representación inconciliable, pero cuando ese olvido no se logra realizar, es posible que se llegue a una representación obsesiva o a una **psicosis alucinatoria**, que es lo que se infiere le ocurrió a Carol, pues tal como lo plantea Freud (1924), en la psicosis se abandona una parte de la realidad, para reconstruirla posteriormente por la vía de la alucinación que es a la vez un intento de cura.

Situaciones que se presentan en la protagonista al ver y escuchar grietas que no existen, y en las múltiples alucinaciones en las que es violada, cumpliendo de esta manera con su deseo, al tiempo que tiene la opción de negarse ante él y cumplir con la representación de que el acto sexual es algo violento.

Capítulo 4: Rosemary's Baby (El bebé de Rosemary, 1968)

Este filme está basado en la novela homónima de Ira Levin: "*La Semilla del Diablo*", la trama gira en torno a Rosemary Woodhouse, una joven ama de casa que anhela tener un bebé con su esposo; Guy Woodhouse, un actor mediocre que desea alcanzar el estrellato a toda costa y que todavía no quiere ser padre. La pareja se instala en un apartamento de un antiguo edificio en el que recaen varias leyendas urbanas.

Ya en el edificio los Woodhouse conocen a los Castevets, un matrimonio de edad avanzada que se muestra extremadamente hospitalario con la pareja. Posteriormente un actor queda ciego misteriosamente y Guy lo reemplaza en un importante papel, al tiempo que descuida la relación con su esposa; por lo que planea una cena de reconciliación, en la que menciona que ahora si desea tener un hijo, esa misma noche Rosemary tiene un extraño sueño en el que una criatura demoníaca la está violando.

Poco después Rosemary descubre que está embarazada y los Castevets le dan de beber un jugo con una raíz que según ellos y su doctor es mejor que las vitaminas. Durante los primeros meses del embarazo Rosemary sufre fuertes dolores y pierde mucho peso, aspecto que inquieta a un amigo cercano quien antes de morir le dejó unos libros a la protagonista y un extraño mensaje, con los que deduce sus vecinos planean un complot contra ella y su bebé, del que su esposo participó con el fin de conseguir fama y fortuna.



Normalidad aparente: la calma que precede a la tormenta

Esta película comienza enseñando algunos edificios de New York, mientras en los créditos de color rosa se lee: “*Rosemary’s baby*”, acompañado por una tétrica canción de cuna. Esta atmósfera se mantiene hasta llegar a un enorme edificio: “El Bramford”⁹, al que vemos entrar a una joven pareja.



Imagen 1: *Los Woodhouse llegan al Bramford*

Ya en el edificio, se observa a la pareja hablando con un empleado del edificio, el señor Micklas, quien les enseñará el apartamento e inicia la conversación preguntando por el trabajo de Guy, este dice ser médico; pero inmediatamente Rosemary interrumpe la conversación rectificando que su esposo es un actor, dejando ver desde el primer momento que ella se muestra como una mujer correcta.

⁹ Es en realidad el emblemático edificio Dakota, ubicado al oeste de Central Park. Este edificio es reconocido por albergar numerosos personajes famosos a través de los años y porque frente a este sucedió el asesinato de John Lennon; además está rodeado de un aura misteriosa, tanto así que es considerado como el edificio maldito y es fuente numerosas leyendas urbanas neoyorquinas, razón por la que Polanski lo eligió para el rodaje de esta película.

Los personajes entran a un oscuro ascensor y el señor Micklas les explica la distribución de los apartamentos y su posterior remodelación: *“Este apartamento tiene cuatro habitaciones, dos baños y cinco armarios empotrados. Al principio la casa consistía en pisos muy grandes, el más pequeño tenía nueve habitaciones, pero ahora casi todos han sido fraccionados en apartamentos de cuatro, cinco y seis habitaciones. El 7-E es uno de cuatro que originalmente era la parte trasera de uno de diez”*. Resaltando la antigüedad del edificio. Cabe mencionar que la pareja encuentra varios desperfectos en el edificio como huecos en el piso y grietas en las paredes. Sin embargo, Rosemary con su rostro alegre parece no otorgarles importancia a estos detalles.



Imagen 2: Los Woodhouse en el Bramford

Por su parte, el señor Micklas menciona que la anterior inquilina, la señora Gardenia, había muerto hace pocos días y que su hijo había dicho que una parte del mobiliario se los podía quedar quien los desee, en ese momento Rosemary pregunta tímidamente: “¿*Murió en este apartamento? No es que a mí...*”; y antes de terminar la frase, el señor Micklas le explica que la señora murió en el hospital y continúa enseñándoles el apartamento. En esta escena es posible observar que la repentina fortuna de la pareja se debe al infortunio de una familia, acontecimiento que se repetirá más adelante.

En este punto del filme se muestra una irrupción de lo oculto y lo trasgresor, el misterio rompe con la aparente normalidad, convirtiendo el entorno en caos (Rojas, 2013 p 4), deformando eso que conocemos como ‘normalidad’, pues los personajes se encuentran frente un objeto cotidiano y se enfrentan con un misterio: ¿Qué motivó a la señora Gardenia a mover ese armario?, pregunta no se logra responder en este análisis.



Imagen 3: *El misterio*

Para enfatizar en este misterio, Polanski utiliza al personaje del señor Micklas, quien con su rostro desconcertado al no lograr explicar cómo ha podido ocurrir y la frase que menciona: *“Ella no pudo haberlo movido sola. Tenía ochenta y nueve años”*, agravan la sensación misteriosa, más adelante se descubre que este armario es una clave importante en el desarrollo de la paranoia de Rosemary.

La próxima escena viene anticipada con la voz de Huch, un viejo amigo de la pareja, quien comenta que sobre el edificio Bramford recaen diversas leyendas urbanas, en las que se incluye a las hermanas Trench que asesinaban y comían niños; a Keith Kennedy y Adrián Marcato quienes practicaban la brujería.

Tiempo después la pareja Woodhouse entra a su apartamento, el cual se ve oscuro y viejo; Rosemary carga una gran bolsa de papel y Guy una lámpara, enfatizando el aspecto de una mudanza común y corriente, hasta que de repente se dan cuenta de que por las paredes se puede escuchar a su vecina gritando: *“Román, trae más cerveza cuando vuelvas”* y la pareja se queda mirando hacia la pared de donde proviene el ruido.

Posteriormente, Rosemary se encuentra en la lavandería del edificio leyendo una revista mientras espera que la lavadora termine con su ropa, el lugar es oscuro y desolado; únicamente se encuentra una joven, quien se presenta diciendo que su nombre es Terry Gionoffrio y que vive con los Castevets, también habla sobre la señora Gardenia y revela que ella cultivaba plantas que le daba a la señora Castevets, lo que puede indicar que la señora Gardenia también formaba parte de la secta.

Otra ruptura de lo cotidiano se presenta cuando repentinamente se rompe un cristal y ambas mujeres se asustan. Llevándolas a confesar su odio hacia el oscuro y desolado sótano, razón por la que acuerdan bajar juntas; Terry le muestra a su nueva amiga un collar, presumiendo que se lo regalaron para la buena suerte, Rosemary lo observa y al acercarse nota que tiene un fuerte olor.



Imagen 4: Conociendo a Terry

Terry le comenta a Rosemary acerca de su vida con los Castevets, mencionando que: *“Los Castevets son las personas más maravillosas del mundo, me recogieron de la calle literalmente”*, y la protagonista le pregunta si se encontraba enferma, por lo que la joven le explica: *“Pasaba hambre, con problemas de droga y muchas cosas... soy como la hija que ellos nunca tuvieron. Al principio pensaba que se trataba de sexo, pero son como unos abuelos de verdad”*; Rosemary se ve gratamente sorprendida y agrega: *“Me alegro de saber que hay gente así, la gente suele ser muy apática”*, luego le preguntan a Terry sobre su familia, dando fin a la conversación y a la escena.

Posteriormente, la pareja Woodhouse va caminando de regreso al Bradford y notan que frente éste hay una multitud, ambulancias y carros de policías, la cámara muestra sus rostros llenos de preocupación; Guy se acerca rápidamente y encuentra que el cuerpo de Terry está en el suelo cubierto de sangre, al igual que el collar que le regalaron los Castevets. Un policía entra en la escena le dice a Guy que debe retirarse, pero este le dice que la conoce, en el fondo se observa a Rosemary cubriéndose el rostro con las manos.

Entre tanto, otro policía entra en la escena, le pregunta a Guy por el nombre de la difunta y al no recordar el apellido de Terry pasa la pregunta a Rosemary, quien sigue de espaldas a la cámara y responde: *“No recuerdo... era un apellido italiano”*. Cuando la protagonista termina la frase entra en escena un nuevo policía, quien enseña una supuesta nota de suicidio que revela el nombre completo de Terry.

El señor Micklas, de nuevo, se ve desconcertado, le pregunta a los Woodhouse si conocían a Terry y poco después señala la primera aparición en escena de Minnie y Román Castevets, la pareja de ancianos que acogió a Terry, así que uno de los policías rápidamente se les acerca realizándoles múltiples preguntas. Román, inmediatamente pregunta si ha ocurrido un accidente, como si tuviera indicio de la situación, el policía les informa que la joven ha muerto, a lo que él responde: *“Sabía que esto pasaría, sufría depresiones cada 3 semanas”*, como intentando eximirse de cualquier responsabilidad.

Minnie se acerca al cuerpo y empieza a contradecir a su esposo diciendo: *“Eso no quiere decir que se suicidara, era una muchacha feliz, no tenía motivos para hacerlo, debió haber estado limpiando las ventanas”*, el policía les muestra la nota y le pregunta si está escrita con la letra de Terry, Román dice: *“Definitivamente, absolutamente”* sobre enfatizando su respuesta. Además, el policía pregunta por un familiar de la difunta, a lo que Minnie contesta, de espaldas a la cámara: *“No tenía a nadie, sólo a nosotros”*. En ese momento se escucha de fondo la voz de Rosemary preguntando: *“¿No tenía un hermano en la marina?”*.



Imagen 5: Conociendo a los Castelevets.

Los Castelevets parecen sorprendidos de escuchar las palabras de Rosemary, quien agrega: *“Me lo dijo en la lavandería, me llamo Rosemary Woodhouse”*; Guy la interrumpe por un momento para mencionar: *“Vivimos en el 7-E”*, pero la protagonista continúa hablando: *“Nos sentimos como ustedes, señora Castelevets, parecía tan feliz y llena de... Dijo cosas maravillosas de usted y su esposo, de lo agradecida que estaba”*; Minnie le agradece y el policía le pregunta a Rosemary si tiene algún dato acerca del hermano de Terry, los Woodhouse se retiran de la escena, mientras la protagonista menciona: *“Estoy aturdida, lo siento tanto”*.

Posteriormente, la pareja Woodhouse se encuentran en su lecho matrimonial, Guy está profundamente dormido mientras la protagonista continúa despierta, la cámara se mueve de forma rápida produciendo una serie de imágenes transitorias un poco borrosas en las que podemos observar que la cámara da un paseo por la pared y en ella se muestra la cara de Terry cuando se encontraba en el suelo, cubierta de sangre.

En seguida, en una atmósfera onírica, se muestra a una monja hablando con la voz de Minnie, la cual menciona: *“A veces me pregunto cómo puedes estar al mando de algo”* y agrega: *“Si me hubieras escuchado, no habríamos tenido que hacer jeso!”*, señalando un ventanal que están sellando con ladrillos y continúa gritando. Entre tanto, pareciera que

Rosemary observa todo desde su cama, y cuando un hombre se le acerca a la protagonista le dice: *“Le dije a la hermana Verónica lo de las ventanas y retiró a toda la escuela de la competencia”*.

En esta escena lo ominoso se presenta en que la voz de la monja es reemplazada por la de Minnie y según el libro de Levin, lo que vemos es un recuerdo de la época en que Rosemary asistió a un colegio católico. Además, en este punto observamos que se mezclan las ensoñaciones de la protagonista con las palabras que escucha a través de la pared y el recuerdo del colegio; razón por la cual podríamos especular que Rosemary, en un estado de ensoñación, está escuchando a través de la pared una revelación por parte de Minnie y Román del asesinato de Terry, ya que ella no estuvo dispuesta a seguir sus planes y por ello deben reiniciar la búsqueda de una mujer para que sea la madre del hijo del diablo.

A la mañana siguiente, Minnie Castevets va al apartamento de los Woodhouse diciendo que quiere agradecer a Rosemary por las palabras que les dirigió la noche anterior y después de unas cortas palabras sobre Terry, menciona que fue incinerada sin ninguna ceremonia; poco después, la señora Castevets comienza a revisar el apartamento, parece que toda la tristeza se ha evaporado de su cuerpo, recorre el apartamento preguntando el precio de algunos muebles y por el trabajo de Guy.

De repente, Minnie invita a Rosemary y a su esposo a cenar en su apartamento, se le muy animada, más de lo que estaría alguien que se encuentra de luto, la protagonista la rechaza amablemente, pero su invitada se muestra tan insistente que pareciera que manipula a la protagonista cuando menciona que será la primera noche que cenar sin la compañía de Terry, así que Rosemary termina aceptando. Cabe mencionar que, al salir Minnie recoge el correo de los Woodhouse revisándolo, siguiendo con la característica entrometida del personaje.

Cuando Guy regresa del trabajo, es recibido alegremente por su esposa, quien corre a abrazarlo y besarlo, momento que él aprovecha para darle unas palmaditas en las nalgas; poco después ella va a la cocina, mientras Guy se sienta con gesto preocupado y menciona: *“Donald Baumgart consiguió el papel”*, la protagonista le lleva una merienda a su esposo y trata de darle ánimos, además le cuenta sobre la invitación a cenar. En un primer momento Guy menciona que no quiere ir alegando que: *“En cuanto hagamos amistad, no podremos librarnos de ellos... están al otro lado de la pared”*, pero poco después acepta ir a la cena, pero ahora es ella quien empieza a dudar y con un tono infantil dice: *“No, si tú no quieres no iremos”*.

Frase con la que delega a su esposo la responsabilidad de la decisión, incluso agrega: *“Suena falso, pero te lo digo de verdad, en serio”*, lo que menciona mirando hacia el suelo, acariciando la regla de manera que tiene entre sus manos, es de mencionar que la ropa que utiliza y la forma en que lleva el cabello (recogido en dos colitas) y sus gestos, hacen de esta escena una situación realmente infantil, lo que se acompaña con la tierna mirada que Guy le brinda a su esposa. En este punto cabe mencionar que Guy es nueve años mayor que Rosemary según el libro de Ira Levin.

Los Castevets: cenando con el enemigo

En la siguiente escena, los Woodhouse tocan el timbre de los Castevets, Minnie abre la puerta animosamente y los invita a pasar diciendo: *“Le diré a todos que le conocí antes de hacerse famoso”*, esta es una afirmación un tanto sospechosa pues da a entender que ella tiene información que los espectadores desconocen.

Mientras tanto, Román camina lentamente hacia sus invitados sosteniendo una bandeja con cuatro copas rebosantes y menciona: *“Creo que he llenado demasiado los vasos... suelo prepararlos siempre ¿verdad Minnie?”*; le entrega una copa a cada uno mencionando que este tipo de cócteles son muy populares en Australia y brindan con la consigna: *“Bienvenidos a nuestra casa. ¡Salud!”*.

Este primer recorrido por el apartamento de los Castevets brinda al espectador una atmósfera de normalidad que es reforzada por el personaje de Minnie, en primer lugar, cuando parece que se está atorando debido a la sorpresa de ver que su esposo está regando las bebidas en la alfombra e inmediatamente comienza a limpiar y en segundo lugar cuando le recuerda a su esposo que debe tomar una píldora.

Transcurrido un tiempo, se muestra un primer plano del plato de Rosemary quien intenta cortar la carne con dificultad y un gesto de desagrado, la cámara se va alejando poco a poco muestra a Guy de espaldas, el perfil de Rosemary y a Román de frente, quien habla sobre la situación de la ciudad mencionando que: *“Ningún Papa visitó jamás una ciudad donde hubiera huelga de periódicos”*, Guy agrega que la visita del Papa hace parte del mundo del espectáculo y los Castevets ríen.

Por su parte Rosemary se queda mirando su plato sin opinar, por lo que Minnie sospecha que la conversación podría ofenderla, así que Román le pregunta si es religiosa y la protagonista contesta tímidamente: *“Me educaron en el catolicismo”*. Sin embargo, esta afirmación no hace explícito que la protagonista sea practicante activa de esta religión. Esta parte fue introducida por Polanski, pues no se encuentra referencia alguna en el libro.

La conversación continúa y se lanzan varias sátiras a la figura del Papa de la religión católica, con la frase de Román: *“No hay que respetarlo porque finja ser un hombre santo”* y la frase de Minnie: *“¡Cuánto gastan en trajes y joyas!”*, a la que Román agrega: *“Una buena muestra de hipocresía bajo la religión organizada aparecía en Luther”*, una de las obras en la que trabajó el esposo de la protagonista.

En este punto, se retoma el hilo del libro y se pueden encontrar ciertas coincidencias que le darán algún tipo de base al delirio de Rosemary. En primer lugar, Román menciona que vio a Guy actuando y que un gesto le conmovió. Segundo, comenta que su padre fue productor de teatro, por eso conoce a varias personas importantes, tiene conocimientos sobre el teatro y ve en Guy a un buen actor. Todo esto hace que Guy quedé deslumbrado.

Al terminar la cena y devuelta en su apartamento, Rosemary le comenta a su esposo entre risas: “*Solo había 3 platos que combinaban y una hermosa, hermosa, hermosa cubertería*”, entre tanto Guy vuelve a mencionar que las historias de Román le parecen muy interesantes y que planea volver; la protagonista no se muestra de acuerdo con su esposo y decide quedarse en casa. Después de un breve silencio, la protagonista pregunta: “*¿Por qué habrán retirado los cuadros?*”. Guy no le entiende y ella continúa: “*Han quitado los cuadros, hay ganchos y marcas en las paredes y el único que hay, no encaja*”, esto se toma como los primeros indicios que la propia Rosemary señala de que algo no ocurre como debería. Sin embargo, Guy asegura no haberse dado cuenta.

Al día siguiente, Rosemary planea tener una tarde de descanso y lectura, lo que se interrumpe repentinamente cuando Minnie toca el timbre de los Woodhouse acompañada de una señora que presenta de la siguiente forma: “*Hola querida, te presento a mi amiga Laura-Louise McBurney, vive en el piso 12*”. Por su parte, la mujer saluda a Rosemary de forma efusiva y le da la bienvenida al edificio.

Las entrometidas visitantes entran en el apartamento, se acomodan, sacan sus trabajos de costura y se ponen a trabajar en ellos. Poco después, Minnie al ver a Rosemary un poco decaída le pregunta si se encuentra bien, así que la protagonista explica que está en su primer día del periodo y las visitantes realizan bromas sobre este tema. Además, Minnie le entrega a Rosemary una pequeña bola de papel rosa diciendo que es: “*Un pequeño regalo de bienvenida*” y agrega: “*Es muy antiguo, tiene unos 300 años*”.

Rosemary destapa su regalo y al verlo pareciera que lo reconoce de inmediato, es el collar que Terry le enseñó en la lavandería, lo que se confirma cuando Minnie comenta: “*Dentro tiene raíz de tanis, para la buena suerte*”. La protagonista menciona que, aunque el regalo es encantador no puede aceptarlo, Minnie insiste y Laura-Louise con su sonrisa insistente le sirve de cómplice silenciosa, entonces Rosemary cede a sus peticiones y se coloca el collar, notando el particular olor de esta raíz.



Imagen 6: *El regalo*.

En este punto es importante mencionar que según el libro en el que se basa la película, poco después de que la protagonista guardara el collar, el olor de la raíz de Tannis: “*Se percibía en todo el dormitorio. Un olor acre y punzante que se había abierto camino hasta el cuarto de baño*”. Razón por la cual, Rosemary: “*Fue a la cocina y tomando un pedazo de papel de aluminio, metió dentro el amuleto, haciendo un envoltorio triple y retorciendo los extremos, para asegurarlo más*” Pág. 52. Demostrando que la percepción que tenía la protagonista del olor era realmente fuerte, esto se puede ver más adelante en el film, cuando el collar vuelve a aparecer en escena.

En la siguiente escena, el teléfono suena y Guy corre a contestar, de repente comienza a repetir: *“Oh Dios mío es horrible”*; Rosemary se acerca al cuarto, mientras su esposo continúa hablando y menciona: *“Sí que podría, odio conseguirlo de esta forma, pero yo...”*. Al terminar la llamada, Guy se ha quedado en shock, Rosemary le pregunta qué ha pasado, él le responde: *“Donald Baumgart se ha quedado ciego. Se despertó ayer y... no podía ver”*, a lo que agrega con un aire de contrariedad: *“He conseguido el papel, al final lo he conseguido”*. De nuevo se observa que la fortuna de los Woodhouse depende de la desgracia de otra persona.

La próxima escena viene adelantada por la imagen de Huth, quien está sentado fumando observando directamente a la cámara, mostrando de esta forma lo que Rosemary está observando, convirtiendo al espectador en el personaje por un corto momento, lo que se intensifica pues de fondo se escucha la voz de la protagonista, quien está hablando entre sollozos: *“Es fascinante, ahora se dará a conocer y tiene una oferta para protagonizar una serie en Miami Beach, de repente, se ha hecho muy famoso”*. Refiriendo al nuevo trabajo de su esposo.



Imagen 7: El psicólogo Huth

Cabe mencionar que durante esta escena se observa a Huchth, quien se limita a escuchar representando teatralmente el papel del psicólogo y menciona en un tono irónico: *“Ahora entiendo porque estás tan contenta”*. Más adelante, el ángulo de la cámara muestra a la protagonista que continúa defendiendo a su amado, hablando como si se creyera sus palabras; pero sus ojos llorosos la desmienten y al mencionar: *“Es un papel difícil, tiene que actuar con unas muletas y está preocupado... y... bueno... está preocupado”*, la voz se le parte y oculta su rostro de la cámara, regresando al papel de la típica ama de casa que debe guardarse sus tristezas.

Poco después, se observa a Huchth y Rosemary caminando por la calle, la cámara se posa detrás de los personajes, siguiendo con el “Punto de vista acompañante” del estilo Polanski, en esta escena Huchth comenta: *“Parece que hubo otro suicidio en la casa de la felicidad”*, Rosemary se muestra indiferente ante este hecho y comenta: *“Oh, no te lo dije, fue la chica que estaba en rehabilitación con los Castevets. Estoy segura de haberte dicho”*, a lo cual su amigo responde: *“Parece que no pudieron rehabilitarla”*, en un tono irónico.

Un esposo arrepentido: Cenando con el enemigo parte II

Posteriormente, Rosemary entra a su apartamento cargando una bolsa de papel y se sorprende al encontrar un ramo de rosas, da unos pasos y descubre que el apartamento está lleno de ramos de rosas y que su esposo está de pie en el marco de la puerta sosteniendo una para ella y se le acerca mencionando: *“¡He sido un tipo de mierda!, me preocupa que Baumgart recupere la vista”*, Rosemary lo defiende y niega todo lo malo que su esposo dice haber realizado, mientras él continúa diciendo: *“He estado ocupándome demasiado de mi carrera, tengamos un hijo ¿ok?, tengamos 3 ¡Uno tras otro!”*, mostrándose francamente arrepentido.

Para acentuar su decisión, Guy le da una palmada al calendario mientras menciona: “*Hasta he pensado en el momento adecuado para empezar*”, Rosemary no puede contener la alegría y planean tener una cena romántica. Aquí lo sospechoso proviene de la nueva actitud de Guy, que ahora se muestra dispuesto a tener hijos, cuando el libro revela que es Rosemary la que se ha obsesionado con la idea, mientras que para Guy este aspecto era algo secundario.

En la siguiente escena se muestra a la pareja cenando, pero repente la velada se ve interrumpida por el sonido del timbre, así que Guy se levanta enfadado a abrir la puerta; mientras la cámara enfoca a la protagonista, quien continúa en la mesa. De fondo se puede escuchar que se trata de la entrometida Minnie, por lo que Rosemary empieza a rogar para que su esposo no la deje entrar, diciendo: “*No, no la dejes pasar. Esta noche, no*”, la cámara se acerca lentamente al rostro de la protagonista y de fondo se escucha la conversación de Guy y Minnie.

Las súplicas de la protagonista se cumplen cuando se escucha el sonido de la puerta cerrándose y Rosemary trata de calmarse diciendo: “*Bien, bien*”, Guy regresa al comedor y ocultando sus manos tras la espalda comenta: “*Madame y Monsieur tendrán su postre después de todo, Mousse au chocolat o «ratón de chocolate»¹⁰, como Minnie lo llama*”; indicando que Minnie les ha llevado postres. Rosemary confesó que tenía miedo de que Minnie se quedara a arruinar la velada, Guy le responde de forma tranquilizadora que Minnie sólo quería que probaran el postre.

¹⁰ Nota de la autora: El diálogo de Guy: “*Mousse au chocolat o «ratón de chocolate»*”, hace referencia a un juego de palabras en inglés entre “mousse” (espuma) y “mouse” (ratón).

En este punto, Ira Levin revela una pista: *“Las copas estaban llenas de remolinos de chocolate. La de Guy estaba rematada con una rociada de pedacitos de nuez, y la de Rosemary con media castaña”* (pág. 60). Dando a entender que las copas se podían diferenciar entre sí, siendo este otro fundamento que la protagonista puede agregar a su delirio.

Continuando con la película, Rosemary come una cucharada de postre y comenta: *“Está bueno”*, el ángulo de la cámara se posa en Guy quien come el postre rápidamente y hace un gesto de desagrado. Se vuelve a enfocar a la protagonista que nuevamente prueba el postre y comenta que tiene un sabor extraño; Guy inmediatamente la contradice y la regaña, por lo que Rosemary termina haciendo algo que no quiere para complacer a su esposo.

Entre tanto se acaba la canción de fondo, así que Rosemary estratégicamente le pide a Guy que le dé la vuelta al disco y aprovecha esta pequeña distracción para tirar gran parte del postre en una servilleta; cuando Guy regresa la protagonista le muestra el vaso vacío diciendo: *“Aquí tienes, papito ¿Me he ganado una estrella dorada?”*, y su esposo la abraza tiernamente.



Imagen 8: Rosemary tirando el postre

Poco después, Guy está viendo la transmisión televisiva de la llegada del Papa al estadio de New York, entre tanto Rosemary arregla los platos sucios de la cena, una clásica escena de la época en que fue grabada la película. Además, mientras Rosemary tira los restos del postre que guardó en la servilleta parece que se hubiera mareado, Guy sigue viendo la televisión y comenta entre risas que es un gran momento para su comercial de Yamaha y dirige su mirada hacia su esposa, quien está tambaleándose para caminar por el pasillo.

Guy le pregunta si se siente bien y ella le responde: *“Estoy algo mareada”*; él corre hacia la protagonista, la trata como si estuviere borracha y ella se muestra como tal, él la sujeta en sus brazos guía su caminar por el pasillo, pero Rosemary se cae, así que Guy la levanta en sus brazos y la lleva a la habitación.

Las pesadillas son parte de los sueños

En la siguiente escena se muestra que Rosemary se encuentra en su lecho matrimonial, el cual se ha convertido en una almadía que flota en un lago; por su parte, Guy mostrándose considerado le dice que debe dormir toda la noche, pero ella le replica: *“Debemos hacer un bebé”*; Guy mirándola tiernamente le recuerda que aún tienen tiempo, así que ella acepta, mientras de fondo se escucha el tic tock de un reloj que marcha rápidamente. De la misma manera que sucedía en Repulsión cuando algo no marchaba bien, siendo este uno de los aspectos compartidos entre las tres películas analizadas en este trabajo.



Imagen 9: Rosemary flotando en el lago.

La siguiente escena muestra lo que pareciera ser el sueño de Rosemary, de fondo se sigue escuchando el tic tack del reloj y las imágenes se ven más oscuras y difusas, para aclarar esta escena se utiliza una referencia del libro, la cual explica que Rosemary: “*Se vio sentada con una bebida en su mano en el yate del presidente Kennedy. Lucía el sol y soplabla la brisa, un día perfecto para un crucero*” (pág.62). Polanski lleva a cabo esta escena tal como la describe el libro, poco después se pueden observar imágenes transitorias, entre el techo del apartamento de lo Woodhouse y el sueño del yate.

Entre tanto, Guy trata de quitarle la ropa a su esposa, a pesar de que hace pocos segundos le había dicho que debería dormir, en ese momento se puede observar que Rosemary se ve confusa, es posible observar que las imágenes de la escena oscilan entre la cama y el barco, incluso se puede ver por la ventana de éste. Luego, cuando la cámara enfoca a Guy, la protagonista vuelve a estar en su alcoba matrimonial. Además, Guy le quita a Rosemary el anillo de bodas, quizás adelantándose a lo que sucederá en pocos instantes.



Imagen 4: Rosemary confunde la realidad y sus sueños.

Después, el tapizado amarillo con flores de la habitación matrimonial termina confundiéndose con el techo de la Capilla Sixtina. La protagonista se encuentra acostada en una especie de rustico ascensor que la lleva a observar muy de cerca las pinturas de Miguel Ángel, pero la imagen se empieza a confundir con uno de los armarios del apartamento, del cual se reconoce una tela verde a cuadros con la que Rosemary decoró unas tablas; de fondo se puede escuchar la voz de Guy diciendo: “*Despacio, despacio*”, dando la impresión de que los sueños de Rosemary nuevamente se confunden con la “realidad”.



Imagen 5: *La capilla Sixtina y el armario.*

En este punto, vemos cambios de imagen radicales, primero, vemos a Hutch gritando “¡Tifón! ¡Tifón!”, mientras ondea un equipo para pronósticos meteorológicos en medio de una tormenta. Luego, vemos a Rosemary desnuda en la cubierta de un barco, caminando hacia el piloto, quien le dice: “*Será mejor que se vaya abajo señorita*”.

De modo que Rosemary obedece y baja las escaleras, la que la llevan a una oscura habitación con un colchón en medio, se puede ver y escuchar que algo arde violentamente, la protagonista camina a través de la habitación, se acuesta en el colchón y de repente, la rodean unas personas desnudas, la mayoría de edades avanzadas entre ellos se puede distinguir a Laura-Louise y a Guy, la cámara transita rápidamente por la habitación y enfoca una estatua de Adrián Marcato. Entre tanto los presentes empiezan a entonar un cántico ininteligible, mientras Román hace dibujos en el cuerpo de Rosemary.

Durante la misma escena, se muestra que Guy con un gesto de preocupación le dice a Minnie: “*Está despierta, puede ver*”, quien de forma muy tranquila le responde: “*Después de haber comido el ratón no puede ver ni oír, ponte a cantar*”, pero ellos desconocen que Rosemary no comió todo el postre.

De repente una mujer vestida de blanco -Supuestamente Jackie Kennedy- entra en la habitación y se dirige a Rosemary diciendo: “*Lamento que no te encuentres bien*” y agrega: “*Será mejor que te aten las piernas por si tienes convulsiones*”, ella muestra de acuerdo, aparecen dos enfermeros y la inmovilizan. La mujer le pregunta si la música le molesta, pero la protagonista responde: “*Por favor, no cambies el programa por mí. No me molesta nada, de veras*”, dejando ver la falta su voluntad que generalmente está de acuerdo con las personas de su entorno.

Guy se acerca a Rosemary y en pocos segundos tiene un aspecto diferente, como si tuviera quemaduras en el rostro y tal como describe el libro: “*La acarició con ambas manos, una larga y gustosa caricia que comenzó en sus muñecas atadas, se deslizó por sus brazos, pechos y caderas*” (pág.64), la segunda vez que realizan esta caricia, son unas manos diferentes y un humo verde empieza a esparcirse por la habitación; las manos desconocidas, siguen acariciando a Rosemary y el relato del libro continúa: “*Y entonces, cuando ella estuvo dispuesta-dispuesta-más-que-dispuesta, le deslizó una mano bajo sus nalgas, las elevó, alojó su dureza contra ella, y la empujó dentro poderosamente. Él era más grande que nunca; doloroso, maravillosamente grande.*” (pág.64).

Cuando la protagonista abre sus ojos, descubre unos enormes ojos amarillos, por lo que comienza a gritar: “*Esto no es un sueño ¡esto está pasando de verdad!*”, con un acentuado gesto de terror, entre tanto alguien le tapa el rostro con una tela negra y súbitamente, todo se convierte en oscuridad, como si a los espectadores también les hubieran tapado el rostro.

Esta situación apunta a los planteamientos de Freud, quien menciona que las relaciones que se tejen con el diablo también pueden remitir a la sexualidad y agrega que aunque el concepto de ‘Diablo’ sea algo socialmente construido, es posible tener una representación del diablo que en sus propias palabras se podría describir como: “*Una gran individualidad, el Señor del Infierno y el contradictor de Dios, se lo puede figurar si no es como macho, y a un hipermacho: con cuernos, cola y una gran serpiente-pene*” (Freud, 1923 p 91). Idea que concuerda con la descripción de Ira Levin en su libro.

Los planteamientos de Freud describen acertadamente la representación de Rosemary del monstruo con el que está teniendo relaciones sexuales y aparentemente está disfrutando de la situación, hasta que descubre que existe algo angustioso en ese disfrute... algo que debía permanecer oculto, algo que ella no debía descubrir, pero siguiendo la lógica del delirio de la protagonista, podría decirse que estas representaciones salieron a la luz, debido a que no comió completamente el postre (Mousse de Chocolate).

Volviendo a la película, se puede observar que aparece la figura del Papa, quien se ve apurado y carga unas maletas, pero se toma un tiempo para decirle a Rosemary: *“Me han dicho que te ha mordido un ratón”*, el monstruo sigue teniendo sexo con ella, pero la protagonista disimula y le dice al Papa: *“Sí, por eso no he podido ir a verte”* y jadeando como si estuviera a punto de tener un orgasmo, le pregunta: *“¿Tengo la absolución, padre?”*, él inmediatamente responde: *“Totalmente”* y alarga su mano, dejando ver que su anillo es idéntico al collar que los Castevets le habían regalado a Terry y posteriormente a Rosemary.

En este punto es importante resaltar que, en medio de una pesadilla Rosemary no deja sus convicciones religiosas de lado, pues le pregunta al Papa por su absolución, incluso se podría llegar a pensar que el Papa aparece en su pesadilla como revelación de un sentimiento de malestar por no haber ido a verlo teniendo la oportunidad.

La pesadilla no termina al despertar

A la mañana siguiente, Guy intenta despertar a Rosemary, quien ahora se encuentra desnuda, cuando se levanta y la manta cae, deja al descubierto unos rasguños en su cuerpo, la protagonista se mira estupefacta. Entre tanto, Guy entra rápidamente a la habitación diciendo: *“No grites, ya me he limado las uñas”* mostrándole sus manos y sigue dando explicaciones: *“No quería perderme la noche del bebé, tenía dos uñas sin cortar”*, Rosemary esconde su rostro de la cámara y le dice a su esposo: *“¿Mientras estaba*

inconsciente?, quien le responde: “*Fue divertido. En sentido necrófilo*”. Ella aparta su mirada y se tapa con la sábana.



Imagen 6: Rosemary descubre los arañazos en su cuerpo.

En las próximas escenas se muestra a la protagonista caminando por su apartamento y se le ve pensativa, como si todavía no lograra comprender la situación; poco después, se da una larga ducha, para comprender de mejor manera esta serie de escenas en la que la protagonista está absorta en sus pensamientos, se recurre a la narrativa de Ira Levin, quien revela los pensamientos y acciones de Rosemary en ese momento:

“Hizo la cama y se duchó; una larga ducha, primero con agua caliente y luego con fría. Se quedó inmóvil, sin gorro de baño, bajo el chorro de agua, esperando que se le aclarara la cabeza y los pensamientos se le ordenasen. ¿Había sido la noche pasada realmente, como Guy lo había dicho, la Noche del Bebé?

¿Estaría ella en este momento de veras embarazada? Cosa extraña, no le importaba. Se sentía desgraciada, fuera o no una tonta. Guy había hecho uso del matrimonio sin su conocimiento, le había hecho el amor a su cuerpo inerte («fue divertido, en sentido necrófilo»), y no a la persona completa, mente y cuerpo, que ella era; y había hecho eso, además, con un deleite salvaje que le había producido arañazos y magulladuras que le dolían, y una pesadilla tan real e intensa que casi podía ver en su vientre los dibujos que Román había trazado en él con aquella extraña varita mojada en rojo. Y como resentida, se frotó vigorosamente con jabón” (pág. 67).

Esta cita nos permite comprender los sentimientos de Rosemary, ya que las escenas transcurren rápida y silenciosamente; tal vez siendo confusas para quienes no conozcan su trasfondo. Retomando el hilo de la película, poco después se puede observar que la pareja Woodhouse no está del todo bien, esto se enfatiza cuando Guy practicaba el uso de las muletas, mientras Rosemary realiza labores de costura, inesperadamente la protagonista trató de sacar a la luz sus problemas matrimoniales, rompiendo el silencio con al mencionar la frase: “*¿No crees que deberíamos hablar de lo nuestro?*”.

Guy se detiene y la mira con un gesto de sorpresa, mientras ella continúa diciendo: “*Ni siquiera me has mirado*”, Guy replica diciendo que sí lo ha hecho y pregunta acerca del problema; pero entonces Rosemary comienza a evadir la situación repitiendo: “*Nada, no importa*”, como una típica escena de una adolescente peleando con su padre. Guy se le acerca y le dice que ha estado preocupado por el papel. Por su parte, Rosemary guarda silencio, dejando para sí misma todo su dolor.

Posteriormente, la pareja se encuentra en la cocina, Rosemary mira constantemente el calendario mientras le sirve café a su esposo, quien menciona: “*Tenía que venirte el viernes*”, la protagonista se sienta rápidamente y con indiferencia menciona: “*De seguro que me viene esta noche o mañana*”, así que Guy le propone que apuesten 1 USD. Más tarde, en lo que parece ser el mismo día, Rosemary se encuentra en el consultorio de un médico, el Dr Hill quien le realiza exámenes médicos y ordena que le tomen una muestra de sangre, la protagonista se ve emocionada y pregunta: “*¿Cuándo tendré los resultados?*”, el médico le dice que será pronto.

En la siguiente escena, suena el teléfono y se muestra un primer plano de éste, Rosemary contesta y se escucha que es el Dr Hill, quien simplemente menciona: “*Felicidades*”, de fondo se escucha una nana, mientras la protagonista abraza el teléfono demostrando que está muy emocionada, en sus labios se lee: “*Oh my god, oh my god*”, se olvida que tiene al médico en la línea, quien le comenta a que debe ir al consultorio los meses siguientes. Rosemary pregunta por la fecha del nacimiento y el médico conjetura que el nacimiento

será para el 28 de junio. Además, el médico le recuerda que debe tomarse las píldoras y le pide que vaya al consultorio para una nueva muestra de sangre.

Cuando llega Guy, Rosemary le entrega una moneda como gesto simbólico de que ganó la apuesta y decirle que está embarazada; en un primer momento pareciera que Guy no capta la indirecta, pero cuando lo descubre se le ve muy contento, deja la chaqueta en una silla y regresa con un salto a abrazar a su esposa, luego de intercambiar unas palabras sobre mejorar su relación siendo sinceros el uno con el otro, Guy menciona que quiere darle la noticia los Castevets, Rosemary se ve un poco desilusionada. Sin embargo, accede y su esposo corre a dar la alegre noticia a los vecinos.

Entre tanto, Rosemary se mira en el espejo diciéndose: *“Estás embarazada”* e inmediatamente comienza a dudar, preguntándose: *“¿Otra muestra de sangre?”*; en ese momento Guy y los Castevets entran en escena ruidosamente, Minnie grita de felicidad: *“Eso es lo que yo llamo buenas noticias”*, los vecinos se acercan a la protagonista y le besan las mejillas mientras la felicitan y Minnie continuando con su papel de entrometida, le pregunta a Rosemary: *“¿Para cuándo será?, ¿Tienes un buen doctor?”*, y al escuchar la respuesta se ofrece a presentarle al doctor Sapirstein.

Guy apoya inmediatamente la sugerencia comentando que inventara algo para dejar al Dr Hill, a lo que Minnie agrega: *“Yo no voy a dejar que vaya a ningún doctor Hill, del que nadie ha oído hablar. Usted tendrá lo mejor. ¿Dónde tienes el teléfono?”*. La protagonista se señala el lugar del teléfono y Minnie realiza una llamada en la que le acuerda una cita a la embarazada, Rosemary les dice: *“No sé cómo podré agradecerlo”*, Minnie le contesta: *“Teniendo un bebé saludable”*. ¿Será esto un presagio de que el bebé es una moneda de cambio? Además, es importante cuestionarse sobre cómo es posible que Rosemary deje que otras personas tomen ese tipo de decisiones por ella, resaltando la pasividad de la protagonista.

El embarazo

Caída la noche, es posible observar que Rosemary no puede conciliar el sueño, se encuentra en su cama y se frota el estómago repitiendo: “¿*Andy o Susan?*... *Susan*”, de repente una sirena de ambulancia comienza a sonar fuertemente, como alertando a Rosemary de los peligros que se avecinan, la protagonista se levanta rápidamente de su cama y saca de entre las bolas de aluminio el collar que le regalaron los Castevets y lo coloca en su cuello.

En esta escena se puede inferir que Rosemary ha buscado en el collar de raíz de Tannis un sustituto de los símbolos religiosos con los que fue criada y que le daban la sensación de que la protegían. Empero, se rehúsa a volver a sus viejas costumbres y toma lo que tiene más a la mano, en este caso el collar que viene con el plus del sometimiento a la amistad de los Castevets.

“Por favor no lea libros” son las palabras que anteceden la escena, mientras la cámara se enfoca el collar con raíz de Tannis en el cuello de Rosemary, luego aparece el doctor Sapirstein diciendo: *“Ningún embarazo es igual a los demás”*, justificando de esta manera las prohibiciones que le hace a su paciente, a saber: leer libros y la sustitución de la píldora por una bebida que Minnie le preparará cada día.

En este punto se puede resaltar que Rosemary es una mujer prácticamente sola y lejos de su familia, con un fuerte deseo de ser madre y su médico la priva de información importante y de medicamentos, lo cual, se puede traducir en la angustia que pronto veremos y hasta cierto punto es entendible, pues es su primer embarazo, tal vez haya muchas cosas que desconozca del proceso, teniendo en cuenta la época en que se grabó la película.

La próxima escena muestra a Minnie entregando a Rosemary un vaso con una bebida, la protagonista lleva el collar con raíz de Tannis y le pregunta a Minnie acerca de los ingredientes de la bebida, ésta le responde de forma caricaturesca: “*Caracoles y rabos de perritos para tener un niño*” ambas ríen y poco después, Rosemary repite la pregunta seriamente, por lo que Minnie le contesta: “*Tiene un huevo crudo, gelatina, hierbas...*”, lo que dice mientras observa alegremente a la protagonista tomando el brebaje.

Es de notar que Rosemary interesada en la bebida sigue preguntando: “¿*Raíz de Tannis?*”, Minnie sonriendo y con un tono maternal le responde: “*Un poco, y también algunas otras cosas*”, se puede observar que, aunque Rosemary se interesa por la raíz, no busca información sobre sus propiedades, ni si es beneficioso su uso durante el embarazo.

Posteriormente, Guy está en el apartamento ensayando su papel, cuando Rosemary entra con un nuevo corte de cabello, ella se ve muy emocionada, a diferencia de su esposo que se queda pasmado al verla y menciona: “¿*No me digas que has pagado por eso?*”; Rosemary sin mediar palabra le comenta que tiene dolores y Guy comienza a regañarla por no habérselo comentado al doctor Sapirstein, ella se recuesta en el sillón y le aclara que lo ve cada miércoles. En esta escena se presenta otra razón para que la protagonista sospeche de Sapirstein, pues incluso sabiendo que está sufriendo dolores, no le receta nada que los calme, lo que se confirma en la siguiente escena.

El doctor Sapirstein saca de su consultorio a Rosemary diciéndole: “*Una expansión natural de la pelvis, tome sólo una aspirina*”, la protagonista le comenta al doctor que tenía miedo de que se trata de un embarazo ectópico. En ese momento se observa que el doctor cambia su tono de voz y la expresión de su rostro lo hace parecer mientras menciona: “*Creí haberle dicho que no leyera libros*”, agregando que eso sólo ha hecho que se preocupe y le ordena que tire los libros o revistas que tenga. “*Embarazo ectópico*” repite en tono de desaprobación cerrando la puerta de su consultorio. En este punto de la película se repite la negligencia de Sapirstein y se evidencia la autoridad se está tomando frente a su paciente.

En una noche lluviosa, Guy y Rosemary juegan Scrabble, la protagonista se ve más pálida que nunca y lleva una larga bata azul que recuerda a una virgen María; de repente deja el juego tirado, entra en su habitación se agarra con fuerza el vestido y el rostro dando la sensación de que sufre un dolor intenso, lo que se refuerza con la música tenebrosa que se escucha de fondo, mientras Rosemary se menea del dolor, pero inmediatamente se levanta y se dirige hacia la sala y dirigiéndose a su esposo dice: “*Me veo horrible*”, él le replica que lo horroroso es el nuevo corte de cabello, dando fin a la escena.



Imagen 7: Rosemary con fuerte dolor

En la siguiente escena, Rosemary se encuentra en la cocina, la música alerta que algo no va bien, lo que comprobamos rápidamente, cuando vemos que la protagonista corta un gran pedazo de carne, lo coloca a freír por unos pocos segundos y se sirve un gran trozo de carne semi-cruda que come con grandes mordiscos, al tiempo que firma tarjetas de navidad.

En esta escena es posible encontrar la irrupción de la imagen deformada de la cotidianidad y de lo siniestro, pues ver a la protagonista en estado de embarazo comiendo carne cruda rompe con los tabúes sociales de occidente y con las prohibiciones religiosas encontradas en la biblia¹¹, y es justamente lo que se presenta en esta escena, la forma en que lo que sería un antojo típico de las embarazadas se convierte en algo que genera repugnancia.

En la siguiente escena se observa a Huchth en la puerta del apartamento de los Woodhouse, quien con un gesto que mezcla la sorpresa y la angustia menciona: “¡Oh dios mío!”, Rosemary tratando de disimular comenta: “*Es un Vidal Sasson, es muy a la moda*” refiriéndose a su nuevo corte de cabello, pero Huchth se refería a que la protagonista luce extremadamente delgada y pálida, incluso pregunta si ha iniciado una dieta, así que ella le revela que está embarazada.

Inmediatamente, Huchth con un gesto de incredulidad menciona: “*Tonterías dices, las mujeres embarazadas ganan peso, no lo pierden*”. De manera que Rosemary le explica que el médico le ha dicho que tiene una supuesta ‘Rigidez en las articulaciones’ y agrega: “*No puedo dormir bien por el dolor*” lo que menciona en un tono que le resta importancia. Huchth la felicita y pregunta quién es el ginecólogo, a lo que la protagonista contesta: “*Abraham Sapirstein*”, resulta ser que es el doctor que ha atendido dos partos de la hija de Huchth.

Posteriormente, Huchth le pregunta a la protagonista por el comentario clínico del doctor respecto a su evidente pérdida de peso y Rosemary le comenta que este le ha explicado que: “*Es del todo normal adelgazar un poco al principio, más adelante empezaré a engordar*”. Sin embargo, él parece desconfiado, pero pasado un tiempo y agrega: “*Confiemos en la opinión del doctor Sapirstein, cobra bastante por ello*”, con un tono de resignación e ironía.

¹¹ Éxodo capítulo 12, versículo 9: “*No comeréis nada de él crudo o a medio cocer*”.

Poco después suena el timbre, Rosemary se levanta rápidamente mencionando que se siente mejor al moverse; al abrir la puerta descubre que es su vecino Román, quien realiza varias preguntas al tiempo que se le nota inquieto por averiguar quién está en el apartamento, de modo que la protagonista lo invita a pasar e inmediatamente le presenta a Huchth y conversan sobre el embarazo; Huchth menciona su preocupación por el aspecto de la protagonista, pero Román le replica: *“Ha adelgazado un poco pero eso es algo normal, ya engordará más adelante y probablemente demasiado”*; como si él y la protagonista repitieran un diálogo memorizado.

Rosemary los invita a sentarse y comenta: *“La señora Castevets me prepara cada día una bebida con hierbas que ella misma cultiva”*, a lo que Román agrega: *“Siguiendo las indicaciones del doctor Sapirstein, no confía mucho en las píldoras”*, realizando un gesto de desaprobación. Por su parte, Huchth se muestra en desacuerdo con estos postulados; mientras que Román explica que las píldoras pueden pasar muchísimo tiempo en las farmacias, entre tanto se observa en el fondo a Rosemary abrazándose a sí misma como si en cualquier momento se fuera a romper del dolor.

Continuando con la escena Rosemary agrega: *“Me gusta que todo sea natural, seguro que antes se masticaba Tannis cuando no existían las píldoras”* Huchth se sorprende, así que la protagonista le explica que es una de las hierbas de la bebida y le muestra el collar, Huchth se acerca y al sentir el hedor hace un gesto de desagrado, pero continúa analizando y menciona: *“No tiene aspecto de ser una raíz, tiene aspecto de moho o de algún hongo”*, a lo que agrega: *“Debo consultarlo en una enciclopedia”*. Inesperadamente Román se levanta diciendo que debe irse y al despedirse de Huchth menciona: *“Me tengo que ir, me espera mi mujer, Nos volveremos a ver, estoy seguro”*, dando fin a la escena.

Vale la pena resaltar el punto de vista de la nutricionista Sara Kaplan, quien nos explica que: *“Hay una tendencia a considerar a los suplementos dietéticos vegetales y las hierbas medicinales como seguros para el consumo. Es importante saber que muy pocos estudios han examinado su seguridad para la mujer embarazada, y que diferentes hierbas y vitaminas (incluyendo las adquiridas sin receta) pueden ser perjudiciales en ciertos períodos, incluso durante el embarazo”* (2010), al parecer Huchth está consciente de las implicaciones de esta situación. Sin embargo, se deja llevar por el prestigio del ultra conocido Doctor Sapirstein.

En la siguiente escena, Rosemary y Huchth están tomando café en la cocina, en medio de la conversación la protagonista realiza un comentario importante sobre la relación de Guy y los Castevets: *“Guy ha hecho amistad con ellos, creo que son para él como figuras paternas”*, esta frase remite al texto de Freud, titulado: *‘Una neurosis demoníaca del siglo XVII’* (1923 [1922]), en el que se analiza el caso del pintor Christoph Haizmann, quien refirió haber realizado pactos con el Diablo en una época de desaliento en su arte y posteriormente aludió ser redimido por la virgen María.

De este caso Freud explica que para el artista la muerte su padre significó una pérdida tan significativa que: *“Se le han estropeado su talante y su capacidad de trabajo”* (Freud, (1923 [1922] p 83), en consecuencia, no podía trabajar bien, y le angustiaba no poder ganar el sustento; así pues, es válido deducir que con los tratos esperaba recuperar su pérdida, planteando de esta forma a la figura del Diablo como sustituto del padre, tal como puede llegar a sospecharlo Rosemary de su esposo. Sin embargo, cabe aclarar que desconocemos las relaciones que Guy haya tenido con sus figuras paternas.

Regresando a la película, la escena presenta que Huchth mira a Rosemary con un gesto de curiosidad y le pregunta: *“¿Y para ti?”*, preguntando si para la protagonista los Castevets representan una especie de figuras paternas, a lo que ella responde con la mirada perdida y encogiendo su nariz: *“No lo sé, a veces creo que son muy amables y serviciales”*; pero antes de que termine la frase Guy entra en escena, interrumpiendo abruptamente la

conversación, que según el libro en el que se basa la película, la frase completa es: *“Yo no estoy segura. A veces les estoy tan agradecida que les besaría, y a veces me resultan pesados, como si fueran demasiado amistosos y entrometidos con sus ganas de ayudar”* Pág. 91. Resaltando el aspecto ambivalente de los sentimientos de la protagonista con sus vecinos.

Retomando la película, es de resaltar que a Guy se le observa maquillado, un poco nervioso, muy apurado y haciendo demasiado ruido -tal como lo harían los Castevets-, el personaje va hasta la cocina con el abrigo puesto enfatizando su aspecto apurado y estrecha la mano de Hutch rápidamente, besa a su esposa en la frente y se devuelve hasta el closet de los abrigos que se encuentra en la entrada del apartamento, mencionando: *“Quedaos ahí. Que nadie se mueva”*. Entre tanto Rosemary le sirve café y Hutch espera en la cocina, dándole tiempo a Guy de realizar alguna “fechoría” en el armario, esta situación servirá de base para la paranoia que desarrolla Rosemary.

Poco después, la conversación ha terminado, así que Hutch se levanta de la mesa, en ese momento se observa que Guy, con una actitud sospechosa se levanta rápidamente y casi corriendo va hasta el armario de los abrigos, toma el abrigo de Hutch y se lo entrega; entonces descubren que falta un guante y al no encontrarlo Hutch decide marcharse sin él.

Cuando Hutch sale de escena parece que toda la felicidad también se ha ido, Rosemary se apoya en la pared con gesto de dolor y le dice a su esposo: *“¿Sabes lo que ha dicho? ... que tengo un aspecto horrible”*, Guy responde irónicamente: *“El bueno de Hutch, repartiendo alegría por donde va”* y sale del apartamento diciendo que comprará el periódico dando fin a la escena.

Guy está viendo televisión, mientras Rosemary se encuentra en cama, se puede observar que está muy abrigada y sudando; de repente suena el teléfono y Guy contesta, se le nota un poco molesto por el tono de voz que utiliza, dando la impresión de que no quisiera que su esposa conteste la llamada. Sin embargo, accede y le acerca el teléfono mencionando:

“Es Hutch, quiere hablar contigo. Le dije que estabas descansando, pero dijo que era importante”, utilizando todavía un tono de voz desaprobatorio que demuestra que esa llamada le molesta.

El ángulo de la cámara enfoca a la protagonista, quien contesta la llamada desde la cama, de fondo se escucha la voz de Hutch, diciendo que quiere encontrarse con ella al día siguiente a las 11:00 am, negándose responder cualquier pregunta por teléfono. Sin embargo, Rosemary le pregunta si ha encontrado su guante, él le responde que no y cuelga. Pronto se observa que Guy se ha quedado a escuchar toda la conversación, además pregunta de modo autoritario por el lugar y la hora en que quedaron de verse, aspecto que luego Rosemary usa como parte del argumento de su paranoia.

Retomando la película, Guy sale de la habitación para colocar el teléfono en la sala de estar, pero regresa prontamente diciendo: *“Esto es ridículo, tú eres la que estás embarazada y soy yo el que tiene los antojos, voy a salir a comprar helado. ¿Quieres uno?”*. Rosemary acepta y su esposo sale rápidamente del apartamento; en ese momento se observa que la protagonista de nuevo se retuerce de dolor y parece que va a llorar.

Por otra parte, la actitud de Guy de nuevo se torna sospechosa, pues primero se muestra reacio a que su esposa reciba la llamada, la escucha por completo y obtiene toda la información acerca del punto de encuentro y lugar; segundo al obtener esta información sale del apartamento, quizá donde los Castevets a compartirla.

Retomando la película, se observa a la protagonista tocando el timbre de los Castevets, Minnie abre rápidamente y Rosemary le comenta que no podrá tomar la bebida a las 11:00 am como lo hace habitualmente, a lo que su vecina le responde: *“Oh está bien, la tomarás más tarde, avísame cuando vuelvas”*, la protagonista se va y Minnie cierra la puerta.

En la siguiente escena, Rosemary está frente a un gran edificio, su mirada hace notar que busca a alguien, ya que mira para diferentes lados. En esta escena en particular se resalta la delgadez y el tono pálido de la protagonista quien resalta entre la multitud por su aspecto débil cuando está rodeada de varias personas ‘normales’ por llamarlos de alguna manera.

Continuando con la escena, se observa que Rosemary se sienta al lado del edificio y se abraza, agarrando su cuerpo como si se fuera a romper por el dolor. Y de pronto, con una luz del positivismo sobre su rostro y tal vez, con un poco de la fantasía que inspira es espíritu navideño que colma la escena, la protagonista menciona: *“Dolor, lárgate, no quiero saber más de ti”* y comienza a reír mirando hacia el cielo.

En este punto se observa que Rosemary probablemente se encuentra empleando defensas de tipo maníaco, según Winnicott en dichas defensas se niega el sufrimiento por medio de sensaciones opuestas (1935, p 179). Este mismo autor plantea que este tipo de defensas de manifiesta de diversas formas interrelacionadas, en Rosemary se observa predominantemente la llamada: Negación de las sensaciones de depresión, es decir reemplazar sentimientos como la pesadez o la tristeza por sensaciones específicamente opuestas, como la ligereza o la felicidad (1935, p 184). En este caso la protagonista utiliza el buen humor y el positivismo con el fin de deshacerse del dolor.

Para sustentar de mejor manera el planteamiento propuesto anteriormente, se utiliza como referencia un fragmento libro en el que se basa la película, según el cual: *“Incluso el dolor constante, no era excusa para que se quedara en casa tanto como ella se quedaba. A partir de ese momento lucharía, lo combatiría con aire, sol y actividad; no sucumbiría a él en la lobretez de la Bramford, bajo los bienintencionados mimos de Minnie, Guy y Román. ¡Fuera el dolor! —pensó—. ¡Ya no lo tendré más! Pero el dolor siguió, inmune al Pensamiento Positivo”* (Levin, 1967, Pág. 96), fragmento que permite conocer lo que la protagonista pensaba en aquel momento.



Imagen 8: *Defensas maniacas de Rosemary.*

En cuanto a la risa de Rosemary, Winnicott plantea que reír es una demostración tanto interior como exterior de la posesión del aire, entendido como vida; mientras que, llorar y sollozar son demostraciones de una falta relativa del aire o una falta de vida. Situación que se relaciona con el complicado embarazo de la protagonista, que en primer lugar no era deseado por Guy, luego fue concebido durante una extraña noche llena de pesadillas y cuando por fin Rosemary cumple su sueño sufre intensos dolores, que preocupan a la embarazada sobre un posible aborto, siguiendo los postulados Winnicott se podría decir que al reír intensamente y tomar el aire es una demostración del deseo de la retención de la vida que lleva en su vientre.

Retomando la película, se observa que Rosemary confunde a un transeúnte con Huth cuando se levanta rápidamente a saludarlo, pero no recibe el saludo de vuelta. En ese momento la música ya no es navideña, la protagonista entra a una cabina telefónica del edificio, marca un número y se escucha que contesta una mujer, entonces Rosemary

pregunta por su amigo, después de un pequeño silencio la mujer responde: “*Se ha puesto enfermo esta mañana... Está en un coma profundo en el hospital St Vincent*”, la situación parece bastante increíble, ambas mujeres dicen que hablaron con Hucth la noche anterior agravando el sentimiento de incredulidad.

Al terminar la llamada Rosemary camina por la calle con un gesto de tristeza y de fondo se escucha una música extraña, la protagonista camina hasta toparse con un pequeño pesebre exhibido a través de la vitrina de una tienda y se detiene a mirarlo, ella se refleja en el vidrio del pesebre y cuando parece que continuará su camino regresa a mirarse en el vidrio, en el que nota su palidez y delgadez.

En ese momento Minnie entra en escena diciendo: “*¡No!, ¡Esto sí es una coincidencia!, Me dije esta mañana: si Rosemary va a salir, también yo puedo salir a hacer unas compras y ahora nos hemos encontrado. ¿No es curioso?*”. Aquí vemos que Minnie está dando explicaciones que no le ha pedido, siendo esto una actitud sospechosa y teniendo en cuenta el comportamiento de Guy la noche anterior; es posible que este encuentro no sea una coincidencia, pero Rosemary en ese momento se empieza a desvanecer del dolor, así que Minnie propone irse a casa y sacando un extraño silbato de su brazalete con el que llama un taxi.

En la siguiente escena, Rosemary está sentada en la sala, se mece en la silla, jadea y se le nota mucho dolor, por la ventana se puede observar que llueve a cantaros. La imagen remite a los espectadores a la escena posterior en la que se presentaba a la virgen del pesebre con su bata larga del mismo azul que el de la protagonista, tal como lo menciona Moldes: “*Variación satánica del tradicional dogma cristiano de la Inmaculada Concepción [...] si Dios pudo engendrar a Jesucristo en el vientre de una virgen (María), ¿por qué Satanás no podría hacer lo propio en el útero de una no virgen como Rosemary?*” (Moldes 2005, citado por Rojas 2013), como si en esta escena se estuviera realizando una representación de este símbolo religioso, contraponiendo el nacimiento del hijo de Dios con el nacimiento del hijo del diablo.



Imagen 9: Contraste

De repente se escucha la voz del Doctor Sapirstein anticipando la siguiente escena con la frase: *“Uno de estos días te dejara de doler”*. Poco después, los personajes se encuentran en el apartamento de los Castevets celebrando una fiesta, la protagonista está sentada junto a su médico, Minnie se acerca a Rosemary y le presenta al Dr Shand mencionando que hace tiempo fue un famoso dentista y que él hizo la cadena le regalaron. De pronto Román empieza a gritar algo muy extraño: *“¡Por 1966! ¡El año 1!”* y todos celebran, tal vez haciendo alusión al número 666, asociado generalmente con el maligno.



Imagen 10: *El reflejo de Rosemary*

En una corta escena se muestra Rosemary en la cocina comiendo otra vez un trozo de carne cruda, en un principio parece disfrutarlo, pero al ver su reflejo en la tostadora la protagonista se sorprende y vomita. Recordándonos la escena pasada en la que comía un trozo de carne que apenas pasó por la sartén.

Rosemary rompe el silencio

En la siguiente escena, la protagonista se encuentra en la mesa de la cocina escribiendo, su esposo entra y le pregunta: “¿*Qué diablos estás haciendo?*”, por lo que ella explica que está planeando el menú para una fiesta que está organizando y le avisa que a dicha fiesta no estarán invitados los vecinos ni el Dr Sapirstein; alegando que: “*Será una fiesta especial, habrá que tener menos de 60 para asistir*”. Durante esta escena la protagonista se muestra realmente decidida a realizarla y a su esposo parece no gustarle la idea.

Es de notar que en este punto Rosemary no está expresando simple un deseo de volver a estar con personas de su edad o realizando un acto de rebeldía sin sentido; esta acción se podría interpretar como otra defensa maníaca, como un intento de alejarse de lo que considera le está haciendo daño por medio de algo que considera divertido. Incluso cuando Guy le hace reproches sobre la fiesta y le pregunta por sus dolores ella contesta: “¿No te has enterado? Desaparecerán en un par de días”, lo que menciona con un tono sarcástico repitiendo las palabras de Sapirstein.

En la siguiente escena se observa que en el apartamento de lo Woodhouse hay una gran cantidad de comida lista para preparar, Minnie observa todo y comienza una ronda de preguntas que Rosemary contesta con pocas palabras, dando a entender que no quiere dar mucha información; la entrometida vecina se ofrece a ayudarle en múltiples tareas, pero Rosemary rechaza cada oferta de la forma más amable que se le ocurre.

De modo que Minnie parece resignarse y le entrega la bebida a la protagonista, quien le comunica a su vecina que la tomará en otro momento y como Minnie parece no querer irse, la protagonista la saca con leves empujones, cierra la puerta y rápidamente derrama el contenido del vaso en el lavaplatos.

Ya en la fiesta se puede escuchar a las personas hablando sobre Adrián Marcato y las hermanas Trench, también hablan de la ceguera de Donald Baumgart lo que parece incomodar a Guy quien se retira inmediatamente de ese tipo de conversaciones. Entre tanto Rosemary coloca en agua unas rosas que le han regalado y las lleva a una mesita, al dejarlas en ese lugar la protagonista se encorva de dolor.

En seguida, Rosemary y sus tres amigas están en la cocina, se puede observar que la protagonista llora desconsolada en medio de su fiesta y comienza a desahogar sus sentimientos, las palabras brotan de su boca como si llevara mucho tiempo queriendo decirlas: “*Me duele mucho, tengo miedo de que el bebé vaya a morir*”; de modo que sus amigas le preguntan desde cuándo tiene dolores y ella les indica que desde noviembre;

todas sus amigas se indignan y le recomiendan consultar una segunda opinión médica, Rosemary al ver que atacan al Dr Sapirstein comienza a defenderlo sutilmente diciendo: *“Es muy bueno”* y *“Salió en TV”*, sus amigas le advierten con otro tono de voz más calmado: *“Un dolor así es un aviso de que algo no marcha bien, ve a ver al Dr Hill”*. Nuevamente Rosemary comienza a revelar lo que se tenía guardado.

Cuando la fiesta ha terminado Guy recorre la casa mientras Rosemary está sentada como un alma en pena en el medio de la habitación y se decide hablar: *“Guy, voy a ver al Dr Hill el lunes en la mañana, el Dr Sapirstein es un mentiroso o... no sé... está mal de la cabeza, un dolor así es señal de que algo no anda bien y no beberé más el brebaje de Minnie, quiero vitaminas y píldoras como todo el mundo”*. Guy parece no prestarles atención a los reclamos de su esposa y continúa organizando la casa, de modo que Rosemary confesó: *“No lo he debido desde hace tres días, lo he tirado”*, haciendo un llamado al otro, en ese momento Guy demuestra su ira gritando y comienzan a debatir sobre cuál de los dos doctores es más famoso.

Segundos después, Rosemary sigue insistiendo en que quiere consultar una segunda opinión, pero Guy trata de impedirlo por todos los medios que encuentra y cuando su esposa le pide una opinión razonable, responde titubeando: *“Porque... ehh... Sería injusto con Sapirstein”*; En ese momento parece que la protagonista ya no puede creer lo que está escuchando, se levanta totalmente indignada y le grita a su esposo: *“¿De que estas hablando? ¿Y no es injusto conmigo?”*. Sin embargo, él insiste en conocer primero la opinión de Sapirstein, la escena da a entender que Rosemary no soporta la discusión y trata de salir de la habitación gritando: *“Quiero al Dr Hill... ¡si no quieres pagar, yo...!”*, pero se detiene abruptamente antes de terminar de pronunciar la frase y con un gesto de incredulidad menciona: *“Se ha detenido”*.

Guy la mira con gesto sorprendido y pregunta por la bebida que Rosemary se ha inventado, la protagonista parece que se ha desquiciado, pues comienza a reírse incesantemente con la mirada perdida, así que Guy la sacude mientras ella grita: “*¡Está vivo! ¡Guy, se está moviendo! ¡Está vivo, se encuentra bien!*” e incita a Guy a que le toque el vientre; pero él retira la mano muy rápidamente, Rosemary percibe este gesto y le dice a su esposo: “*No tengas miedo, no va a morderte*”, aun así, Guy se aleja, dándole credibilidad a las futuras sospechas de la protagonista.

En la próxima escena se muestra a Rosemary de forma diferente, en esta escena se ve radiante, su rostro está lleno de vida y se le nota que ha aumentado de peso tal como el doctor Sapirstein había dicho, además Minnie nuevamente es recibida en el apartamento de los Woodhouse; la protagonista toma alegremente la bebida de raíz de Tannis y unos obreros están acondicionando la habitación del futuro bebé.



Imagen 11: *La mejoría de Rosemary*

Durante estas escenas, se logra presentar un ambiente en el que todo es felicidad, hasta que una llamada que anuncia que Hutch ha muerto rompiendo todo el ambiente alegre. En ese momento la cámara deja de mostrar la subjetividad de Rosemary, vemos todas las reacciones de Guy mientras Rosemary se encuentra al teléfono y sale de la habitación a darle la noticia, ambos se quedan en silencio y mirando hacia el suelo, hasta que Rosemary menciona: “*Me siento horrible y ni siquiera he pensado en él últimamente*”, dando fin a la escena con esta frase.

El regalo de Huchth y el “comienzo” de la paranoia

Rosemary llega al funeral de Huchth y se presenta ante las hijas de éste, también se le acerca a la señora Cardiff, la mujer con la que habló por teléfono el día que Huchth entró en coma, quien le dice a Rosemary: *“Iba a enviarte esto por correo, pero pensé que vendría hoy”* y le entrega un paquete, confesando que Huchth despertó la mañana siguiente al coma y le dijo al médico que se asegurara de que ese libro le fuera entregado a la protagonista. La mujer entra rápidamente a un automóvil y agrega: *“Y también debo decirle que el nombre es un anagrama”*. Por último, la protagonista pregunta si se trata del nombre del libro, pero la mujer no le puede dar ninguna certeza.

Ya en el apartamento, cuando Rosemary se dispone a abrir el paquete llega Minnie con un vaso de bebida de Tannis y un pedazo de tarta, pero esta visita dura poco. Luego Rosemary corta la sogá del paquete con un gran cuchillo y descubre el nombre del libro *“Todos ellos brujos”*, que la protagonista comienza a hojear, encuentra en él unas fotos y la cámara enfoca una frase que Huchth ha subrayado: *“En sus rituales suelen utilizar un hongo llamado pimienta del diablo”*.

Cabe mencionar que el hecho de que la pantalla se muestre lo que Rosemary está leyendo, trae a colación los planteamientos de Freud, quien indica que en estas situaciones el espectador se convierte en un *“Participante del juego dramático”* (Freud, 1942 [1905 o 1906]), aspecto que se ha repetido durante gran parte de la película, cuando se presenta un juego de cámara que intercambia la subjetividad del personaje y la del espectador.

Cabe mencionar que al hojear el libro Rosemary encuentra la biografía de Adrián Marcato, un nombre que ha sido mencionado durante varias ocasiones durante la película, pero que no llega a ser un personaje como tal. En esta escena de nuevo se hace al espectador participe, ya que la cámara muestra lo que ve la protagonista y descubre que este nombre ha sido resaltado, además que la historia que Huchth les contó al inicio del film es cierta. La

protagonista sigue mirando el libro y se dice para sí misma: “*Los brujos no existen de verdad*”, a pesar de esa afirmación, intenta descifrar el anagrama que le han indicado.

Para descifrar el anagrama, la protagonista toma las letras del Scrabble y comienza a organizar las letras de “All of Them Witches” (Todos ellos brujos) en diferentes frases sin sentido, cuando pareciera que va a rendirse, la música cambia repentinamente y se observa que Rosemary abre el libro en una página que Hucth había doblado, la cámara enfoca el nombre Steven que tiene doble subrayado; Rosemary toma las letras del nombre *Steven Marcato* y traspone las letras, sin ningún movimiento en falso formando el nombre *Román Castevets*.

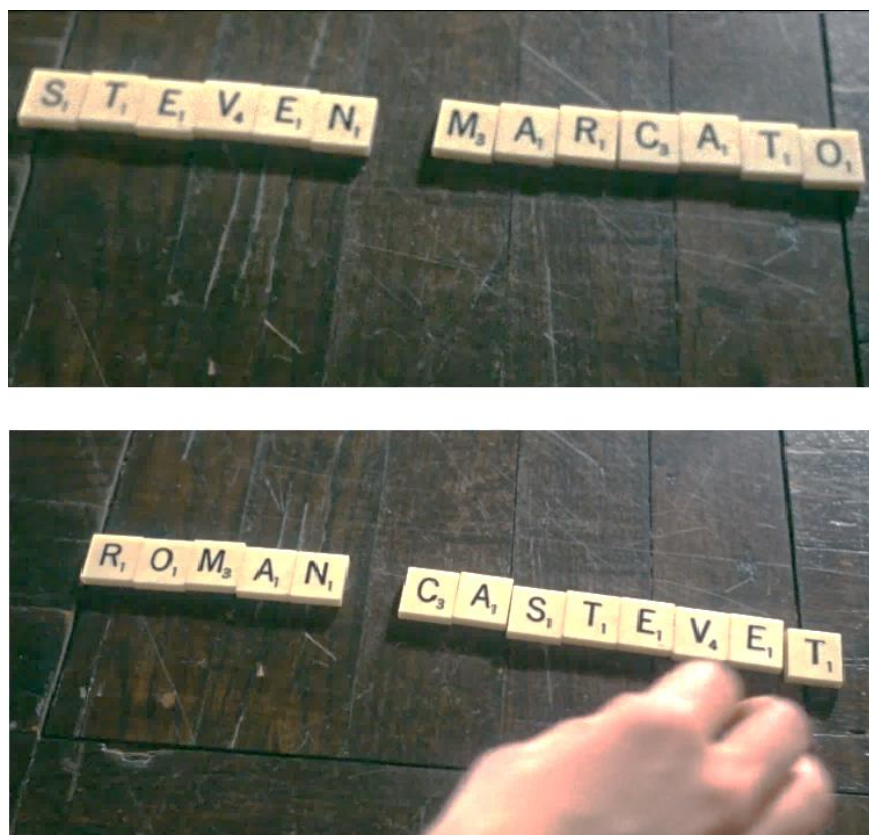


Imagen 12: Anagramas.

En la siguiente escena Guy trata de entrar al apartamento, pero se le dificulta porque Rosemary ha colocado trabas. Cuando ella lo deja pasar, este le entrega un ramo de flores preguntando por el funeral, pero la protagonista lo afronta mencionando: “¿Sabes quién es *Román de verdad?*”. Guy no puede disimular su cara de sorpresa y la protagonista continúa hablando: “¡*Es el hijo de Adrián Marcato!*”, Guy parece no entender la situación, así que Rosemary le enseña el libro y la foto de Steven Marcato mencionando: “*Aquí es cuando tenía 13 años, ¿ves los ojos?*”, como el parecido es innegable, Guy considera que es una coincidencia, pero ella lo refuta.

Poco después, Guy le da la razón a su esposa y cuando esta le pregunta si cree que Román es un brujo, él desmiente todo argumentando que esas especulaciones no son válidas para la época en la que se encuentran. La protagonista muy alterada comienza un monólogo: “*Este libro fue publicado en 1933. Se celebraban aquelarres en Europa; así es cómo se llamaban los grupos o reuniones; aquelarres en Europa, en Norte y Sudamérica, en Australia. Y aquí tenemos un aquelarre: Minnie y Román, con Laura-Louise, y los Fountain, los Gilmore y los Wees; esas reuniones con la flauta y los cánticos*”. Guy trata infructuosamente de calmarla.

Rosemary sigue en su monólogo y cada vez alza más su tono de voz, diciendo: “*Utilizan sangre en sus rituales y la sangre más potente es la sangre de un bebé y también utilizan la carne*”, Guy trata de explicarle que no hay peligro alguno, pero ella ya ha ideado un plan de acción: “*No quiero correr ningún riesgo, alquilaremos una casa y nos mudaremos*”, Guy se retira y la protagonista sigue leyendo el libro y la escena termina.

De repente se escucha al Dr Sapirstein mencionando: “*Fantástico, absolutamente fantástico*”, mostrándose comprensivo con Rosemary y dándole toda la razón mientras ella habla sin parar, incluso pregunta: “*¿Es posible que Minnie haya puesto algo malo en la bebida o en los pasteles?*”, el doctor se ríe como si le estuviera preguntando una tontería y le responde: “*Claro que no, yo me habría dado cuenta*”, ofreciéndole tranquilidad a la

futura madre, además cuando la protagonista le comenta que no volverá a recibir nada de los Castevets, el doctor le receta las tan anheladas píldoras.

Pero antes de escribir la receta, el doctor menciona: *“En un sentido esto podría ser útil para Minnie y Román también”*. Frase que desconcierta a la protagonista, quien interroga por dicha afirmación y el doctor le revela que: *“Román está muy enfermo, sólo le queda un mes o dos de vida. Él quiere hacer una larga visita a algunas de sus ciudades favoritas y ellos temían que usted pudiera ofenderse si se iban en vísperas del nacimiento de su bebé”*, Rosemary dice no tener idea de esta enfermedad y el Dr Sapirstein la tranquiliza mencionando que le dirá a Román que parta a su viaje, de nuevo dándole un pase de tranquilidad a su paciente.

En la siguiente escena se muestra que tal como lo había predicho el Dr Sapirstein, los Castevets parten de viaje; Rosemary y Guy les dan una cálida despedida a la entrada del Bradford, incluso cuando Román le comenta a la protagonista: *“Quizá nos quedemos en Dubrovnik, en Pescara, o tal vez en Mallorca. Ya veremos... Ya veremos...”*, sorprende la reacción de esta y la frase que le dice: *“Vuelvan”* en un tono de súplica.



Imagen 13: La partida

Ya en el apartamento parece que la normalidad ha regresado, Rosemary busca el libro que Hutch le dejó y al no encontrarlo le pregunta a su esposo por él, éste contesta que lo tiró a la basura. Se observa que la protagonista se entristece, la música de fondo lo refleja y ella dice con un tono triste: *“Guy, Hutch me regaló ese libro, lo dejó para mí”*, Guy se excusa mencionando que no quería que se sintiera mal como la noche pasada en la que se había alterado al leer el libro y se disculpa.

La siguiente escena se desarrolla en la calle, muy al estilo Polanski, se observa que la protagonista va caminando y la cámara la sigue como habíamos visto en la película anterior; ella cruza la calle como en estado de shock y sin ningún cuidado de mirar que vienen taxis y carros particulares, formando un pequeño caos vehicular mientras las personas se le quedan viendo. Además, Rosemary se quita el collar de raíz de Tannis y lo tira en una alcantarilla, toda la escena está acompañada de música siniestra.

Inmediatamente Rosemary entra en una librería y compra dos libros sobre brujería que empieza a leer mientras viaja en un taxi, en ese momento la cámara nos deja ver lo que la protagonista lee: *“En esa época, mucha gente murió por causas naturales aparentes, desde entonces se sabe que la unión de fuerzas mentales del grupo podría dejar ciego, sordo o provocar la muerte de la víctima. Este uso de las fuerzas mentales del grupo a veces es llamado alquearre”*, dándole por una parte un toque de realismo a los delirios de la protagonista; y por otra parte hace partícipes a los espectadores, posibilitándoles la identificación con la trama de la película.

Ya en el apartamento Rosemary lee el libro en voz alta mordiéndose las uñas, se puede escuchar que: *“En algunos cultos existe la creencia de que es necesario un objeto personal de la víctima y que el hechizo no podría consumarse sin algo perteneciente a la víctima”*; la protagonista se ve muy ansiosa y realiza una llamada a Donald Baumgart, el actor que quedó ciego, Rosemary comienza la conversación disculpándose por no visitarlo y averigua que el actor y Guy intercambiaron corbatas. Dándole bases al su delirio y

acrecentando su sentimiento de inseguridad, por lo que se observa que Rosemary está en shock y el reloj suena igual que en la película anterior.

Al terminar la llamada Rosemary reúne varios objetos, entre ellos un fajo de dinero, las píldoras y la maleta que había preparado para nacimiento del bebé, ya estando lista huye del apartamento bajando en el montacargas. Demostrando sus enormes ganas de huir y toda la planeación que ideó para llevarlo a cabo.

En la siguiente escena, Rosemary se encuentra en el consultorio del doctor Sapirstein diciéndole que necesita verlo urgentemente, se le ve sudorosa y con gesto de preocupación mientras hojea una revista. En ese momento la enfermera felicita a la protagonista por su nuevo perfume diciéndole: *“Ha mejorado mucho sobre el de antes, si no le importa que se lo diga”*. Rosemary le explica a la enfermera que aquel olor provenía de un amuleto de la suerte y que lo ha tirado, mientras dice esto se toma el vestido como si el amuleto siguiera en su sitio.

La enfermera continúa sus labores mientras comenta: *“Ojalá el doctor siguiera su ejemplo”*, la cámara se enfoca en las reacciones de la protagonista y de fondo se escucha a la enfermera mientras menciona: *“De vez en cuando despide el mismo olor y vaya que olor ¿no se ha dado cuenta?”*. Apparently Rosemary no lo había notado y su rostro demuestra terror de modo que le dice una excusa a la enfermera y se huye del consultorio. Llega a una cabina telefónica y llama al Dr Hill diciéndole que está en una emergencia y pide que la llame al número de la cabina.



Imagen 14: Esperando por la llamada

Rosemary continúa esperando en la cabina, hasta que con la mirada perdida comienza a reírse de forma desequilibrada y a decir para sí misma: *“Todos ellos están juntos, todos ellos... Todos ellos brujos”*, se ríe y le dice a su bebé: *“No te preocupes Andy-o Jenny, ¡les mataré antes de que ellos te toquen!”*, en ese instante suena el teléfono y la protagonista contesta inmediatamente.

Al contestar la llamada se escucha la voz del doctor y Rosemary no para de hablar: *“Fui a otro médico y no es bueno, doctor Hill. Me ha estado mintiendo y dándome unas bebidas y cápsulas muy raras. El bebé ha de nacer el martes, recuerde, usted me lo dijo, ‘el veintiocho de junio’. Y quiero que sea usted quien me asista en el parto”*. El doctor trata de interrumpirla, pero ella no se lo permite diciendo: *“Déjeme hablar, déjeme explicarle lo que ha estado pasando, no puedo estar aquí demasiado tiempo, ellos vendrán a buscarme, Dr Hill... Dr Hill, hay un complot, ya que se suena loco, ha de estar pensando ‘esta pobre chica está alucinando’ pero no es así, lo juro por todos los santos que no es así. A veces hay complots contra la gente ¿verdad?”*, se puede observar que la protagonista por fin está verbalizando todo aquello que tenía guardado para sí.

Por su parte el Dr Hill guarda silencio, le escucha y le da la razón a su ex paciente, dándole un toque de tranquilidad, así que la protagonista continúa mencionando: *“Hay uno contra mí y mi bebé”*, refiriéndose al complot que según ella han armado para hacerle daño; en este punto podemos ver que Rosemary se ha apropiado de una serie de pequeñas coincidencias, las ha interrelacionado todas y cada una de ellas, organizándolas de tal modo que le den un sustento creíble para su delirio.

En la siguiente escena, Rosemary ha entrado al consultorio del Dr Hill y le cuenta su historia: *“Él le mintió a usted, le dijo que nos íbamos a Hollywood, y lo peor es que él también está relacionado con ellos, ahora duerme con pijama y nunca lo había hecho, probablemente para ocultar una marca... al unirse al grupo ponen una marca, en sus rituales”*. El doctor escucha a la protagonista, quien se muestra tranquila y vocaliza cada palabra, tratando de parecer lo más “normal” y calmada posible.

El Dr Hill escucha atentamente el relato de su paciente sin realizar ninguna interrupción, así que Rosemary continúa su historia comentando que en el apartamento de los Castevets se celebran aquelarres¹², la protagonista sustenta sus sospechas mencionando que: *“Se les puede oír a través de la pared, Guy, mi marido, dijo que era el Dr Shand el que tocaba la flauta ¿y cómo sabía que era el Dr Shand a menos que estuviera ahí con ellos?”*, y poco después agrega: *“Es posible que hicieran un pacto con Guy, le ofrecieron éxito y él les ofreció a nuestro bebé, ya sé que suena loco, pero aquí tengo unos libros”*, los que extrae rápidamente de su maleta, lo hojea en busca de la página que anteriormente había marcado y se lo entrega al doctor para sustentar sus afirmaciones.

¹² Definidos por la RAE como: “Junta o reunión nocturna de brujos y brujas, con la supuesta intervención del demonio ordinariamente en figura de macho cabrío, para sus prácticas mágicas o supersticiosas”. <http://dle.rae.es/?id=3M7DD54>

El médico recibe el libro y lo revisa rápidamente, mientras la protagonista retoma su relato: *“Una vez que el Sr Huchthins vino a visitarme... era cuando yo tenía muchos dolores doctor, yo sufría... y no se puede imaginar cuánto sufría, pero ellos no me ayudaban, me daban una bebida con raíz de Tannis”*, Rosemary realiza un pequeño paréntesis en el que le explica al médico: *“La raíz de Tannis también es cosa de brujas”*, e inmediatamente continúa relatando su historia: *“Cuando vino Huchth se dio cuenta de que algo no iba bien, él sabía cosas de brujos, Guy llegó enseguida todavía con el maquillaje, cosa que nunca hace, seguro que lo llamaron para que se fuera a casa a robar algo de Huchth, cogió uno de sus guantes y también le hicieron un maleficio, entró en coma y murió tres meses después, puede que todo sea una coincidencia, pero de algo estoy segura: practican la magia negra y quieren a mi bebé”*. Terminando así con el discurso de Rosemary.

Cuando por fin la protagonista termina de hablar, la cámara muestra un primer plano del doctor, quien se queda en silencio por un momento, se levanta de donde está y va hasta su escritorio, donde comienza a escribir al tiempo que menciona: *“Yo no creo en la brujería, pero hay mucha gente loca en esta ciudad”*; dándole la razón a Rosemary, para quien todo marcha aparentemente bien.

Posteriormente el médico conduce la protagonista a una pequeña habitación, diciéndole que lo espere en ese lugar, donde la protagonista parece sentirse tranquila pues se recuesta y comienza a hablar con su bebé: *“Ahora todo irá bien Andy o Jenny, iremos a un lindo y limpio hospital, y nada de visitas”*; poco después Rosemary se queda dormida. En este momento se presenta una corta escena en la que la protagonista está cargando a su hijo, en medio de una reunión, donde los asistentes se ven muy felices observando al pequeño.

Al regresar, el doctor Hill abre la puerta de par en par y enciende la luz, dejando cegada a la protagonista por unos segundos, entre tanto el doctor Sapirstein, junto con Guy entran en la habitación; el Dr Hill sale rápidamente de la habitación sin mencionar palabra y dejando la puerta cerrada. Por su parte, el doctor Sapirstein se acerca a Rosemary y como si su discurso ya estuviera planeado le dice: *“Venga con nosotros Rosemary, sin*

escándalos, ni discusiones y como siga hablando de brujería habrá que internarla en un manicomio no quiere eso, ¿verdad?”, utilizando un tono de voz autoritario.

Entre tanto Guy, se queda detrás del Dr Sapirstein, cubriéndose la cara como si estuviera avergonzado y agrega: *“Sólo queremos llevarte a casa, nadie va a hacerte daño cariño”*, a lo que inmediatamente el Dr Sapirstein agrega: *“Ni al bebé, póngase los zapatos”*, y sin mediar palabra agarra a Rosemary por el brazo y la levanta. En ese momento salen de la habitación, encontrándose con el Dr Hill a quien Sapirstein le comenta: *“Ya se encuentra mejor”* y le agradece las atenciones que le ha dado a su paciente.

Al salir del consultorio Sapirstein, Rosemary y Guy abordan un gran auto que los estaba esperando, realizan el recorrido hasta el Bradford en absoluto silencio y al llegar al edificio, uno de los empleados saluda amablemente a la protagonista, quien estratégicamente abre su bolso y toma las llaves del apartamento, al tiempo que deja caer el dinero y la libreta.

En ese momento Guy, Sapirstein y el empleado se inclinan para recoger lo que la protagonista ha tirado, entre tanto ella se sube en el ascensor, lo cierra rápidamente y comienza a subir los pisos, al llegar al séptimo, tira de la palanca y como no es capaz de cuadrarlo perfectamente da un gran salto que podría provocar un desastre teniendo en cuenta el avanzado estado de su embarazo.

Como se mencionaba anteriormente, es posible observar que la caída representa un alto riesgo para una mujer embarazada y casi a punto de dar a luz. Sin embargo, Rosemary se levanta y corre hacia su apartamento, pero en medio de su huida debe detenerse, parece que tiene dolor y que no puede respirar con normalidad, aun así, continúa su huida. Entre tanto Guy y Sapirstein aparecen en escena. La protagonista y su esposo forcejean en la puerta, mientras ella le grita: *“Les has prometido el bebé”*, en un último intento por “salvarse”, Rosemary empuja la puerta con todas sus fuerzas, logrando cerrarla y coloca el seguro.

Inmediatamente la protagonista saca su libreta de apuntes y llama a una de sus amigas, mientras realiza la llamada, dos intrusos cruzan el marco de la puerta; cuando Rosemary termina su llamada Guy aparece en escena y tras él, se encuentran varios de los vecinos, siendo este uno de los elementos que se repite en las películas a analizar, a saber: una horda de vecinos que quieren ayudar desesperadamente a pesar de que son vistos como una amenaza por los tres protagonistas.



Imagen 15: la multitud que quiere ayudar

También se puede observar que el doctor Sapirstein entra en escena, sosteniendo en alto una gran jeringa llena de un medicamento listo para ser aplicado, al tiempo que Guy intenta acercarse a su esposa diciéndole: “*No voy a dejar que...*” y antes de que termine la frase, la protagonista lo golpea con el teléfono y se lanza a la cama, lugar en el que entre varias personas la agarran.

Viéndose atrapada Rosemary comienza a gritar: “*¡Socorro! ¡Socorro! ¡Alguien que me ayude!*” y una vez inmovilizada Sapirstein le inyecta el sedante. En ese momento parece que la protagonista tuviera un gran ataque histérico y el Dr Sapirstein le revisa el vientre mencionando: “*Ya tiene contracciones*”, inmediatamente la protagonista empieza a gritar: “*¡Debería ir a un hospital, todo debe estar limpio y esterilizado!*”, mientras se retuerce,

por la combinación del dolor de las contracciones y su propio desespero, “*Lo siento mi amor, perdóname*”, le grita a su propio hijo, pronto toda la escena se torna oscura.

El principio del fin

En la siguiente escena, vemos a Rosemary en la cama medio dormida preguntándole a su esposo si el bebé se encuentra bien, a lo que Guy simplemente contesta: “*Sí*” y al escuchar esta respuesta la protagonista se vuelve a dormir. Poco después, cuando la protagonista despierta es Laura-Louise quien la acompaña y al preguntar por su bebé, su acompañante da un salto del susto y corre a buscar a Guy y el Dr Sapirstein; entre tanto Rosemary intenta levantarse, pero no lo logra.

Cuando Guy y el Dr Sapirstein entran en la habitación, Rosemary vuelve a preguntar por su hijo, en ese momento el doctor Sapirstein le explica: “*Ha habido complicaciones, pero no afectará futuros embarazos*”, Rosemary intenta realizar otra pregunta, pero Sapirstein la interrumpe diciendo: “*Está muerto, nació en mala posición, en un hospital podríamos haber hecho algo*”. Al escuchar estas palabras, el rostro de la protagonista refleja el dolor de su pérdida y comienza a gritar: “*¡No les creo! ¡Los dos están mintiendo! ¡Están mintiendo! ¡No ha muerto! ¡Ustedes lo tienen! ¡Están mintiendo! ¡Ustedes son brujos! ¡Están mintiendo!*”. Guy la sujeta contra la cama, mientras el doctor Sapirstein prepara y le aplica otra inyección. Dando cuenta del estereotipo de que “el loco” debe estar sedado para no causar incomodidad y para “salvarlo” de sí mismo.

En escenas posteriores, pareciera que la normalidad ha regresado la protagonista y su esposo tienen una corta conversación. Poco después se presenta a Rosemary tranquila viendo televisión recostada en su cama, mientras al fondo se escucha el llanto de un bebé, cuando parece que la protagonista lo ha escuchado se sobresalta y apaga todos los aparatos electrónicos que hacen ruido; en ese momento entra en escena una de las vecinas, a quien la protagonista le pregunta: “*¿No se escucha llorar a un bebé?*”, la vecina la desmiente, al tiempo que amablemente le ordena que regrese a la cama, además le entrega la píldora, un

vaso con agua y un extractor de leche materna, pero en un descuido de la vecina Rosemary mete la píldora en una grieta de la cama como muestra de rechazo al tratamiento.

En una escena posterior se observa que cuando Rosemary termina de extraerse la leche materna y la protagonista pregunta: “*¿Qué van a hacer con la leche?*”, dando a entender que otra vez está sospechando sobre el comportamiento de sus vecinos y su esposo; entre tanto Guy entra en la habitación mencionando: “*Se han mudado unos nuevos vecinos al octavo piso*”, dándole a Rosemary una oportunidad de preguntar si los nuevos vecinos tienen un bebé, pues lo ha escuchado llorar.

También es importante mencionar que antes de que Laura-Louise se lleve la bandeja, la protagonista coloca en ella una taza sucia e introduce una cuchara sucia en el recipiente en el que se encuentra la leche materna; acto que le molesta a la acompañante, quien detiene a Rosemary tomándola de la mano y regañándola. Además, cuando la protagonista interroga la razón de este proceder, Laura-Louise se ve bastante nerviosa y se retira rápidamente sin responderle. Para dar por terminada esta escena la cámara muestra un primer plano de las grietas en las que Rosemary ha escondido las píldoras.



Imagen 16: *Las sospechas de Rosemary*

En la siguiente escena, Rosemary se levanta rápidamente y trata de entrar al apartamento de los Castevets por el armario que conecta los apartamentos, se puede ver a la protagonista caminando portando un gran cuchillo por un largo pasillo, mientras al fondo se escucha a Minnie decir: “*¡Demonios, Hayato! ¡Estás haciendo bromas a mí costa! ¡Me está tomando el pelo!*”, Rosemary continúa caminando y al terminar el pasillo encuentra que se está llevando a cabo una reunión.

De repente todos miran a Rosemary, pero ella tiene la mirada fija al otro lado de la habitación, donde se observa una cuna negra con un crucifijo puesto boca abajo, un asiático pregunta si ella es la madre y Román va a contestar, pero ella lo interrumpe gritando: “*Cállate, estás en Dubrovnik, no puedo oírte*”, al tiempo que se acerca a la cuna con el cuchillo en alto. La protagonista observa la habitación y la cámara se convierte en sus ojos, permitiendo a los espectadores ver lo que la protagonista ve y descubrimos un imagen de Adrián Marcato en la pared, la misma que había en el libro de Huchth.

Rosemary cruza la habitación, llega a la cuna e inmediatamente abre las telas la cubren, en ese momento no puede disimular su cara de asombro, la música acompaña perfectamente el terror que refleja su rostro y la protagonista comienza a Gritar: “*¡¿Qué le han hecho?! ¡¿Qué le han hecho en sus ojos?!*”, entonces la cámara enfoca a Román, quien muy tranquilamente le dice: “*Tiene los ojos de su padre*”. La protagonista se enfoca en mirar a Guy quien está de pie en el marco de la puerta tapándose el rostro.

En ese momento Román grita con entusiasmo: “*Su padre es Satán, no Guy. Salió del infierno y engendró un hijo en una mujer mortal*”, así que los invitados de la supuesta fiesta comienzan a brindar con la consigna: “*Salve, Satán*”. La cámara regresa a Román, quien se levanta de la silla y se acerca a Rosemary, la toma por el hombro y le dice: “*Satán es su padre y su nombre es Adrián, derrocará a los poderosos y arrastrará sus templos, ¡redimirá a los despreciados y reclamará venganza en nombre de los abrasados y torturados! ¡Salve, Adrián!*”, mientras ella se toma el rostro y grita con desespero negándolo todo.

En este punto resalta un diálogo dicho por Minnie: “*Él te eligió entre todas las mujeres del mundo, Él quiso que fueras la madre de su único hijo*”. Rosemary se aleja gritando: “*Ohh no, no puede ser*”. Aquí vemos una prueba del narcisismo de la protagonista y surgen varias preguntas que quizá no tenga respuesta: ¿Por qué Rosemary, por qué entre todas las mujeres de mundo? ¿Por qué precisamente ella, habiendo tantas satanistas dispuestas y orgullosas de ser la madre del hijo de Satán?, en cambio, Satán “escogió” a una ex católica para tan extraordinaria labor.

Continuando con la película, vemos que Rosemary deja caer el cuchillo y este se queda fijo en el suelo, Minnie se acerca rápidamente y lo quita, luego frota el suelo con uno de sus dedos tratando de quitar la mancha y devolviendo un poco la atmósfera de cotidianidad. Por su parte, Román se acerca a la protagonista diciéndole: “*¿Por qué no nos ayudas, Rosemary? Sé una madre de verdad para Adrián, no tienes que unirte a nosotros si no quieres, sólo sé una buena madre con tu hijo, Minnie y Laura-Louise son demasiado viejas, no está bien*” y se aleja, dejando a la protagonista llorando y gritando.

En ese momento llega otro invitado a la fiesta, vestido de blanco y con un enorme regalo, Román lo anima a que se acerque al bebé, mientras Laura-Louise balancea la cuna y abre las telas para el nuevo. Entre tanto, Guy se acerca a Rosemary diciéndole: “*Me prometieron que no te harían daño y así ha sido, imagina que hubieras tenido al niño y lo perdiste. ¿No sería lo mismo? Y tendremos mucho a cambio, Rose*”. Confirmando todas las sospechas de la protagonista, quien mira fijamente a su esposo y le escupe en la cara, de la misma forma en que Dora golpea al señor K, a partir de este momento su relación nunca volverá a ser igual, y lo evidenciamos cuando Guy se retira sin mencionar palabra y limpiándose la cara.

Segundos después, Minnie le entrega una taza a Rosemary, quien sorprendida pregunta: “¿Qué es? ¿Raíz de Tannis?”, Minnie le contesta: “No es más que té” en un tono burlón, dando a entender que los brujos también toma té o sea que también son humanos, pequeños detalles que nos hacen regresar a lo “cotidiano”.

Poco después, el bebé comienza a llorar y Rosemary se acerca a la cuna, Laura-Louise comienza a gritar: “*Lárgate de aquí*”, pero la protagonista la enfrenta y le dice a Román: “*Lo está moviendo muy rápido, por eso está llorando*”, así que él le ordena a Laura-Louise que se siente y ella obedece. Es de resaltar que Román incita a la protagonista a que se acerque a su hijo y esta le pregunta: “¿*Está intentado que sea su madre?*”, así que Román le devuelve la pregunta: “¿*Acaso no lo eres?*”.

Esta pregunta deja sin aliento a Rosemary, quien se acerca muy despacio a la cuna, se queda mirando al bebé y comienza a mecer a su hijo, mirándolo con rostro de madre abnegada. Todos miran la escena con emoción y ternura, entre tanto la música siniestra comienza a sonar de nuevo, pero se corta repentinamente con una canción de cuna y la escena comienza a difuminarse.

Este pre-final nos hace creer que Rosemary tuvo razón todo el tiempo demeritando de esta forma toda teoría acerca de su paranoia, pero esto nos lleva a preguntarnos: ¿Existe algo más siniestro que ratificar una verdad aterradora?, en este punto volvemos a Freud y recordamos sus palabras: “*Lo Ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz*” (1919, Pág. 241).

Para finalizar la película, nuevamente se presenta la imagen del techo del Bramford y alejándose lentamente descubrimos a una joven pareja vestida igual que la pareja Woodhouse, cuando estaban viendo por primera vez el apartamento, entrando al emblemático edificio.



Imagen 17: Final circular

Consideraciones finales

Debido a la ambivalencia que se presenta durante gran parte del film, este se encuentra sujeto a varias interpretaciones, pues como lo plantea Losilla: *“La lucha, se establece una vez más entre el significado y el significante, entre lo que esas películas dicen, sugieren, y lo que sus formas dejan adivinar”* (1993, Pág. 48). Entonces es válido mencionar que en esta película en particular se puede interpretar de dos formas.

Por una parte, se podría pensar que toda la historia es cierta, debido a que se involucra a los espectadores con los sentimientos de Rosemary, los efectos visuales permiten que el espectador sea parte del drama, lo que según Freud: *“Significa para el adulto lo que el juego para el niño”* (1942, Pág. 277), permitiendo un intercambio de identificaciones que facilita el encuentro del espectador con su propio inconsciente (Losilla, 1993. Pág. 25).

Siguiendo con el supuesto de que la historia es cierta, tal como Ira Levin lo confirma en su libro, la pregunta que surge es: ¿Por qué Guy traicionaría a su esposa y ofrecería su hijo para culto al Diablo?, a este interrogante Freud ofrece una respuesta que a mi parecer es bastante acertada: *“El diablo tiene muchísimas cosas para ofrecer a cambio del alma inmortal, cosas hartamente apreciadas por los hombres: riquezas, seguridad ante las fuerzas de la naturaleza; también artes de encantamiento y, por sobre todo, goce”* (Freud, 1923. Pág. 81) y que se confirma cuando Guy le comenta a su esposa que consiguió un nuevo trabajo y que pronto será muy famoso pues está recibiendo nuevas ofertas de trabajo.

Y en este caso se podría encontrar que entregar al hijo tiene algún tipo de lógica, ya que Guy es un actor maduro que, aunque no le falta trabajo, no ha realizado papeles importantes, a pesar de todo esto, para Rosemary este era un matrimonio feliz que tal como el de Schreber vivían: *“felices en general [...] y sólo de tiempo en tiempo turbados por la repetida frustración de la esperanza de concebir hijos”* (Freud, 1911 [1910], Pág. 14). Sin embargo, en los Woodhouse, la frustración era únicamente de Rosemary, por lo que, de nuevo, es entendible que para Guy fuera fácil “negociar” con un hijo no deseado por él.

Por otra parte, teniendo en cuenta los aspectos ambivalentes del film, se podría plantear una hipótesis en la cual Rosemary a lo largo de su embarazo sufrió una serie de alucinaciones que la condujeron a una psicosis paranoica, en la que ella consideraba que sus vecinos estaban organizando un complot en su contra, del cual tenía presente cada pequeña coincidencia, como que su esposo llegara a casa con maquillaje, la pérdida del guante de Hutch, la falta de cuadros decorativos en el apartamento de los Castevets, entre otras, que al sistematizarlas, condujeron a Rosemary a que sus ideas adquirieran un carácter mítico, en pocas palabras: ser la madre del hijo del diablo, de la misma manera en que Schreber era la mujer de Dios.

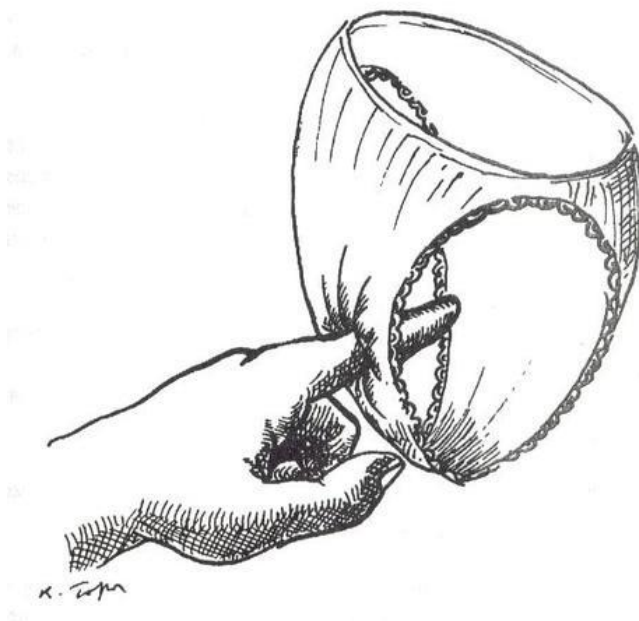
Además, se puede especular que al momento de escapar tirándose por el ascensor. Rosemary acrecentó el riesgo de tener un hijo muerto, y puede ser que al nacer muerto ya la realidad fue demasiado espantosa para que Rosemary pudiera soportarla, por lo que tuvo una gran crisis psicótica, en la que realizó incorrecta lectura de la realidad. Evidenciada en la escena pre-final en la que entra a un cuarto y al ver a todos festejando alrededor de una cuna negra, en realidad pudiera haber sido un velorio; pero que Rosemary presa de sus delirios quizá, ve que se trata de una fiesta y de esta forma puede recuperar, al menos en parte, a su hijo ya sea humano o demonio.

Capítulo 5: The Tenant (El quimérico inquilino 1976)

Este filme está basado en la novela homónima de Roland Topor: "*El quimérico inquilino*", la trama gira en torno a Trelkovsky, un empleado bancario urgido por alquilar un apartamento que encuentra uno que se ajusta a su presupuesto, pero que está cargado malos augurios, como el extraño comportamiento de la portera y el arrendatario, la incomodidad de que el servicio baño esté al otro extremo del pasillo y que la anterior inquilina, Simone Choule, haya intentado suicidarse lanzándose por la ventana.

Trelkovsky visita a la anterior inquilina en el hospital, quizá para saber si se recuperará o no, pues de esto depende que le arrienden el apartamento. Ya en hospital el protagonista conoce a *Stella*, una amiga cercana de la inquilina que despierta el interés del protagonista por la joven agonizante, que se encuentra vendada y al ver al protagonista empieza a gritar horrorizada.

Poco después de mudarse, Trelkovsky quien se muestra como un personaje tranquilo y callado es acusado de perturbar la tranquilidad de los inquilinos del edificio, al hacer demasiado ruido y llevar mujeres. Entonces, como si el protagonista estuviera preso en un cuento kafkiano, empieza percibir que sus vecinos quieren transformarlo en la anterior inquilina y obligarlo a saltar por la ventana al igual que a ella.



El apartamento

Este filme comienza como muchos otros de Polanski, presentando la parte externa de un edificio mientras aparecen los créditos, además se muestra que en las ventanas hay unas personas de pie. La particularidad de esta obra se puede observar desde este primer momento, donde en una de las ventanas aparece a una mujer utilizando un vestido que hace parte importante de la trama; esta imagen cambia repentinamente por la de un hombre, representando la futura transición de los personajes. Cabe mencionar que este cambio sucede tan rápidamente que los nombres de los créditos no alcanzan a cambiar.

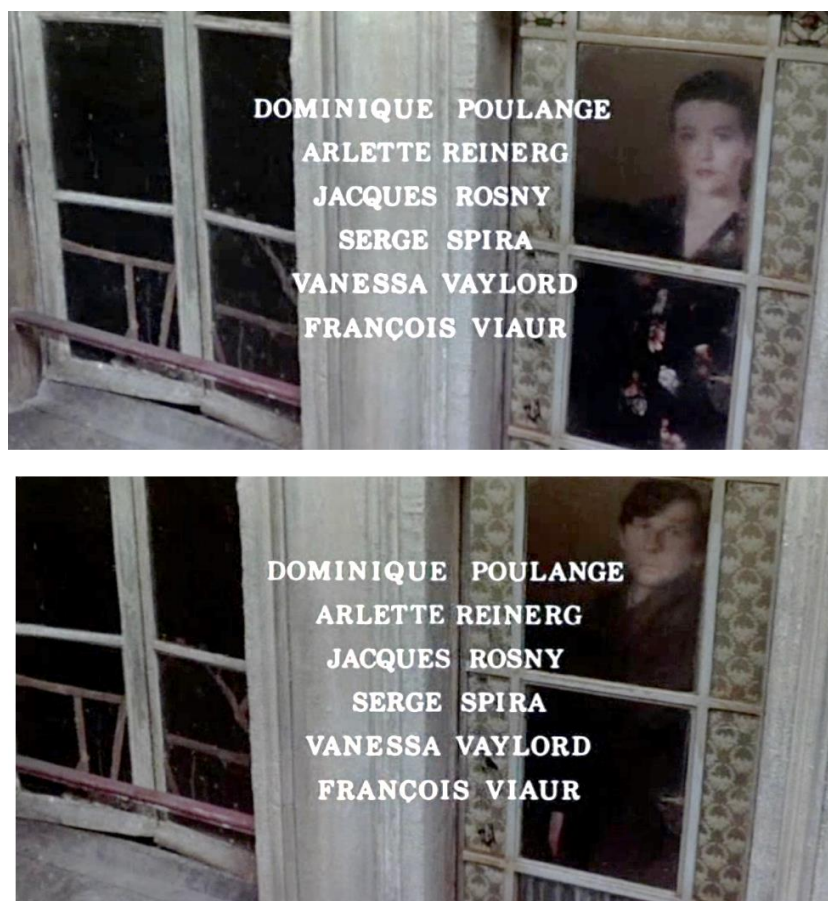


Imagen 1: Primera transición de Simone y Trelkovsky.

La cámara sigue recorriendo el edificio y se detiene para mostrar la entrada en escena de Trelkovsky, el protagonista, quien pregunta a la portera por un apartamento en renta. Pero inesperadamente ella cierra la puerta y continúa con sus oficios, así que él insiste en preguntar y la mujer afirma: “*Algunas personas creen que una portera es una esclava*”, agregando que ella solamente puede mostrar el apartamento.

Poco después, la portera -tal como el señor Micklas en *El bebé de Rosemary*- dirige al protagonista al apartamento. Para esto deben subir un gran número de escalones, lo que ella realiza limpiando el pasamanos de la escalera. Al llegar se observa que el apartamento está totalmente amoblado y la portera menciona: “*La anterior inquilina saltó por la ventana*”, con una risa fuera de lo común agregando: “*Aún puede verse donde cayó*”, señalando insistentemente el sitio.

Trelkovsky siguiendo las órdenes de la portera se asoma, pero se aleja rápidamente y ella menciona: “*No ha muerto aún, pero ya podría estarlo, está en el hospital Bretonneau*”. A continuación, el protagonista pregunta por el baño, la portera le responde señalando el lugar y mencionando irónicamente: “*¡Desde aquí tiene una fantástica vista!*”. Ya que éste queda enfrente del apartamento.

Al bajar las escaleras, la mujer señala una puerta y Trelkovsky toca el timbre impacientemente, hasta que le gritan de forma hostil: “*Ya vamos... que no estamos sordos*”, abre una mujer con un gesto enojado que sin esperar ni un segundo menciona: “*No damos nada a la caridad*”, mientras que trata de cerrar la puerta. El protagonista la interrumpe mencionando que necesita preguntar por el apartamento en renta, en ese momento la mujer entra en su apartamento dejando al protagonista en la puerta y al regresar lo invita a pasar.

En la siguiente escena, aparece por primera vez el señor Zy, el dueño del edificio, preguntando: “¿Ha visto el apartamento?”, Trelkovsky responde que lo ha visto y que le gustaría discutir las condiciones del alquiler y expone, de manera muy educada, razones para obtener un descuento. De manera que el señor Zy con un aire de contrariedad responde: “*No se trata únicamente del dinero, seamos sinceros, [...] no me moriré de hambre sin sus 5000 francos, alquilo el piso porque está vacío*”, explicando la situación.

Ambos exponen sus razones, pero no logran llegar a un acuerdo debido a que la inquilina aún está en el hospital. Sin embargo, es de resaltar un diálogo del señor Zy, quien le dice al protagonista antes de finalizar la escena: “*Me cae bien, me parece un joven respetable*”, dejándole un pequeño mensaje de esperanza.

En esta primera parte es poco lo que se puede analizar realmente, aunque es posible observar que Trelkovsky es un hombre que sigue órdenes fácilmente. Sin embargo, al momento de conseguir lo que pretende tiene forma de defenderse argumentativamente. Además, es interesante resaltar el aspecto hostil que muestran los encargados de alquilar el apartamento, ya que por lo general se intenta tratar a los clientes con la mayor amabilidad posible, también se podría pensar que Trelkovsky al encontrarse con esta hostilidad tuvo la oportunidad de buscar otro apartamento; pero esto no sucedió.

El hospital

La siguiente escena se desarrolla en un hospital a pesar de que en el libro que inspiró la película informa que al protagonista: “*Los hospitales siempre le habían producido una impresión desagradable. Le parecía que de cada ventana salía un suspiro agónico, y que cada que se daba la vuelta aprovechaban para evacuar los cadáveres*” (Pág. 25), este personaje lleva consigo una bolsa de naranjas y pregunta por Simone Choule. La enfermera jefa al principio se muestra reacia a que la vea, pero accede advirtiéndole que no debe hablarle.

De repente, una mujer llamada Stella entra en escena sobresaltando al protagonista, quien deja caer las naranjas; ambos intentan recogerlas y chocan sus cabezas -Tal como Carol y Colín en *Repulsión*-. Cuando Trelkovsky se agacha por las naranjas, Stella comienza a llorar y lamentarse ruidosamente, de ahí que él le confiese: “*Realmente, no soy muy allegado. Apenas la conozco, pero créame que estoy muy consternado con lo que ha sucedido*”, la mujer no le presta mucha atención y comienza a hablarle a Simone.

En ese momento, pareciera que Trelkovsky va a callar a Stella, pero al no ser capaz ella continúa diciendo: “*Simone, Simone, ¿no me reconoces?, me reconoces ¿verdad?... soy yo, Stella... tu amiga Stella*”. Hasta que de repente, la inquilina emite un gemido agudo, que poco a poco se convierte en un grito ensordecedor y la enfermera jefe les dice que deben irse, mientras el grito se aguza y se hace más terrorífico.



Imagen 2: El grito de Simone Choule.

En este punto, surge una pregunta acerca de la intención que tenía Trelkovsky cuando tomó la decisión de ir al hospital, y de donde surgió. Aspecto que infortunadamente la cinta no permite deducir a ciencia cierta. Retomando la obra, se observa que Stella camina seguida por Trelkovsky que vacila en entrar al baño. Ya en la calle, la mujer camina sin cuidado y casi produce un accidente, así que el protagonista continúa a su lado y la invita a ir por algo de beber.

En la siguiente escena, al entrar a un pequeño restaurante y ubicarse en una mesa, el protagonista se ve tenso, modula su respiración y se toma las manos, cuando le preguntan qué va a ordenar titubea diciendo: *“Deme una cerveza... no, un café”*; Stella se ve desinteresada y aún sollozante, al preguntarle sobre lo que desea tomar pide un trago y el protagonista cambia su pedido por tercera vez e inmediatamente miente diciendo que tiene que realizar una llamada, cuando en realidad debe ir urgentemente al baño.

Cuando Trelkovsky regresa, se sienta y le comenta a Stella: *“Nunca he entendido el suicidio, no tengo nada en contra, pero está más allá de mi entendimiento”*; ella señala que conocía a Simone desde hace algunos años y que nunca habían hablado sobre el suicidio, razón por la que no encontraba explicación para este acto. Por su parte, Trelkovsky menciona que pensó que se trataba de un desengaño amoroso, pero Stella lo niega enfáticamente.

En la siguiente escena, los personajes se encuentran en un cine viendo una película de Bruce Lee, ella empieza a acercársele de forma seductora y el protagonista le pasa el brazo sobre los hombros, le toca un seno y se besan vigorosamente. Pero esto dura poco, ya que descubren que hombre detrás de ellos los mira con gesto de desaprobación.



Imagen 3: Figura entrometida.

La mudanza

En la siguiente escena, Trelkovsky se encuentra en su oficina y pareciera que tiene la intención de realizar una llamada, se le observa nervioso, se levanta de su asiento y realiza la llamada desde un teléfono de la parte trasera de la oficina; cuando le contestan se descubre la razón de esta actitud misteriosa: llamó al hospital a preguntar por Simone Choule y le dan una triste noticia: *“La paciente murió ayer a las 16:20”*, dejando helado al protagonista.

En este punto del análisis de la cinta, se cita un pequeño fragmento del libro que permite conocer los sentimientos de Trelkovsky al escuchar esta noticia: *“Este desenlace brutal le afectó profundamente. Era como si acabara de perder a un ser querido. Experimento de pronto una indescriptible pena por no haber llegado a conocer a Simone Choule antes”*, (Topor, 1964, p 35). Aspecto que parece difícil de entender, pues se trata de la muerte de una mujer que el protagonista no conocía, pero que le dejó su apartamento y sus

pertenencias; repitiendo en parte la situación de los Woodhouse, quienes pudieron alquilar el apartamento de sus sueños -o pesadillas- debido a la muerte de la señora Gardenia y se utiliza la expresión: “en parte”, debido a que en los Woodhouse no se evidenció ese sentimiento que el propio autor describe.

Siguiendo con la historia encontramos que el ambiente lúgubre cambia rápidamente, la escena muestra que el protagonista está entrando sus maletas al apartamento, abre las ventanas con entusiasmo, coloca música alegre y baila mientras comienza a instalarse. Todo con un aire de normalidad, el cual se rompe al momento de acercarse al armario en el que permanece la ropa de la anterior inquilina.



Imagen 4: El vestido.

El rompimiento de la cotidianidad se presenta al momento que el protagonista observa uno de los vestidos de la difunta y pareciera que lo va a tirar a la basura, pero sin razón aparente decide conservarlo. Continúa recorriendo el lugar y regresa a observar el vestido nuevamente, poco después se asoma por la ventana a observar el sitio donde cayó la mujer y al subir la mirada descubre a un vecino sentándose en el sanitario. Terminando así con la escena.

En la próxima escena Trelkovsky entra a una cafetería cercana al edificio, el tendero recibe al protagonista preguntándole: “*Vive al frente, ¿verdad?, ¿ha alquilado el piso donde vivía la chica que saltó por la ventana?*”, Trelkovsky le pregunta por la anterior inquilina y el tendero le comenta: “*Venía cada mañana. Siempre se sentaba en el mismo sitio, justo donde está usted ahora*”, lo que menciona con un pequeño aire de nostalgia.

Luego de una pequeña pausa, el tendero agrega: “*Un panecillo y chocolate, nunca pedía café, ¿quiere un chocolate?*”, refiriéndose a los gustos de la anterior inquilina y aprovechando que el protagonista permanece en silencio, le sirve una gran taza de chocolate. Después, el protagonista solicita un paquete de cigarrillos y el tendero responde: “*Gitane o Marlboro... La señorita Choule fumaba Marlboro, ¿quiere una?*”, nuevamente incitándolo a replicar los gustos de la anterior inquilina, pero Trelkovsky se niega. Situación que posteriormente el protagonista sistematizará como parte del complot que cree que se desarrolla en su contra.

La iglesia

En la siguiente escena se observa al protagonista sentado en una iglesia, donde descubre a una niña con un aparato ortopédico en una pierna mirándolo fijamente mientras está sentada junto a su madre, quienes aparecen más adelante en la cinta; la aparición en escena de estos personajes se podría interpretar como una posible alucinación del protagonista, ya que como se verá más adelante, estas mujeres son vistas en escena momentos previos a una crisis. Volviendo a la trama de la película, se muestra que, al reconocer a Stella, Trelkovsky se sienta lo suficientemente cerca de ella como para ser visto, pero sin llegar entablar conversación.

De repente da la impresión de que Trelkovsky está incómodo de alguna forma, la voz del cura comienza a distorsionarse mientras la cámara enfoca intermitentemente imágenes de la iglesia y del rostro del protagonista, quien cada vez se nota más angustiado (se observa que acelera la respiración y suda), esta escena es bastante confusa, por lo que se utiliza un fragmento del libro que explica la incomodidad del protagonista al comentar que:

“Al cabo de un rato se vio asaltado por un cortejo de ideas sombrías, la muerte estaba presente. Se sentía por encima de todo. Trelkovsky no solía pensar en la muerte. No es que le fuera indiferente, ni mucho menos, pero esa era precisamente la razón por la que la rehuía sistemáticamente. Cuando veía que sus pensamientos derivaban hacia ese peligroso tema, utilizaba todo tipo de subterfugios, perfeccionados por el tiempo. En esos instantes críticos solía canturrear estribillos obsesivos [...]o bien, se pellizcaba hasta hacerse sangre, e incluso llegaba a refugiarse en el erotismo” (Topor, 1964, pp 36-37).

La cita anterior permite entender el grado de desesperación del protagonista, el cual llega a un punto tan extremo que lo lleva a sacar un cigarrillo en plena iglesia, y en cuanto lo coloca en su boca, se escucha de fondo al cura diciendo: “¿Cómo osa molestarme y mofarse de mí en mi propia cara?”, Trelkovsky guarda el cigarrillo, como si el discurso fuera exclusivo para él y el cura agrega: “¡Qué atrevimiento!, ¿Qué hace en mi templo? Tendría que estar en el cementerio. Apestará como un cuerpo putrefacto”. En ese momento pareciera que Trelkovsky ya no soporta lo que está escuchando o la desesperación de esta en ese lugar, se levanta e intenta salir, pero como la puerta principal está sellada tiene que huir por otra puerta.

Cabe mencionar que en esta escena se presenta una omisión respecto a la trama del libro, según el cual, Trelkovsky con el fin de tranquilizarse: “Intentó dominarse, pero fue en vano. Sentía una necesidad imperiosa de rascarse para comprobar que no tenía gusanos, que todavía no los tenía. Al principio lo hizo discretamente, después con rabia. Sentía que miles de bichos repugnantes le roían y lamían todo el interior” (Topor, 1964, pp 37-38). Como si estuviera padeciendo el síndrome de Cortad.

Es importante explicar que quienes presentan este síndrome, manifiestan la creencia de estar muertos, al tiempo que rechazan la existencia de algunos o todos sus órganos corporales, también se presentan casos en creen que sus órganos se encuentran en estado de descomposición, este último es el caso de Trelkovsky, quien como el mismo libro lo describe mostraba la necesidad de rascarse para “comprobar que no tenía gusanos”, lo que se puede interpretar como que el protagonista sintió que tenía algún grado de putrefacción en su cuerpo sintiendo a los gusanos debajo de su piel y como medio para deshacerse de esto se rascaba insistentemente, realizando así un intento de cura.

Además, en el libro también aparece un segmento omitido en la película, que explica lo que sucedió cuando Trelkovsky salió de la iglesia, según el cual: *“El aire era tibio en comparación con el frío cavernoso que reinaba en la iglesia. Se sintió tan feliz de pronto que se echó a reír ‘Después de todo, todavía no estoy muerto, y cuando me llegue la hora, la ciencia sin duda habrá hecho progresos que me permitirán vivir ¡hasta los doscientos años!’ . Tenía gases, y se divirtió, como un niño, tirándose pedos a cada paso”* (Pág. 39).

Teniendo en cuenta la cita anterior, se podría interpretar que el protagonista también hace uso de las defensas maníacas, descritas anteriormente en el análisis de *Rosemary's baby*, las cuales que también hacen parte del Síndrome de Cotard, cabe mencionar que la frase de Trelkovsky en el libro: *“Cuando me llegue la hora, la ciencia sin duda habrá hecho progresos que me permitirán vivir ¡hasta los doscientos años!”*, también da cuenta de uno de los síntomas del síndrome, ya que algunas de quienes lo padecen presentan la creencia paradójica de ser inmortales, a pesar de la percepción del propio estado de putrefacción que perciben o la negación de varios de sus órganos.

La fiesta

La siguiente escena es antecedida por la misma música del día de la mudanza de Trelkovsky, se observa a varias personas entrando al apartamento de forma muy alegre y realizan una fiesta durante la cual cambian de lugar la cama, colocándola cerca a la mesa quejándose de que no había suficientes sillas; entre tanto uno de los invitados encuentra una media de Trelkovsky y por el gesto que realiza todos se ríen, haciendo de un objeto cotidiano un chiste.

Durante la fiesta Trelkovsky se encuentra en su “cocina” tratando de destapar una lata de comida, cuando regresa y se sienta junto a sus invitados, una mujer se le acuesta en las piernas moviendo la cabeza, él se ve incómodo, para entender a profundidad esta escena se toma una cita del libro en el que se basó la película, el cual explica que: *“[La mujer] Al ver que no se inmutaba empezó a darle pequeños pellizcos en los muslos. Como un gran señor,*

Trelkovsky dejaba que le provocarán, con una sonrisa altanera en sus labios. ‘¿Qué quería la pobre idiota? ¿Seducirle? ¿A él? ¿Por qué precisamente a él? De pronto se sobresaltó. Con un gesto brusco, apartó la cabeza de la chica y se levantó. Acababa de reconocerla. Era su apartamento lo que le interesaba. Ahora lo comprendía todo’ (Topor, 1964, p 47). Dando cuenta de una de las grandes preocupaciones del protagonista, a saber, perder su apartamento, pues al parecer este se ha convertido en una parte importante de su vida.

Volviendo a la cinta, se observa que la fiesta continúa hasta que se escucha gritar a Viviane, una de las invitadas: “*¡Será cerdo!, está meando en el fregadero ¡Qué asco!*”, todos se ríen, mientras esté comenta: “*Yo no tengo la culpa de que no haya retrete en esta casa inmunda*” y en ese momento tocan la puerta. Trelkovsky se apresura a abrir y se encuentra con uno de sus vecinos, un hombre alto e intimidante quien menciona: “*Están haciendo mucho ruido, es más de la 1:00 y están haciendo mucho ruido*”, con un tono de voz que demuestra su enfado.

Durante esta escena se puede observar que el protagonista trata de defenderse, pero no parece convencido de lo que está diciendo, pues titubea y mueve su hombro de forma extraña, además se le ve altamente intimidado por el vecino malhumorado, que continúa regañándolo y cada vez alza más la voz. Al finalizar la discusión, Trelkovsky simplemente entra a su apartamento con una actitud sumisa y sin mencionar palabra.

Ya en el apartamento, el protagonista apaga la música y le entrega los abrigos a los invitados, los que muy sorprendidos le preguntan: “*¿Qué estás haciendo?*”, él no responde por lo que uno de ellos grita: “*¡Nos está echando!*”, así que todos se marchan realizando mucho ruido mientras bajan las escaleras.

Trelkovsky se ve acongojado y al intentar alzar la mesa para colocarla en su sitio deja caer una botella de vino que se rompe en el suelo de forma ruidosa, inmediatamente los vecinos golpean las paredes, de modo que el protagonista desiste de mover la mesa, apaga la luz y al caminar se golpea el pie, parece que la combinación de la bebida y la vergüenza por la molestia ocasionada lo han puesto torpe, además se observa que el protagonista se quita los zapatos y camina con excesivo cuidado, como si no quisiera ser escuchado, apaga todos los electrodomésticos y cierra las cortinas, dando fin a la escena.

Consecuencias

A la mañana siguiente, Trelkovsky baja las escaleras cargado con dos enormes bolsas rebosantes de basura que va cayendo a cada paso y se encuentra al señor Zy, el protagonista lo saluda amablemente y le comenta: *“Estoy terriblemente avergonzado por lo de ayer, le prometo que no va a volver a pasar”*, pero no recibe la misma amabilidad de vuelta.

Después de una corta conversación, el señor Zy sigue su camino, mientras Trelkovsky intenta bajar las escaleras, aun cargado con las bolsas de basura. Cuando deja la basura afuera, regresa rápidamente a la escalera a recoger lo que se ha caído en el camino, pero se encuentra con que en la escalera está totalmente limpia y la escena termina con un primer plano del rostro confuso de Trelkovsky.



Imagen 5: Basura

Otro fragmento del libro que fue omitido en la película, revela que: “*En los días siguientes Trelkovsky puso el mayor cuidado para no dar ningún motivo de queja a los vecinos. La radio estaba siempre al mínimo de volumen y a las diez de la noche se metía en la cama para leer. A partir de entonces bajaba la escalera con la cabeza alta, pues era un inquilino de pleno derecho, o casi, pues tenía la sensación de que, a pesar de todo, se le había perdonado el lamentable incidente de la fiesta*” (Topor, 1964, p 53). Fragmento que pone en evidencia los indicios del sentimiento del protagonista de estar vigilado constantemente.

Misterios

En una escena posterior, Trelkovsky se encuentra en su apartamento tratando de organizarlo para que se ajuste más a su gusto, ya que desde que se mudó no había “personalizado” su espacio y aunque los vecinos le golpean la pared insistentemente, él continúa su labor. Al terminar de mover un armario el protagonista se queda mirando una pared agrietada que ha quedado al descubierto y en un agujero encuentra un diente humano, siendo esto una representación casi exacta de la definición de Freud de lo ominoso como: *“Algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz”* (1919, p 241), siendo el diente algo que ocultaron por alguna extraña razón y que el protagonista dejó en descubierto.

La escena continúa mostrando que Trelkovsky deja el diente en el mismo agujero donde lo encontró y comienza a husmear las pertenencias de la antigua inquilina, volviendo a mostrar su fascinación por esta mujer. La escena se interrumpe cuando se escucha que tocan la puerta; el protagonista se ve temeroso de ir a abrir, se acerca a la puerta con cautela y pregunta tímidamente: *“¿Quién es?”*, alguien tras la puerta, simplemente le responde: *“Soy yo”*. Al abrir la puerta, el protagonista se encuentra con una señora acompañada de una niña, entre tanto la mujer pregunta: *“¿Ha presentado una queja?”* y comienza a hablar de otra vecina a quien describe como: *“La que hace ruido por las noches”*, dejando altamente confundido a Trelkovsky y los espectadores, al ser una escena un poco extraña.

Trelkovsky, aún confundido le pregunta de quién está hablando, por lo que ella le responde: *“Esa vieja, es un demonio ha hecho todo lo posible para ponérselo difícil, sólo porque la niña es discapacitada”* y le muestra al protagonista el aparato ortopédico que lleva la niña, confirmando que es la misma persona que estaba en la iglesia, al momento de que el protagonista tuvo la crisis del síndrome de Cotard.



Imagen 7: Las vecinas en la iglesia y en el apartamento.

La señora sigue comentando su situación y se le percibe desesperada, de modo que el protagonista le da ánimos comentando: *“No podrá echarlas”*. Después de escuchar estas palabras, la mujer se ve más calmada y se retira dándole la bendición mientras va disminuyendo la iluminación de la escena; cabe mencionar que durante todo este tiempo la expresión de la niña ha sido plana, dando el aspecto de una bella indiferencia.

Cuándo regresa la iluminación, se observa a Trelkovsky a la hora del almuerzo con dos de sus compañeros de trabajo y que fueron invitados a la fiesta en su apartamento, la conversación gira en torno a la relación del protagonista con sus vecinos, este menciona: *“Me voy acostumbrando a ellos, es cuestión de tiempo, ellos también deben acostumbrarse a mí”*, sus amigos le plantean lo que ellos consideran “soluciones para su situación”, que el protagonista debe rechazar por ser extremadamente osadas.

En esta parte, de nuevo Topor sorprende con uno de los fragmentos de su libro, en el que revela que: *“Trelkovsky se daba perfecta cuenta de lo ridículo de su comportamiento, pero era incapaz de modificarlo. Ese ridículo estaba enraizado en él, era el aspecto más auténtico de su personalidad”* (Topor, 1964, p 62). Dando a entender que Trelkovsky sostenía una lucha en lo profundo de su interior, entre lo que debería ser y lo que en realidad es.

Más adelante en el libro Topor comenta que Trelkovsky se pasó la noche pensando: *“‘Yo, aunque estuviera borracho, no cometería jamás la inconsciencia de cantar ópera a las tres de la mañana’. Pero imaginaba lo que pasaría si, a pesar de todo... y se tronchaba de la risa él sólo en su cama, hasta el punto de tener que ahogar el sonido de su risa bajo las mantas”* (Topor, 1964, p 62). En esta parte del texto aparecen de nuevo las defensas maníacas utilizadas por el protagonista.

La visita

En la siguiente escena, el protagonista visita a uno de sus compañeros de trabajo, llamado Scope quien enciende un tocadiscos al máximo de volumen. Trelkovsky le pide que baje el volumen y su compañero trata de calmarlo mencionando que sus vecinos ya están acostumbrados, aun así, el protagonista insiste: *“Está muy alto, incluso para nosotros”*. Sin embargo, su amigo se sienta y le dice: *“Disfruta mientras puedas, no puedes hacerlo en tu casa”* y por lo que se ha presentado en la cinta, se podría decir que el personaje tiene toda la razón.

Cuando pareciera que Trelkovsky logra relajarse siguiendo el consejo de su amigo, suena el timbre interrumpiendo la intención del protagonista, al abrir la puerta se dan cuenta que es un vecino pidiendo que bajen el volumen. Scope reacciona de inmediato, dándole un discurso al vecino: *“¿Enferma? ¿Qué tendría que hacer? ¿Dejar de vivir por está enferma? Si está enferma ¿Por qué no va a un hospital?, yo pongo mis discos cuando quiero y al volumen que quiero, estoy un poco sordo, pero esa no es razón para renunciar a mi música”* y le cierra la puerta en la cara, dando una muestra de su hombría.

La imagen cambia rápidamente, ahora Trelkovsky se encuentra en su apartamento, dando aspecto de cotidianidad la que se rompe cuando escucha que tocan la puerta y se apresura a abrir; pero solo encuentra un oscuro pasillo. Poco después, el protagonista se acerca a la ventana mirando hacia los baños, en el se encuentra un personaje de pie, incluso el protagonista utiliza unos binoculares para tener una mejor visión del vecino.



Imagen 8: Punto de vista del personaje

Badar

Después de observar al extraño vecino, Trelkovsky se acerca al armario y de nuevo observa uno de los vestidos de Simone Choule. Entre tanto, vuelven a tocar la puerta, el protagonista se nota angustiado al escuchar esto, incluso el libro nos deja entender que en ese momento el protagonista: *“Maldijo el pánico que le invadía. Escuchaba los latidos de su corazón, que hacían eco a los golpes que provenían de la puerta”* (Topor, 1964, p 72), al abrir se da cuenta que se trata de un hombre preguntando por Simone Choule. el protagonista lo invita a pasar, el hombre se presenta, mencionando que se llama Badar.

Poco después el protagonista le comenta a Badar: *“Me temo que ha ocurrido una desgracia... ¿La conocía bien?”*. El hombre parece no entender la situación y Trelkovsky agrega sucintamente: *“Se ha suicidado, saltó por la ventana”*. Ambos comienzan a buscar explicaciones, pero no encuentran ninguna, Badar comienza a llorar ruidosamente y a golpear la mesa ruidosamente, el protagonista mira su reloj con la angustia reflejada en su rostro; esto se podría interpretar como que se siente angustiado ya que su invitado está haciendo ruido a altas horas de la noche y lo puede meter en problemas con sus vecinos, situación que le atormenta desde la fiesta.

En la siguiente escena, se presenta que Trelkovsky y Badar están en la tienda de frente del edificio. Badar llora desconsoladamente mientras habla sobre Simone, los años que pasó enamorado de ella sin decírselo y lo injusta que es la vida, ya que según él: *“El día que me he armado de valor para decirle... me entero que... Me entero que se ha...”*, e insinúa que se suicidará.

Debido a la insinuación del suicidio, Trelkovsky no es capaz de dejar a Badar a solas y lo invita a un bar. Ya en el bar Badar continúa llorando, entre tanto entran en escena unos borrachos gritando: “*¡Invito una ronda!, a beber todo el mundo*”, pero al observar al pobre hombre llorando se le acerca y agrega: “*Todos menos él*”, señalando a Badar, quien sigue llorando desconsolado. Al amanecer, están a las afueras de la estación del subterráneo, discutiendo si lo que el protagonista hizo por Badar es natural o no, al final Badar le agradece diciendo: “*Usted salvó mi vida*”, mientras le da un beso a Trelkovsky.



Imagen 9: Beso.

Posteriormente, Trelkovsky camina alegremente de regreso a su apartamento y se encuentra con el tendero, quien le ofrece una taza de chocolate, así que el protagonista sin perder su alegría entra a la tienda mencionando: “*Me da un Gauloises por favor*”. Sin embargo, el tendero le da una caja de Marlboro, Trelkovsky en un principio la rechaza, pero termina aceptándola cuando el tendero le explica que ya no tiene Gauloises y que cuando llegue su empleado lo mandará a traerlos, dando por terminada la escena.

El robo

En la siguiente escena, Trelkovsky entra al edificio y busca las llaves de su apartamento, pero esto resulta innecesario, ya que la puerta está abierta. En su rostro se refleja la confusión, al entrar descubre que todo el apartamento está desordenado; todavía con el desconcierto en su rostro se sienta, apaga su cigarrillo y tira un zapato que golpea la pared e inmediatamente los vecinos golpean. Trelkovsky comienza a gritar, con la voz entrecortada: *“Sí, lo sé, ya sé que estoy haciendo ruido”* y después de una breve pausa, agrega sollozante: *“Haber tocado cuando los ladrones estaban aquí”* y añade, como para sí mismo: *“A lo mejor lo hicieron”* al tiempo que se pasa la mano por la frente.



Imagen 10: Desolación.

Poco después, Trelkovsky y el señor Zy se encuentran en la salida del edificio, inmediatamente el señor Zy enfrenta al protagonista diciéndole: *“Esto no puede seguir así, ha tenido despierto a todo el mundo. Tengo quejas de todos los vecinos”*, a lo que Trelkovsky con una mirada desafiante pregunta: *“¿Está hablando de la noche pasada?”*, el señor Zy no deja de hablar, hasta que Trelkovsky lo interrumpe gritando: *“Han entrado a robar, señor Zy me dirigía a la comisaría”* y añade: *“Se han llevado el televisor, la cámara y una de mis maletas”*. explicando la situación.

A pesar de haber escuchado acerca del robo, el señor Zy trata de persuadir a Trelkovsky de colocar la denuncia diciendo: *“Si va, la a policía vendrán para preguntar de todo, vendrán con preguntas inútiles, todo eso podría tener un efecto desastroso en nuestra reputación”*. De esta forma, dándole razones a Trelkovsky para que en un futuro comience a tener sospechas en contra de los vecinos, ya que se robaron uno de los aparatos con los que hacía ruido, además el señor Zy agrega: *“Una vez que se entra en contacto con la policía se es sospechoso, especialmente si uno no es francés”*.

El protagonista se defiende comentando que es ciudadano francés, pero el señor Zy agrega: *“Por cierto, la anterior inquilina se ponía zapatillas después de las 22:00, le era mucho más cómodo y también para los vecinos”*, dejando tremendamente confundidos a Trelkovsky y a los espectadores, ya que no se sabe a qué se refiere dicho comentario, ni se encuentra relación directa con la discusión que se estaba llevando a cabo, pero que da fin a la escena.

Reencuentro

En la escena siguiente se observa que Trelkovsky entra en un bar seguido por un hombre gordo que se acerca rápidamente al mostrador pidiendo un paquete de Gauloises, es necesario mencionar que estos son los cigarrillos que el protagonista pidió en la tienda frente al edificio y que el tendero no le vendió comentando diversas excusas.

Lo curioso de esta escena es que Trelkovsky compra cigarrillos de la marca Marlboro, los que según el tendero eran los que fumaba Simone Choule. Lo que se puede interpretar como el primer signo de la transformación del protagonista, aspecto que el director se encarga de reforzar al mostrar a otra persona comprando los cigarrillos que Trelkovsky quería desde un principio en la tienda.

En ese momento, el protagonista descubre que en una mesa de ese bar se encuentra Stella, de modo que se acerca a la mesa, ella lo saluda animosamente y lo invita a sentarse. Cuando él ya está acomodado le comentan que están hablando de Simone y agrega para sus amigos: *“Éste es el tipo del que les hablaba, fuimos los últimos en verla con vida”*. La conversación acerca de Simone y lo que sucedió en el hospital prosigue, según Stella: *“Tal vez ella intentaba decirnos algo cuando grito de aquella manera”* y agrega: *“Te estaba mirando cuando empezó a llorar”*, frase que refuerza el final circular de la película.

La siguiente escena se desarrolla en la casa de uno de los amigos de Stella, en la que Trelkovsky y el anfitrión conversan sobre Simone Choule, todo parece común hasta que el anfitrión le regala a Trelkovsky uno de los libros de la anterior inquilina, el protagonista se muestra muy agradecido y de un momento a otro le pregunta: *“¿Te importaría decirme cuántas pagas de alquiler?”*. El joven le explica que no paga nada, ya que esa casa es de su hermano.

Además, Trelkovsky continúa preguntando: *“¿Tienes problemas con los vecinos?”*, el joven se sorprende y le pregunta exaltado: *“¿Qué tipo de problemas?”*; el protagonista trata de explicar, pero el anfitrión no logra entenderlo y se lo hace saber: *“No lo sé, me ocupo de mis propios problemas”*, aspecto que se podría interpretar como una muestra de la inconformidad que tiene Trelkovsky en su actual apartamento y la demostración de un sentimiento de envidia hacia alguien que vive de forma tan tranquila.

Poco después, Stella invita a Trelkovsky a bailar, mientras le comenta: *“¿Quieres que vayamos a tu casa?”*, el protagonista en un comienzo acepta, pero se retractó rápidamente inventando varias excusas como: *“Mi casa está un poco... es difícil, de hecho, imposible”*, además menciona: *“He estado pintando y toda la casa está patas arriba, un caos”*, de modo que los personajes deciden ir al apartamento de Stella.

Ya en el apartamento, Trelkovsky comenta: “*He encontrado un diente en mi casa, en un agujero*”, Stella parece no darle importancia, pero él continúa hablando: “*Un diente forma parte de nosotros ¿No es así?, es como una parte de nuestra personalidad, el otro día leí en un periódico que un hombre perdió su brazo y quería que se lo enterraran... Las autoridades se negaron y el brazo fue incinerado, eso fue todo*”. explicando con estas palabras su punto de vista.

Es importante resaltar que esta es la parte donde Trelkovsky “suelta la lengua” por decirlo de algún modo, ya que por lo general trata de mostrarse ante los demás como reservado o callado, pero sin llegar al mutismo, en estas escenas parece que el alcohol lo ha desinhibido y puede contar cosas que tal vez no se atrevería a decir en otro estado.

Trelkovsky se ve muy bebido, tanto que al intentar servirse un trago casi deja caer la botella. Por lo que Stella decide que ya es suficiente alcohol, lo toma de la corbata como si esta fuera una correa de pasear mascotas y lo dirige hasta la cama, mientras él continúa hablando: “*¿En qué preciso momento una persona deja de ser quien cree que es?*”, ella trata de quitarle la ropa y el protagonista continúa su soliloquio: “*Córtame el brazo, lo que digo es mi brazo y yo, me cortas el otro brazo y lo que digo es mis dos brazos y yo, me sacas... el estómago y los riñones, si fuera posible, lo que digo es yo y mis intestinos, y entonces si me cortas la cabeza, ¿Qué diría? ¿Mi cabeza y yo? O ¿Mi cabeza y mi cuerpo? ¿Qué derecho tiene mi cabeza de llamarse ‘yo’?*”.

En este punto es necesario mencionar que un según Žižek (2006), una vez que el cabello y las uñas se han cortado y separado del cuerpo, un órgano cualquiera e incluso el cuerpo al morir pueden llegar a considerarse como “objetos parciales”, los cuales también pueden conformarse por partes del cuerpo vivo, cuando se autonomiza y actúa independientemente de la voluntad, aspecto que se tratará a profundidad más adelante en el análisis de esta cinta.

Continuando con la trama de la película, se observa a Trelkovsky acostado dándole la espalda a la cámara mientras se despierta poco a poco, camina torpemente hasta el baño y vomita, en este punto se toma un fragmento de la novela escrita que da luces sobre el sentimiento de Trelkovsky en ese momento: *“Su estómago se volvió como un guante y vómito, no era desagradable. Era como una liberación. Una forma de suicidio, de alguna manera. Las sustancias que salían de su boca, después de haberlas engullido, no le daban asco, no, le eran completamente indiferentes, como él mismo por otra parte”*. (Topor, 1964, p 101). Es importante destacar que el vómito también es una representación de la descarga, en este caso puede tratarse de “descargar” todos aquellos sentimientos que el protagonista fue capaz de expresar esa noche.

La escena cambia de nuevo, ahora se observa a Trelkovsky totalmente vestido observando a Stella mientras duerme. Poco después, el protagonista abandona el apartamento. Esta escena también es un poco confusa, pero el libro nos clarifica lo que pasó la noche anterior:

“Stella se entusiasmaba, emitía pequeños gritos y le mordía. Que se tomara tantas molestias para provocar aquella ilusión de frenesí le hizo sonreír. Ella le cogió el sexo y lo dirigió, Trelkovsky la penetra metódicamente. Se imaginaba haciendo un enorme esfuerzo, imaginó que era una estrella de cine. Más tarde la estrella de cine dejó su sitio a la hija de un panadero al que compraba el pan hacía tiempo. Stella se arqueaba. Ahora se imaginaba que había dos mujeres debajo de él. Y después tres. [...] Después se repitió la palabra ‘muslo’ y acabó por recordar un episodio de su infancia que le permitió tocar los pechos de una chica” (Topor, 1964, p 100).

La petición

Al entrar al edificio, la portera llama a Trelkovsky y le entrega unas cartas, mencionando: *“Le diré a la señora Dioz que ha regresado”*, el protagonista con gesto confundido pregunta: *“¿Quién es esa señora?”*. Pero no encuentra respuesta, revisa las cartas y descubre que son para Simone Choule, de modo que trata de devolverlas, pero es ignorado así que se las queda.

Ya en su apartamento el protagonista abre las cartas de Simone Choule, el ángulo de la cámara muestra una postal egipcia enviada por Badar, que Trelkovsky deja de lado rápidamente, pues comienza a mirarse detalladamente en el espejo como reconociéndose ante él; luego se asoma a la ventana con sus binoculares y enfoca a quien está en el baño, pareciera que lo observa por un largo rato, hasta que inesperadamente tocan la puerta.

Trelkovsky abre y es una mujer mayor con una actitud dominante que le hace entrega de un papel y le ordena que lo lea, mencionando: *“Es una petición en contra de la incalificable señora Garderian, esta vez ha ido muy lejos, tenemos que hacer algo al respecto”*, esta mujer es la señora Dioz. Cabe mencionar que el nombre parecido al de la inquilina muerta en *El bebé de Rosemary*.

El protagonista explica que no conoce a la señora de quien se están quejando, por lo que la señora Dioz con su actitud dominante lo interrumpe diciendo: *“¿Que no la conoce? ¿Quién cree que hace esos horribles ruidos?, es ella, mi querido joven, friega los platos a la medianoche y encima silba”*, de nuevo le ordena al protagonista que firme, alegando que esto sería: *“Una acción de solidaridad, le está haciendo la vida imposible a los demás inquilinos”*, pero el protagonista no logra entender sus palabras, por lo que pregunta: *“¿Es la que vive con su hija discapacitada?”*, a lo que la señora Dioz le responde: *“No, tiene un niño, un horrible y ruidoso niño que siempre está jugando en el pasillo a los bolos o vaya a saber Dios qué”*, de todas formas Trelkovsky de disculpa con la señora diciéndole que no firmará la petición.

Puede notarse que a la señora Dioz le molesta mucho que el protagonista se niegue a firmar y no duda en hacérselo saber diciendo: *“Tomaré nota de su actitud, lo entiendo, solo piensa en usted mismo y no le importan los demás. Conozco a los de su clase, como el del piso de enfrente, hasta que se quedó paralítico, entonces los vecinos lo dejaron sufrir por lo de antes, haga lo que quiera, pero le advierto, después no venga a quejarse”* y sale inmediatamente del apartamento del protagonista.

Por su parte, el protagonista cierra fuertemente la puerta diciendo: *“Hijos de puta”*, enciende un cigarrillo y continúa quejándose para sí mismo: *“¿Qué quiere que haga? ¿Qué me muera?”*. Cabe mencionar que durante esta conversación la señora ha observado el apartamento y las cosas de Trelkovsky, tal como lo haría la entrometida Minnie Castevets de la película *El bebé de Rosemary*, anteriormente analizada.

Todo este acontecimiento también será sistematizado en el delirio del protagonista, dándole argumentos para convertir una serie de casualidades en un complot en su contra, el cual se agudiza mientras más tiempo pasa en su apartamento y en general en ese edificio.

Los síntomas

En la siguiente escena se observa a unos obreros arreglando el lugar donde cayó Simone Choule, el protagonista los observa desde su ventana y con rostro aterrorizado comenta: *“Es para mí”*. La escena cambia, Trelkovsky va caminando cerca de la torre Eiffel y poco después se lo muestra llegando al edificio donde está su apartamento, durante estas escenas da la impresión de que el protagonista está caminando sin pisar las líneas de la acera, como en los juegos obsesivos.

Ya en la noche, Trelkovsky entra en el edificio, todo está oscuro y cuando enciende la energía, se encuentra con una mujer habitante de la calle y ambos gritan al verse. En esta escena se muestra que el protagonista retrocede con el terror reflejado en el rostro, pues en medio de su delirio está viendo que la señora Dioz con un gesto de ira intenta hacerle daño.



Imagen 11: Objeto parcial autónomo.

Vale la pena señalar que en este momento la cámara expone explícitamente el punto de vista de Trelkovsky, volviendo palpable la pérdida de la realidad de este personaje y pocos segundos después nos presenta claramente la realidad, esta es que el protagonista preso de sus delirios se está ahorcando a sí mismo.

Retomando lo mencionado en el apartado llamado: “Reencuentro”, para Žižek un “objeto parcial” puede ser cualquier parte del cuerpo que sea separado de éste (como las uñas y el cabello) o el cuerpo mismo cuando muere; por su parte el “objeto parcial autónomo” puede generarse con una parte integrante de un cuerpo vivo, cuando éste se autonomiza y actúa independientemente de la voluntad, en este caso serían las manos de Trelkovsky, las cuales han cobrado vida e intentan lastimarlo, reforzando de este modo su delirio.



Imagen 11,1: Objeto parcial autónomo.

Además, Žižek explica que las manos son consideradas como el ejemplo por excelencia del objeto parcial autónomo y en este caso el hecho de que el protagonista se ahorque a sí mismo podría representar una acción profundamente liberadora, pues se interpreta como un intento de liberarse de aquello interiormente lo mantiene preso.

En la siguiente escena, Trelkovsky va a una estación de policía y el inspector de policía termina acusándolo: *“No le servirá de nada hacerse el inocente, he escuchado mucho sobre usted, señor Trelkovsky, está especializado en romper la paz de la noche”*, el protagonista sorprendido, pero sin perder la calma le comenta al inspector que no tiene conocimiento de que exista un reclamo en su contra y agrega: *“No hago ruido. Tengo pocos amigos y no suelen venir a mi casa”*, el inspector con un tono de regaño comenta que su deber es mantener la ley y el orden.

Poco después, el protagonista busca a la portera y le pregunta con un tono enfadado: *“Me gustaría saber quién ha presentado una denuncia contra mí, ¿Sabe quién lo hizo?”*, la mujer no deja de realizar sus oficios y le contesta: *“Si no hiciera tanto ruido, no habría ninguna denuncia”*, Trelkovsky la sigue interrogando y la portera le grita: *“Échese usted*

mismo la culpa”, así que el protagonista tira un papel justo donde la mujer está barriendo. Y la escena termina.

En la siguiente escena, se observa a Trelkovsky maquillándose las uñas, lo que dura poco pues tocan la puerta, así que abre teniendo cuidado de no mostrar la mano maquillada, al abrir descubre que es la señora que tiene la hija discapacitada, quien le dice: *“Ya está, ella ha ganado. Todos firmaron excepto usted”* y le agradece comentándole que es una buena persona.

El protagonista menciona que no quiere meterse en esos asuntos y la mujer le comenta: *“Lo he hecho. En la escalera, delante de cada una de las puertas. Es su culpa. Me han dado la idea. Pero no lo he hecho delante de su puerta, no quería meterlo en problemas”*, Trelkovsky se limita a preguntar: *“¿Cuándo lo ha hecho?”*, y la mujer le responde que acaba de hacerlo, el protagonista con un gesto de preocupación menciona: *“Pensarán que he sido yo”*, mientras la mujer baja rápidamente las escaleras y desaparece de la escena.

En este momento los espectadores no tienen idea de qué es lo que la mujer ha hecho y porque se lo cuenta precisamente a Trelkovsky, pero él lo sabe perfectamente sin que la mujer se lo haya dicho explícitamente, siendo esto una extraña sintonía o complicidad entre estos personajes, llevándonos a pensar que esto podría ser una nueva alucinación del protagonista.

Volviendo a la historia, Trelkovsky se queda pensativo en la puerta, la cámara muestra una toma del pasillo, en donde se observa que hay excremento en las puertas, luego regresa a al protagonista quien toma la postal egipcia que envió Badar, se acerca al excremento y con gesto de profundo asco lo lleva hasta su puerta, donde deja un poco y la escena termina.

La enfermedad

Posteriormente, Trelkovsky se encuentra en su cama y se ve enfermo, lleno de sudor y trata de tomar una botella de agua que está en una silla que usa como mesita de noche. Poco después, se levanta y camina por el pasillo. Al entrar al baño descubre que este está marcado con jeroglíficos egipcios, y al mirar por la ventana del baño se descubre así mismo observándose desde su apartamento. Siendo esta escena una representación de la figura del doble en lo siniestro descrito por Freud.



Imagen 12: La figura del doble.

Trelkovsky se regresa a su apartamento y se empieza a escuchar la típica música de las películas de terror, mientras se muestra una percepción distorsionada del tamaño de los muebles del apartamento, como si estos fueran más grandes o como si el protagonista fuera significativamente más pequeño.

Posteriormente Trelkovsky se acerca a la ventana y mira hacia el baño, en el que está Simone Choule, quien comienza a quitarse las vendas de la cara de forma seductora. La escena cambia rápidamente, ahora se observa a Trelkovsky durmiendo en la habitación, la cual ha recobrado su tamaño normal. Sin embargo, hay algo que no cuadra en el plano, el vestido de Simone Choule está en una de las sillas de la habitación, cuando se supone que debería estar guardado en el armario, trayendo a colación el objeto parcial autónomo.



Imagen 13: El vestido “autónomo”

A la mañana siguiente se escuchan fuertes ruidos afuera del apartamento, Trelkovsky se despierta y se asoma por la ventana, desde donde se muestra a unos obreros arreglando la marquesina donde cayó Simone al intentar quitarse la vida. Uno de ellos señala hacia la ventana donde se encuentra el protagonista (o hacia el espectador por el ángulo de la cámara), indicándole a su compañero que mire y ambos se ríen.

Cabe mencionar que durante toda esta escena el protagonista ha estado de espaldas a la cámara, quien poco después descubre sorprendido que los cosméticos de Simone Choule y un espejo se encuentran sobre una mesita, al tomar el espejo se observa maquillado, inmediatamente tira los cosméticos con ira y llega a una terrible conclusión: *“Quieren que me suicide”*.



Imagen 14: La conclusión.

La ceremonia del espejo

Posteriormente Trelkovsky entra a una tienda de pelucas y elige una rápidamente, y pareciera que va a salir apurado de la tienda, pero al encontrarse con un espejo el protagonista saca lentamente la peluca y se la prueba, además se puede observar que el protagonista tiene esmalte rojo en las uñas. El libro revela que: *“La peluca le cubrió la cabeza como un gorro de piel. No resultaba desagradable. Salió de la boutique sin quitársela. La cabellera le azotaba suavemente el rostro, como una bandera. Contrariamente a lo que esperaba, los transeúntes no se volvían para mirarle”* (Topor, 1964, p 135). permitiendo conocer los sentimientos del protagonista en ese momento.

Después, Trelkovsky entra a su apartamento con una bolsa en la mano de la que saca la peluca que deja delicadamente en una mesa y abre una caja de zapatos, de la que saca unos zapatos femeninos con un enorme tacón, mientras sostiene una conversación consigo mismo: *“Unos zapatos muy bonitos, querida. Preciosos ¿De dónde demonios los has sacado?”*, cambia el tono de voz mientras se regocija meneándose y diciendo: *“Ohh... no lo sé... jujuju... 80 francos estás de broma”*, sacando a flote los aspectos femeninos del protagonista.

La imagen cambia rápidamente, ahora Trelkovsky se está terminando de acomodar la liga, se mira en el espejo diciéndose a sí mismo (o misma): *“Oh preciosa, preciosa. Adorable, una diosa. Divina”*, al tiempo que se deleita mirándose desde varios ángulos, se alza la falda para observar sus piernas y termina tocándose el vientre mientras se adora y tenemos un primerísimo plano de la cara de Trelkovsky, quien dice con alegría: *“Creo que estoy embarazada”*.



Imagen 15: La ceremonia del espejo

En esta escena puede entenderse lo que Žižek denomina como la dimensión traumática de la voz, quien postula que: *“Cuando hablamos con otra persona, siempre hay cierto grado de ventriloquía, como si un poder externo nos poseyera*, (2006) y agrega que quien posee es: *“Una voz, una voz en su dimensión obscena, es un objeto fantástico que deforma la realidad”* (2006). Tal como se aprecia en esta escena, donde el protagonista utiliza distintos tonos de voz para alardear y para dar a conocer esa diferencia entre Trelkovsky y Simone, aunque habiten un mismo cuerpo.

Continuando con Žižek, cabe mencionar que un objeto parcial autónomo no siempre refiere a partes del cuerpo que han “cobrado vida”, pueden también ser objetos inanimados, como en el caso de Trelkovsky uno tacones altos, maquillaje, peluca e incluso ropa interior, pues es suficiente con que el objeto sea cargado de significado para que se transforme en un objeto parcial autónomo y más si estos objetos son utilizados en el mismo cuerpo transformado en Simone.

Continuando con la película, a la mañana siguiente Trelkovsky se despierta tocándose la cara, abre las cortinas y se acerca al espejo rápidamente abriendo la boca y descubriendo que le falta un diente; el cual busca en el agujero en la pared donde encuentra dos dientes que tira mientras dice: *“Monstruos”*, se quita la peluca y el maquillaje al tiempo que menciona: *“Monstruos, nunca me convertirán en Simone Choule ¡nunca!”*, terminando así la escena.

En la siguiente escena, Trelkovsky entra en la tienda frente al edificio, lo saludan amablemente, pero él no responde y se sienta en una mesa diferente a la que se sentaba habitualmente (y Simone Choule también), el mesero le lleva un chocolate con tostadas y Trelkovsky le dice: *“Tráigame un café”*, el mesero le “recuerda” que siempre toma chocolate y Trelkovsky le contesta con tono enojado: *“Nunca me pregunta lo que quiero. Hoy se lo estoy diciendo, quiero un café”*, así que el mesero se lleva el chocolate, mientras se observa un pequeño gesto de satisfacción en Trelkovsky.

Sin embargo, esa satisfacción no dura mucho, pues el mesero se acerca y le dice: “*Lo siento, pero... ya sabe... el problema es que la máquina se ha estropeado*”, en ese momento el protagonista reacciona de una forma poco usual en él, pues le grita al mesero: “*¡No!, ¡No quiero!, ¿Qué diablos pretendes?*”. El mesero trata de calmarlo y Trelkovsky le ordena: “*Tráigame un vaso de vino... y supongo que no le quedan Gauloises*”, el mesero y el dueño le hacen un gesto negativo con la cabeza al unísono, Trelkovsky comienza a gritar: “*Ya sé lo que pretenden, ¡son una banda de asesinos!*”, pero nadie en la tienda logra comprender lo que le sucede.

Poco después, Trelkovsky aparece sentado en un parque rodeado de nieve y observando a un niño que está llorando, una mujer se acerca al niño llorón preguntándole la razón de su llanto, por lo que este le cuenta que ha perdido su barco rojo y la mujer lo tranquiliza rápidamente. Entre tanto Trelkovsky se acerca al niño dándole una cachetada mientras le dice: “*Despreciable mocoso*”, y se va del parque, mientras de fondo se escucha al niño llorando.

Aquí es interesante reflexionar sobre lo que revela el libro en uno de sus fragmentos, ya que la escena en sí es bastante confusa. Según Topor: “*Trelkovsky experimentó un extraño placer en ver aquellas lágrimas que le vengaban. Sentía que el muchacho lloraba en su lugar. Contemplaba con satisfacción cómo brotaban las lágrimas de la comisura de sus ojos. Trelkovsky le animaba interiormente para que llorara con más intensidad*” (1964, p 151). Cabe preguntarse acerca de ese sentir que el niño lloraba en su lugar, pues es interesante conocer acerca de la razón por la que Trelkovsky no podía llorar por sí mismo, lo que puede deberse a estereotipos en los que se cree que los hombres no lloran.

En la siguiente escena, el protagonista se encuentra en su apartamento sentado a oscuras, aparece de nuevo el espacio cerrado, se observa que está utilizando la ropa y el maquillaje de Simone Choule, junto con la peluca y los tacones que él mismo compró. De repente se puede ver desde el punto de vista del protagonista que cerca de la ventana sube y baja una

pelota que se convierte en la cabeza de Trelkovsky, mientras abajo se escuchan ruidos extraños.

El protagonista mira por la ventana, se observa que en el primer piso se han reunido varios vecinos y han apresado a extraña la mujer que visita a Trelkovsky y a su hija. El señor Zy y su esposa le colocan a la niña una capa roja, un gorro de bufón y una máscara con la cara de Trelkovsky, mientras la señora Dioz golpea a la madre. Hasta que de pronto, la niña mira hacia arriba y grita: *“Es él, está ahí”*, señalando el apartamento de Trelkovsky.



Imagen 16: El complot

Al ver que lo están señalando, Trelkovsky retrocede con gesto de terror y coloca todos los cerrojos, con los muebles intenta tapar las ventanas y la puerta. Pero se ve limitado por los altos tacones que utiliza, de todas formas, mueve uno de los armarios para tapar la ventana y al observarse en el espejo, se dice a sí mismo: *“¡Dios! ¿Qué es esto?... Lucharé, lucharé hasta el final”*.

Al terminar la frase, se escucha que rompen el vidrio de la ventana y una mano entra por una rendija que ha quedado, entre tanto el protagonista Trelkovsky corre hasta la cocina, de donde toma un cuchillo, al igual que Carol y Rosemary, con el que intenta defenderse apuñalando a la mano, pero esta es persistente, así que Trelkovsky ataca con más fuerza, tanto que termina rompiendo lo que queda de vidrio y lastimándose a sí mismo.

La huida

En escenas posteriores, el protagonista sale del apartamento en medio de la noche, se le observa una pequeña barba, y esta vez no usa vestido ni maquillaje; camina por la ciudad y llega hasta el apartamento de Stella quien lo deja pasar mencionando: *“Eres muy extraño”*, y al descubrir la herida lo limpia mientras le pregunta de qué manera se ha herido, Trelkovsky le responde: *“Han sido ellos, tratan de matarme, me están impulsando al suicidio”*, Stella trata de ahondar en la situación y el protagonista le confiesa: *“He alquilado el apartamento de Simone Choule, está muerta por culpa de sus vecinos, todo era una conspiración”*.

El rostro de Stella demuestra desconcierto y pregunta: *“Un complot ¿contra Simone?... Estas completamente”* y antes de que termine la frase Trelkovsky la interrumpe diciendo: *“No estoy loco, escucha, la forzaron a cometer suicidio. Puedo probarlo y ahora intentan hacer lo mismo conmigo, todo está listo, lo tienen todo planeado, cada detalle ¿sabes lo que me han estado haciendo?”*. Stella trata de tranquilizarlo diciendo: *“Vamos dímelo, que yo te escucho”*, después de un silencio y mirándola directamente a los ojos le confiesa: *“Están tratando de convertirme en Simone Choule”*, retrocede con un gesto de terror y se tapa la boca con la mano.

Stella trata de reconfortarlo y Trelkovsky entre lágrimas le confiesa sus planes: *“Me iré de París en un par de días, no podrán encontrarme”*, mientras ella se muestra comprensiva al contrario de la noche anterior. A la mañana siguiente, Stella acaricia tiernamente a Trelkovsky y él comienza a gritar, pero se calma cuando ella le dice: *“Soy yo, Stella, no tengas miedo, me reconoces ¿verdad?”*, repitiendo algunas palabras que le dijo a Simone en el hospital antes de que empezara a gritar, en este caso el protagonista se calma y comenta que ha tenido una pesadilla, ella lo acaricia tiernamente mientras le dice: *“Me tengo que ir a trabajar, es tarde. Volveré a eso de las 20:00... tu desayuno está listo”*, Trelkovsky la mira fijamente y le dice *“Te quiero”* y la escena termina.

Más tarde, se observa a Trelkovsky mirando un álbum de fotos de Stella, durante estas escenas el protagonista se ve tranquilo, la cámara varía entre tomas subjetivas desde el ángulo de Trelkovsky y tomas desde el piso del baño. Además, el reloj suena de nuevo, el tik tok del reloj se intensifica cuando suena el timbre, el protagonista se acerca a la puerta intentando no ser descubierto y al asomarse por la mirilla ve al señor Zy. Sin embargo, la cámara muestra que esto es otra alucinación de Trelkovsky



Imagen 17: Puntos de vista

Claramente se observa que quien toca no es el señor Zy aunque ambos lleven la misma ropa. El hombre se retira y toca la puerta de enseguida, dando a entender que es un arrendatario o un vendedor puerta a puerta común y corriente. Trelkovsky espera a que el hombre salga del edificio y empieza a dañar el álbum gritando: “*¡Están todos juntos!*”, hace un caos en el apartamento y roba dinero que encontró en el armario.

Luego, ocurren una serie de acontecimientos extraños, primero Trelkovsky está en un taxi del que sale corriendo repentinamente, dejando desconcertado al conductor. Segundo, entra a un pequeño hotel. Después, aparece en un bar, en el que pregunta: “*¿Sabes dónde podría comprar un arma? Pagaré bien*”. Sin embargo, el cantinero lo echa y les dice a todos: “*Ey, este tipo quiere comprar un arma*”, todos lo quedan mirando y un hombre le dice: “*Se lo diré a la policía, pedazo de mierda*”. Dándole razones para continuar con su paranoia.

El accidente

Poco después, Trelkovsky camina con las manos en los bolsillos y la mirada fija en el suelo, cruza la calle sin ninguna precaución y es atropellado por un auto, de modo que el protagonista queda tirado en el suelo retorciéndose de dolor; en ese momento la cámara muestra a una pareja de ancianos que van en el auto, la mujer conduce y el hombre con gesto de terror le reprocha: “*Te dije que no fueras tan rápido, mira lo que ha pasado*”, entre tanto varias personas se acercan al accidentado.

Cuando los dueños del auto llegan donde el protagonista le pregunta: “*¿Señor está herido?*”, al tiempo que una persona de la multitud grita: “*Los que no saben conducir deberían ir en un taxi*”, el anciano defiende a su esposa diciendo: “*Mi mujer no ha tenido un accidente en 25 años*”, otra persona de la multitud dice: “*Tiene razón. El tipo se metió debajo del auto. Lo vi todo*”. De nuevo, mostrándole a los espectadores el lado objetivo de la situación.

Un médico entra en escena, se acerca a Trelkovsky y lo revisa; la cámara muestra el punto de vista subjetivo del protagonista en el que los ancianos han sido reemplazados por el señor Zy y la señora Dioz, por lo que empieza a gritar: “*¡Asesinos!, ¡asesinos!*”, mientras se arrastra hacia atrás, la cámara muestra de nuevo a los ancianos, el hombre le dice al protagonista: “*Créame, lamentamos terriblemente lo que ha pasado*”, tratando de disculparse.

Poco después, un policía que ha llegado a controlar la situación le comenta al médico: “*Han declarado y se ofrecen a llevarlo a casa ¿tendría que llamar a una ambulancia?*”, el médico los autoriza a que lo lleven y los ancianos se acercan al protagonista diciéndole: “*Te llevaremos a casa ¿De acuerdo?*”, Trelkovsky otra vez inmerso en sus alucinaciones cree que los ancianos son el señor Zy y la señora Dioz, por lo que se acerca sin parpadear y ahorca a la anciana.

El policía interviene tomando a Trelkovsky por los hombros para que suelte a la mujer, mientras el protagonista comienza a gritar: “*Han tratado de matarme, estaban jugando fútbol con una cabeza humana*”, el médico interrumpe la escena diciendo: “*Le inyectaré algo para calmarlo*”, tal como sucede en *Rosemary’s baby*, y al igual que en la anterior película, el protagonista empieza a gritar descontroladamente: “*No quiero que me pinchen, han intentado matarme*”. Entre el anciano y el policía retienen a Trelkovsky para que el médico lo pueda inyectar.

En la siguiente escena se observa el pasar de las luces de la calle, Trelkovsky se encuentra en un auto en movimiento, llegan hasta el edificio y los ancianos lo entran casi a rastras, se acercan a la puerta de la portera quien sale rápidamente y le explican: “*El caballero ha tenido un pequeño accidente, nada serio*”, la portera les pregunta “*¿Qué hizo esta vez?*”, como si meterse en problemas fuera algo habitual en el protagonista.

El energúmeno

Posteriormente, Trelkovsky aparece sentado en medio de la oscuridad de su apartamento, vestido y maquillado como Simone Choule, poco después se asoma por la ventana y ve que en el edificio de enfrente se encuentran varios vecinos utilizando ropa muy elegante, algunos se encuentran en el tejado realizando un picnic nocturno; repentinamente comienzan a sonar unos redoblantes y todos comienzan a aplaudir mientras señalan hacia la ventana de Trelkovsky (como esta vista es subjetiva, se podría decir que está señalando al espectador, pues la cámara muestra lo que el protagonista está viendo).

La cámara recorre el edificio al tiempo que una a una las ventanas se van iluminando y van apareciendo vecinos finamente vestidos que aplauden con gran entusiasmo, hasta que la cámara se detiene en lo que parece ser un palco, en este se encuentran Stella, el señor Zy y su esposa, la Señora Dioz y un anciano.



Imagen 18: Palco

Trelkovsky se para en el borde la ventana y en ese momento se vuelve a presentar el edificio de enfrente en el que la mayoría de ventanas están cerradas y también se puede observar la marquesina recién reparada, contrastando de esta manera la mirada subjetiva del personaje al poner en la pantalla la realidad. Volviendo al protagonista, el ángulo de la cámara muestra la forma en que este se lanza e inmediatamente cambia el enfoque de la cámara para enseñar la forma en que el protagonista atraviesa la marquesina.

En ese momento empiezan verdaderamente a iluminarse las ventanas del edificio de enfrente, vemos a una multitud de personas que se ven realmente confundidas, la portera se acerca y su gesto revela que no puede creer lo que ve, el señor Zy llega rápidamente y le dice a su esposa que debe llamar a una ambulancia, desde la perspectiva de Trelkovsky el señor Zy habla de forma extraña y realiza movimientos extraños con su boca.

La cámara muestra un primer plano de Trelkovsky, con sangre en la cara y especialmente en la boca, quien grita: “*¡Le juro que no soy Simone Choule!*”, el señor Zy le pide a la portera que traiga una sábana, se muestra al protagonista gritando: “*Asesinos*” y en otra toma se muestra a los vecinos hablando, el hombre que lo regaña por hacer ruido comenta: “*¡Otro suicidio! Es increíble*”, la señora Dioz por su parte comenta: “*mírelo cómo está vestido, debe estar perturbado*”, refiriéndose a la extraña vestimenta del protagonista.

Entre tanto la portera agrega: “*Y eso que acabamos de arreglar el techo*”, la señora Dioz agrega: “*Sabía que había algo raro desde la primera vez que lo vi*”, en ese momento el tendero y su ayudante también entran en escena, representando de esta forma la típica escena de multitud que Polanski agrega a la trilogía.

Entre tanto, Trelkovsky intenta subir al apartamento, el señor Zy le grita: “*Sr Trelkovsky no sea insensato y espere la ambulancia*”, se vuelven a mostrar las alucinaciones del protagonista, quien ve que los vecinos tienen redes para atraparlo y deformidades en las manos, mientras el protagonista se arrastra por el suelo dejando sangre a su paso mientras

grita: “¡Son una banda de asesinos!, les voy a enseñar sangre ¿querían una muerte limpia?, se va a manchar todo” a lo que agrega gritando: “Yo no soy Simone Choule, ¡soy Trelkovsky!” reafirmando con estas palabras su identidad y entra a su apartamento frente a la mirada atónita de los inquilinos.



Imagen 19: Multitud

Cuando la escena cambia se muestra a unos policías que están entrando al edificio, preguntan por lo ocurrido y la portera le explica: “Un inquilino ha saltado por la ventana” y agrega: “Creo que está un poco desequilibrado”, al terminar la frase los vecinos gritan: “¡Va a saltar otra vez!” y en la ventana se observa al protagonista sacando las piernas, el policía le grita: “Tranquilícese, vamos a subir a cogerle ¿de acuerdo?”, el señor Zy se ve bastante preocupado, al tiempo que la portera grita: “Señor Trelkovsky, no haga ninguna estupidez”, pero más se demora en decir esto que el protagonista en saltar y la pantalla queda en absoluto negro.

Cuando la imagen regresa se observa una oscura sala de hospital, en donde Trelkovsky está vendado igual que Simone Choule al inicio de la película, se presenta un primer plano del rostro de Trelkovsky, quien mira hacia un lado, con el único ojo que tiene libre y se repite la escena donde el protagonista visitó a Simone en el hospital y conoció a Stella, quien también está en escena y repite las palabras: “*Simone... Simone... soy yo Stella, ¿No me reconoces?, soy yo, Stella, tu amiga Stella... ¿No me reconoces?*”, luego se presenta un primer plano del rostro del protagonista emitiendo un terrible grito, igual que el de Simone Choule, dando fin a la cinta.

Consideraciones finales

Teniendo en cuenta los aspectos del filme, se podría plantear una hipótesis en la cual Trelkovsky sufrió una serie de alucinaciones que le condujeron a una psicosis paranoica en la que consideraba que sus vecinos estaban organizando un complot en su contra, del cual tenía presente cada pequeña coincidencia, como que se acabara su marca de cigarrillos y el tendero tuviera que ofrecer otra, aspecto que el protagonista interpretó como que el tendero intentaba introducir los gustos de Simone o que los vecinos golpearan cada vez que hacía ruido, entre otras coincidencias que al ser organizadas en torno al delirio condujeron al protagonista a que sus ideas adquirieran un carácter conspiratorio, al tiempo que lo condujeron a “convertirse” en una mujer.

También es posible analizar el aspecto femenino de Trelkovsky, personaje que en múltiples ocasiones se muestra pasivo, temeroso de mostrar sus sentimientos o de simplemente hacer algo, como decirle a Stella que haga silencio en el hospital o tirar a la basura la ropa de Simone. Según Freud (1933 [1932]) estas son actitudes socialmente atribuidas a los roles femeninos, aspecto que se refuerza en la cinta al contrastarlo con la actitud hostil de Scope, quien se podría decir que en la escena de “*La visita*” se muestra como la contraparte de Trelkovsky al responder de forma totalmente diferente ante la misma petición de un vecino.

En este punto es importante presentar unos de los pasajes del libro que inspiró la película que alude directamente a los pensamientos del protagonista, quien en ocasiones se preguntaba: “¿*Qué pensaría un telépata si estuviera a mi lado?*”, el libro continúa mencionando que el protagonista tenía la creencia de que en realidad alguien vigilaba sus pensamientos y en ocasiones: “*Dejaba de pensar y se ponía a escuchar con todas sus fuerzas la respuesta del otro. Claro que esta nunca llegaba*”. (Topor, 1954, pp 112-113); aspecto que según Freud (1922, p 197) si se lo analiza desde una perspectiva crítica se entendería que este pensamiento no tiene derecho a llamarse «telepático», pues en realidad no representa ninguna comunicación con el protagonista.

Sin embargo, el punto importante y la razón por la cual se usa la cita anterior es para contextualizar un aspecto aún más importante que el libro revela acerca de la relación del protagonista con dicho telépata, en la cual el personaje se comentaba así mismo: “*Probablemente pensará que soy homosexual*” (Topor, 1964, p 113), refiriéndose a lo que el supuesto telépata pensaría acerca de sus pensamientos “femeninos” de Trelkovsky.

Por otra parte, es de resaltar que esta película se juega con la vista subjetiva y objetiva, forma en la que se involucra a los espectadores con los sentimientos de Trelkovsky, los efectos visuales permiten que el espectador sea parte del drama, lo que según Freud: “*Significa para el adulto lo que el juego para el niño*” (1942, Pág. 277), como se mencionaba anteriormente permitiendo un intercambio que facilita el reconocimiento del espectador de sus propios deseos inconscientes (Losilla, 1993. Pág. 25).

En cuanto a la forma en que Trelkovsky se tira desde la ventana, es importante mencionar que para el protagonista su salto se realizó con una multitud de espectadores que se reían de él, de esto Bergson (Citado por Rodríguez, 2014) plantea que: *"La risa es, ante todo, una corrección. Hecha para humillar, debe causar en la víctima una impresión dolorosa. La sociedad se venga así de las libertades que se han tomado con ella. La risa no alcanzaría su objetivo si llevase la marca de la simpatía y la bondad"*. Lo que nos permite entender, en cierta medida los sentimientos de Trelkovsky quien se sentía altamente atacado en ese momento.

Además es de notar que el protagonista se lanza dos veces por la ventana, como si al lanzarse tuviera la oportunidad de deshacerse de él mismo y de quien lo posee, o de lo que es y lo que quisiera ser, trayendo a colación el tema de los contrarios, pues es necesario entender que el personaje de Simone Choule representa lo que Žižek denomina como: *"La dimensión de los no-muertos, de los muertos vivos"* (2006), en la que explica que en esta dimensión existe un "algo" que permanece vivo después de la muerte, siendo inmortal en su propia mortalidad pues no se puede destruir, posibilitando que su presencia nunca termina de irse, tanto en el apartamento como en la fascinación que despierta en Trelkovsky, siendo esto un intento de desmentir a la muerte de la joven inquilina.

Para finalizar, se analiza la escena en que Trelkovsky se encuentra vendado al igual que Simone Choule y grita de la misma forma en que ella lo realizó, dando a entender que se está visitando así mismo en el hospital, mostrando por segunda vez la figura del doble, de la cual Freud analiza como causa del sentimiento de lo siniestro, para lo cual utiliza un cuento de Hoffmann "Los elixires del diablo", en el que la figura de los dobles se presenta de diversas formas, como lo son: El presentar un idéntico aspecto, la sensación de telepatía y la identificación total a otra persona llegando a confundir el propio yo. Todo esto es una duplicación, división y permutación del yo, que remite a otro sentimiento causante de lo siniestro que sería la repetición.

En el caso de Trelkovsky, se observa que presenta una identificación total con Simone Choule llegándolo en ocasiones a confundir su propio yo, pues empezó a fumar la misma marca que ella, a sentarse en la misma mesa que ella y a ordenar lo mismo que ella desayunaba, luego comenzó a vestirse como la difunta; cabe mencionar que este aspecto de confundir el propio yo también incluye todo lo incumplido: aspiraciones, decisiones voluntarias sofocadas que dan ilusión de libre albedrío, etc. En ese sentido se entendería que la difunta Simone Choule pasaría a ser todo aquello que Trelkovsky no podría ser por su propia cuenta y al “transformarse” en ella se vio realizado, todo aquello que siempre quiso ser pero que no podía ocupando su propia piel.

Discusión

Los filmes: *Repulsion* (Repulsión, 1964), *Rosemary's Baby* (El Bebé de Rosemary, 1968) y *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974) han sido popularmente agrupados como una trilogía 'no oficial' partiendo del supuesto de que en los tres se pueden observar elementos comunes y son tres filmes que resaltan dentro de la filmografía de Roman Polanski y a lo largo de este trabajo monográfico abordamos a nivel conceptual elementos del cine y su relación con la locura, tratando de acercarnos a posibles explicaciones de un fenómeno tan complejo tratando de dar respuesta a la pregunta planteada al inicio: *¿Cuál es la representación de la locura que se muestra en la trilogía de los apartamentos de Román Polanski?*

En las películas analizadas se muestra una representación de la realidad que oscila tenuemente entre la cotidianidad, en la que los códigos compartidos socialmente son la norma a seguir y lo inconcebible que vendría siendo una ruptura a estos códigos, dando como resultado que:

- Lo bello puede esconder lo siniestro como se observa en *Repulsion* (Repulsión, 1964), donde una bella joven en medio de su locura asesina a dos hombres.
- Lo conocido conduce a lo desconocido como ocurre en *Rosemary's Baby* (El Bebé de Rosemary, 1968), película en la que se parte de lo familiar y digno de confianza, llegando a lo extraño y escalofriante, haciendo que lo desconocido no sea el opuesto de lo conocido, sino su negativo
- La pérdida de la personalidad como ocurre en *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974) donde las formas opuestas van asociándose entre sí para formar un solo ente.

Además, estas tres películas se caracterizan por tener un fuerte acento en la subjetividad de los protagonistas, por la exploración de los abismos en que se encuentran, las manifestaciones particulares de su vida interior y por la presencia de motivos distintivos, tales como: el delirio, el infantilismo, lo demoníaco, las pesadillas, las sensaciones primitivas, el intento de suicidio, el desdoblamiento de la personalidad y los conflictos inconscientes, entre otros.

Cabe mencionar que en las tres películas los protagonistas son extranjeros en grandes ciudades: Londres para la Belga Carol de *Repulsion* (Repulsión, 1964), Nueva York para Rosemary quien es de Omaha en *Rosemary's Baby* (El Bebé de Rosemary, 1968), y París para el polaco Trelkovsky en *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974). Además, las tres historias se despliegan en el marco de un orden social estable, en los tres filmes se expone la oscuridad y lo absurdo que puede llegar a ser la vida, y se ve reforzado el concepto de existen ciertos lugares en los que el inmobiliario tiene la capacidad de poseer a sus habitantes.

Estas películas, en especial *Repulsion* (Repulsión, 1964) y *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974), presentan explícitamente lugares inhabitables que a pesar de todo están habitados, como si se estuviera recordando las fotografías de antiguos psiquiátricos; estos lugares representados por Polanski tienen la capacidad de encarcelar a sus protagonistas y tienen la particularidad de que, sin dejar de ser simples apartamentos, terminan siendo lugares inquietantes sórdidos y oscuros.

Otro aspecto compartido por las tres películas analizadas es que todas abordan el descontrol de las emociones, los sueños, las relaciones familiares deterioradas y cada una logra describir el descenso al abismo psicológico de sus protagonistas, ya sea que se trate de una joven manicurista que se ha quedado sola en el apartamento mientras su hermana pasea con su amado, una típica ama de casa que renuncia a sus creencias católicas y sueña con una nueva vida o un oficinista maduro que alquila un apartamento con las pertenencias de la antigua inquilina que acaba de fallecer; en los tres casos personas consideradas “comunes

y corrientes” al inicio de la trama que posteriormente se sumirán en la locura y en el descubrimiento del inconsciente, mostrando a los vecinos como una difusa amenaza.

Cada uno de los protagonistas a su modo, refleja miedos, paranoias, fantasías inconcebibles y formas de representar la alteridad en la sociedad, todo dentro de un mismo espacio, es decir: los apartamentos, lugares que se convierten en un infierno para los protagonistas cuando descubren que sin razón aparente son presa de una fuerza invisible y más poderosa que su voluntad que les impide salir de la habitación abierta donde se encuentran.

Ahora bien, cada uno de los personajes empieza a derrumbarse ante una situación particular pero que se va tornando cada vez más dramáticas y sombrías, aparecen situaciones extrañas que parecen liberar algunos deseos reprimidos de los protagonistas, sobre todo en lo referente al sexo y la violencia en *Repulsion* (Repulsión, 1964), las imágenes que remiten directamente a símbolos de corte religioso como se presenta en *Rosemary's Baby* (El Bebé de Rosemary, 1968) y a la situación de desazón existencial de Trelkovsky en *The Tenant* (El Quimérico Inquilino, 1974) convertido en mujer paulatinamente, en este caso se presenta un personaje perseguido sin razón y enfrentado a vecinos que causan resonancias en el inconsciente atormentado del protagonista, quien supone que sus vecinos son tan perfectos que pueden limpiar la escalera en minutos y que escuchan cada uno de sus movimientos; pero sobre todo los tres filmes intentan mostrar máscaras sociales y presentar de una forma bella como lo siniestro y lo irracional se introducen en un entorno cotidiano, rompiendo eso que llamamos cotidianidad.

Referencias

- Ain-Krupa, J. (2010). *Roman Polanski: a life in exile*. Modern Filmmakers Vincent LoBrutto, Series Editor.
- De la Peña, F. (2009). *Las imágenes de la locura en el cine como representaciones culturales*. Cuicuilco, vol. 16, núm. 45, enero-abril, pp. 11-25, México.
- De la Peña, J. (2009) *Si Polanski hubiera estado en el cielo*. Revista de cine Cinecritic (versión electrónica)

Recuperado el 3 de marzo de 2015 de:

http://www.cinecritic.biz/es/index.php?option=com_content&view=article&id=141:si-polanski-hubiera-estado-en-el-qcielogo&catid=4:articulos-de-fondo

- Feeney, F. & Dunca, P. (2006) *Roman Polanski*. Ediciones Taschen. Barcelona.
- Fiennes, S. (Directora) & Žižek, S. (Guionista - Presentador). (2006) *The Pervert's Guide to Cinema*. [DVD] R.U, Austria, Holanda.
- Freire, H. (2012). *El cine y el mal*. Revista Topía de Psicoanálisis, Sociedad y Cultura. Argentina.

Recuperado el 21 de Julio de 2016 de:

<https://www.topia.com.ar/articulos/cine-y-mal>

- Freud, S. (1911 [1910]). *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides) (Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente)*. Sigmund Freud obras completas, tomo XVII. Amorrortu editores.
- Freud, S. (1919). *Das Unheimliche (Lo ominoso)*. Sigmund Freud obras completas, tomo XVII. Amorrortu editores.
- Freud, S. (1922). «*Traum und Telepathie*» (*Sueño y telepatía*). Sigmund Freud obras completas, tomo XVIII. Amorrortu editores.
- Freud, S. (1923 [1922]). *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert (Una neurosis demoniaca en el siglo XVII)* Sigmund Freud obras completas, tomo XIX. Amorrortu editores.
- Freud, S. (1924). *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose (La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis)*. Sigmund Freud obras completas, tomo XIX. Amorrortu editores.
- Freud, S. (1933). *Conferencia 33 La feminidad*. Sigmund Freud obras completas, tomo XXII. Amorrortu editores.
- Freud, S. (1942 [1905 o 1906]). *Psychopathische Personen auf der Bühne (Personajes psicopáticos en el escenario)* Sigmund Freud obras completas, tomo VII.
- González, P (2005), Cine y pedagogía. Revista habladurías, vol. 1, núm. 2, julio-diciembre, pp. 44-58, Colombia.

- Kaplan, S. (2010). *Guía Completa de Nutrición para Mujeres Embarazadas*, Meuhedet: Israel. Recuperado el 26 de octubre de 2015 de:
<http://lang.meuhedet.co.il/es/art%C3%ADculos-destacados/gu%C3%ADa-completa-de-nutrici%C3%B3n-para-mujeres-embarazadas.aspx>
- Lacan, J. (1955-1956). *Seminario 3, las psicosis*. Editorial Paidós. Argentina.
- Larrahondo, Mónica (2013). *¿Existe una “verdadera mujer”? una lectura de la posición femenina a partir de la alusión que lacan realiza de Medea como una “verdadera mujer”*. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Levin, I. (1967). *La semilla del diablo*. Ediciones B, Barcelona.
- López, L. (2012) '*¿Sabes quién viene?*', la nueva y ácida película de Román Polanski. Periódico El espectador Colombia (30 de noviembre de 2012)

Recuperado el 3 de marzo de 2015 de:
<http://www.elspectador.com/entretenimiento/agenda/cine/sabes-quien-viene-nueva-y-acida-pelicula-de-roman-polan-articulo-389859>
- Losilla, C. (1993). *El cine de terror: una introducción*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Metz, C. (1965) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964 – 1968)*. V 1. Paidós comunicación cine

- Moros, M. (2008) *Historia natural del canibalismo*. Ediciones Nowtilus, S.L. Madrid
- Penalva, J. (2015) *Infancia maldita: cuando los niños son los malvados*. El espectador imaginario N° 63, publicación de AULA CRÍTICA, Escuela de Crítica Cinematográfica. ISSN 2013-438.
- Pinilla, I (2013) *El legado de los monstruos. Tratado sobre el miedo y lo terrible*. Editorial Taurus.
- Rodríguez, M. (2014): "*Esto no es una casa. La casa sin salida en el cine de Román Polanski*" [en línea]. En: Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural, vol. 6, núm. 1, pp. 77-96.
Recuperado el 9 de junio de 2015 de:
En: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen06-1/varia01.htm>.
- Sampson, A. (2002) *Psicoanálisis y arte*. Entreartes, vol. 1 num1, pp 18-27.
- Topor, R. (2009). *El quimérico inquilino*. Ediciones El Club Diógenes, serie negra. Traducción de Juan Luis González, Ilustraciones de Roland Topor.
- Vera, B. (2006) *Locura y cine: Claves para entender una historia de amor reñido*. Revista Medicina y Cine, vol. 2, pp. 80-88. Madrid.
- Winnicott, D. (1935). *la defensa maniaca*. En: pediatría y psicoanálisis. Ediciones Paidós, Barcelona.
- Zenovich, M. (2008) Roman Polanski: Wanted and Desired. (Documental) HBO Original Programming