

La crisis de la modernidad en la narrativa de *Repulsión*, de Roman Polanski

Raúl Álvarez Gómez¹

Recibido: 14 de mayo de 2020 / Aceptado: 26 de junio de 2020

Resumen. *Repulsión* (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965) es una de las películas más interesantes de la filmografía de su director por lo significativo de los temas tratados —la alienación del individuo en las sociedades modernas, fundamentalmente— y la narrativa audiovisual que se emplea para expresarlos. La bibliografía de referencia en los estudios sobre Polanski coincide en señalar que las películas del cineasta son representativas de la crisis de la modernidad que se debate en el pensamiento filosófico, particularmente en Francia, a mediados del siglo XX. Hay, sin embargo, pocos análisis que exploren la conexión entre esa cuestión y el lenguaje narrativo de Polanski. Este artículo estudia el modo en que el director emplea en *Repulsión* los cinco componentes fundamentales de la sintaxis cinematográfica —imagen, montaje, narración, sonido y puesta en escena— para expresar algunas ideas claves de la crisis de la modernidad, como la oposición entre libertad individual y vida en sociedad, objetivismo contra subjetivismo, y orden frente a caos.

Palabras clave: Roman Polanski; *Repulsión*; Puesta en Escena; Surrealismo; Utilitarismo; Crisis de la Modernidad

[en] The Crisis of Modernity in the Narrative of *Repulsion* by Roman Polanski

Abstract. *Repulsion* (Roman Polanski, 1965) is one of the most interesting films in the director's filmography due to the significance of the topics addressed —the alienation of the individual in modern societies, fundamentally— and the audiovisual style used to express them. The reference bibliography in Polanski's studies coincides in pointing out that the filmmaker's work is representative of the crisis of modernity that is debated in philosophical thought, particularly in France, in the mid-20th century. There are, however, few analyses that explore the connection between that question and Polanski's narrative language. This article studies the way in which the director uses in *Repulsion* the five fundamental components of cinematographic syntax —image, editing, narration, sound, and mise-en-scène— to express some key ideas for the crisis of modernity, such as the opposition between individual freedom and life in society, objectivism against subjectivism, and order against chaos.

Key words: Roman Polanski; *Repulsion*; Staging; Surrealism; Utilitarianism; Crisis of Modernity

Sumario. 1. Introducción: una mirada incómoda. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. Exposición. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

Cómo citar. Álvarez Gomez, Raúl (2020). La crisis de la modernidad en la narrativa de *Repulsión*, de Roman Polanski. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 20 (3), 335-351, <http://dx.doi.org/10.5209/arab.69465>

¹ Universidad Rey Juan Carlos (España)
E-mail: raul.alvarez@urjc.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2680-8660>

1. Introducción: una mirada incómoda

Cuando Roland Barthes declaró su deseo de situarse en la retaguardia de la vanguardia, pues “ser de vanguardia significa saber lo que está muerto; ser de retaguardia significa amarlo todavía” (1974: 103), el filósofo francés sintetizaba buena parte del pensamiento en torno a la crisis de la modernidad. Barthes, como antes sus coetáneos Sartre, Camus, Bazin, Deleuze y Artaud, reaccionaba contra la modernidad ilustrada adoptando una actitud de sospecha y recelo ante el positivismo, al considerarlo culpable de la alienación del individuo en las sociedades desarrolladas del siglo XX. Esa actitud se encontraba ya en la filosofía de Henri Bergson, el padre espiritual del existencialismo francés de los años treinta y cuarenta, y en la obra temprana de Hannah Arendt, quien señaló los totalitarismos como la máxima aberración del cientifismo y el sometimiento del hombre a la naturaleza. La respuesta de todos estos intelectuales se articuló, con matices personales, a través de una nueva mirada al mundo que reivindicaba la libertad del individuo. Una libertad radical que, en palabras de Sartre, supone que “El hombre es el único que no solo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere” (1999: 45).

Los nuevos cines que surgieron en Europa a partir de finales de los años cincuenta, con fuerza notable en Polonia, Alemania, Francia, Inglaterra e Italia, estaban empapados de esas ideas, y representan, por tanto, un motivo de estudio interesante por cuanto esa filosofía de la crisis de la modernidad, convertida en expresión audiovisual, cambió también la manera de entender el lenguaje cinematográfico. Si hubiera que elegir una palabra que definiera esas películas bien podría ser incomodidad, ya que se trata de obras que de manera manifiesta ofrecen un testimonio de desagrado, incluso de hastío, sobre el estado de las cosas tras la Segunda Guerra Mundial.

La bibliografía sobre el cine de Roman Polanski incide precisamente en la incomodidad que plantea la mirada de este director. Pero esa advertencia, tan vana como todas, solo sirve para despertar la curiosidad del espectador y enfrentarse a los monstruos que desfilan por la pantalla. El cine de Polanski es un cementerio en medio de una ciudad. Todos los habitantes saben que está ahí, pero ninguno se atreve a mirarlo. Hasta que al doblar una esquina la valla que lo rodea atrapa la mirada. Polanski es uno de los mayores retadores visuales en la historia del cine. Sus películas constituyen una experiencia tan gozosa como perturbadora para quien las ve y, quizá, también para él mismo como narrador de sus propios terrores, en la medida que estos exponen un horror que podría ser universal: la consideración de la vida como un acto violento.

En ese planteamiento se mueve la obra de un cineasta cuya biografía es una sucesión de dolor sufrido —su aprisionamiento en el gueto de Cracovia en 1939 y el asesinato de su mujer embarazada, Sharon Tate, a manos de la familia Manson en 1969— y dolor causado —la violación de una niña de trece años durante una fiesta en la casa de Jack Nicholson en 1977, entre otras acusaciones de abuso sexual—. Así es también el carácter de sus personajes, no importa el género de la película, ya sea la adaptación del *Macbeth* de Shakespeare, en *The Tragedy of Macbeth* (1971), o una comedia como *El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampires*, 1967). La expresión filmica acaso más brillante de esta concepción de la existencia se encuentra en *Repulsión* (*Repulsion*, 1965), primera entrega de la llamada trilogía de los apartamentos, que completan *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, 1968) y *El quimérico inquilino* (*The Tenant*, 1976).

La protagonista de esta historia, Carol (Catherine Deneuve), no es, como a menudo se entiende, una persona normal que sufre un deterioro progresivo de sus facultades mentales debido a un trauma. Al contrario, ella presenta ya un trauma que la devora precisamente porque intenta ser normal, cuando jamás podrá serlo en los términos impuestos por la sociedad moderna. No es un personaje que se quiebra, ya está roto, y la cámara de Polanski recrea lo trágico que resulta esa condición psicológica recurriendo a imágenes metafóricas de grietas en suelos y paredes. La obra del director puede entenderse en este sentido como una expresión audiovisual sobre la capacidad del cine para implicar emocional y psíquicamente al espectador. Como dice Morin, “el cine no solo produce estados mentales, sino que también los encarna con vida y poder propios que pueden llegar a poseernos físicamente” (2011: 57).

Con una connotación aún más dolorosa en el discurso de Polanski, pues este insiste en que las mismas fuerzas que han herido a sus personajes pretenden luego sanarlos, a veces incluso a la fuerza: la Carol de *Repulsión* nunca podrá ser esposa ni madre; la Rosemary de *La semilla del diablo* jamás tendrá una familia feliz, y el Trekkovsky de *El quimérico inquilino* de ningún modo podrá disfrutar de su verdadera identidad sexual. Del choque entre el ser impuesto o fingido y el deseo de ser uno mismo nace la mirada incómoda del director de origen polaco. Esa tensión es clave para entender la naturaleza del cine de Roman Polanski y, en concreto, la propuesta narrativa y discursiva de *Repulsión*.

En Carol se encarnan las ideas más significativas del director sobre la fragilidad de la mente humana y, en consecuencia, la amenaza que supone la vida en sociedad para la felicidad del individuo. En este sentido es pertinente recordar que Polanski produce su primer cine al mismo tiempo que Jacques Lacan reivindica una vuelta a las tesis de Freud. *Repulsión*, que en esencia es una película sobre las alucinaciones y los delirios de una mujer trastornada, tiene la audacia de asociar el estado mental de Carol a una serie de imposiciones sociales y culturales —el matrimonio, la maternidad, el machismo, la religión— que son las mismas que señalan Freud, en *El malestar en la cultura* (1930), y Lacan, en su seminario sobre la angustia (1962-1963), como causantes de la ansiedad en el hombre moderno.

La película no puede escaparse de ese contexto; al contrario, está totalmente relacionada con él, y es por ello que este artículo propone un acercamiento a la dialéctica entre el individuo y la sociedad a partir de un análisis de los principales elementos narrativos que ayudan a expresarla en la puesta en escena de *Repulsión*. El estudio se centra en cinco recursos audiovisuales: en el ámbito de la imagen, el contraste de luces y sombras; en el del montaje, la alternancia de re-encuadres y recortes; en el de la narración, la transición de imágenes metáfora a imágenes teorema; en el del sonido, el uso de la música diegética y extradiegética; y en el de la puesta en escena, un desarrollo simbólico del imaginario surrealista.

2. Marco teórico

“Desde que recuerdo, la línea entre la fantasía y la realidad ha estado irremediablemente borrosa” (Polanski, 2017: 5). La primera línea de las memorias de Polanski ofrece una pista fundamental para entender los acercamientos ensayísticos, desde distintas perspectivas, que se han publicado sobre su cine desde los años ochenta del siglo pasado hasta el presente. Esa frase sintetiza algunos binomios recurrentes en la

bibliografía académica y crítica más citada, como apariencia y realidad, piel y carne, superficie y profundidad, objeto y sujeto, vida privada y vida pública, hechos y palabras, significantes y significados, figuras y símbolos. Los temas habituales en la literatura sobre Polanski oscilan entre la percepción de la realidad, o de una realidad, y la auténtica naturaleza de la misma, y esto explica que la mayor parte de análisis de su cine tomen como punto de partida el psicoanálisis lacaniano² y la crisis de la modernidad³.

Estas aproximaciones pueden dividirse en dos ámbitos: monografías sobre su carrera y artículos centrados en una o varias de sus películas. En el primero se inscribe un título hoy clásico, *Roman Polanski* (2007), de James Morrison. Es un libro clave para aproximarse a la puesta en escena del director, en la que destaca el empleo habitual de armarios, espejos, cuchillos, gafas, puertas, ventanas y otros elementos cotidianos. Conforman un imaginario de figuras simbólicas cuya significación es más compleja de lo que se sugiere a primera vista porque dicha significación cambia a lo largo del metraje; cambia incluso la intencionalidad de uso de esos objetos en cada uno de sus filmes. Según Morrison, “las figuras en los cortos de Polanski son símbolos que se convierten en objetos, mientras que las figuras de sus películas son objetos que se convierten en símbolos” (2007: 134).

Por este mismo sendero discurren las propuestas de James Greenberg —*Roman Polanski. Una retrospectiva* (2014) —, Diego Moldes —*Roman Polanski: la fantasía del atormentado* (2005)—, John Orr y Elzbieta Ostrowska —editores de la obra colectiva *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World* (2006)—, Ewa Mazierska —*Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller* (2007)—, Julia Ain-Krupa —*Roman Polanski: A Life in Exile* (2010) —, Davide Caputo —“Polanski and Perception: The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski” (2012) — y Joaquín Vallet Rodrigo —*Roman Polanski* (2018)—. El denominador común de estos autores es el cuestionamiento de lo que cada individuo considera es real, y, relacionado con esto, una reivindicación de la subjetividad, que tiene que ver con la crítica al utilitarismo que el propio Morrison aprecia en la filmografía de Polanski.

Carol, la protagonista de *Repulsión*, es un personaje que no encaja en el mundo; lo rechaza y se siente atacada por él. Solo se encuentra a salvo, y momentáneamente, en el apartamento que comparte con su hermana, rodeada de objetos familiares cuyo significado es ambiguo. Esa invasión de un mundo sobre otro, el de las fuerzas externas sobre las fuerzas internas, ha dado lugar a dos interpretaciones de la filmografía de Polanski: la línea psicoanalítica, en la que Davide Caputo, John Orr y Elzbieta Ostrowska han estudiado las películas del director desde la teoría de la percepción

² Jacques Lacan introduce tres órdenes o registros en la estructura de lo psíquico definida por Freud sobre los que sostiene su teoría psicoanalítica. Se trata de lo simbólico —sistema de representación del yo basado en el lenguaje—, lo imaginario —relación entre el yo y la imagen especular— y lo real —lo que escapa al lenguaje y no puede ser simbolizado—. Lacan presentó estos conceptos en una conferencia pronunciada en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne de París el ocho de julio de 1953.

³ Hannah Arendt identifica el fin de la modernidad con el surgimiento de los sistemas totalitarios en Europa en el primer tercio del siglo XX. Estos representan el fracaso del *animal laborans*, en el que cristaliza la modernidad y que conduce a la ruina del espacio público. “El totalitarismo es una consecuencia de la pérdida de sentido que fermentó en el olvido de la acción política que se gestó en el tránsito del siglo XVII al XIX, con la restauración de un pensar metafísico interesado en sacrificar la debilidad del sentido que nace de la acción a una interpretación de la Historia como una totalidad edificada por la Razón” (Lasaga, 2010: 227).

y la etapa del espejo lacaniana; y la línea político-social, en la que Morrison y Mazierska se han acercado a su cine desde la crisis de la modernidad, que supone el cuestionamiento de las ideas de Jeremy Bentham y John Stuart Mill.

Este acercamiento doble se repite en las decenas, quizá centenares, de artículos y ensayos dedicados a las películas de Polanski. Dada la imposibilidad de citar todos, a continuación, se apuntan los que más han contribuido con sus ideas a definir estas páginas por su especificidad en el estudio de la narrativa y el discurso de *Repulsión*. Son “Imprisoned in Disgust: Roman Polanski’s *Repulsion*” (2011), de Tarja Laine; “Roman Polanski: visiones siniestras de lo cotidiano” (2006), de María López Villarquide; “La poética claustrofóbica de los no-hogares en *Repulsión*” (2006), de Alberto Román Padilla Díaz; “Transnational Subjectivity: Trauma and Displacement in Roman Polanski’s *Repulsion*” (2011), de Joanna Rydzewska, y “Sexuality and Voyeurism in Roman Polanski’s *Repulsion*” (2015), de Sean Murphy.

3. Metodología

Este estudio se plantea como un ejercicio metodológico que recoge elementos de distintas teorías de análisis interpretativo y análisis instrumental del cine. La relación estrecha entre el pensamiento de Polanski y las imágenes de sus películas, punto en el que coinciden Morrison (2007), Greenberg (2014) y Vallet-Rodrigo (2018), justifica que esta propuesta se nutra de esas dos tendencias metodológicas. Desde el punto de vista interpretativo, interesa la estética de las imágenes aplicada a un marco semiótico, es decir, como recurso significativo que ayuda a definir los cinco elementos básicos del lenguaje cinematográfico: la imagen, el sonido, el montaje, la puesta en escena y la narración.

Polanski no es un creador de imágenes solo preciosistas, sino expresivas de un discurso concreto, y por ese motivo la primera tarea consiste en identificar las técnicas audiovisuales que arman el lenguaje de *Repulsión*: en el apartado de la imagen destaca el empleo recurrente de luces y sombras; en el del sonido, el uso de distorsiones y breves piezas atonales; en el del montaje, la apuesta por re-encuadres y recortes de imagen para pasar de un plano al siguiente; en el de la puesta en escena, el tratamiento del tiempo, tanto de la acción como el cinematográfico, y la disposición de objetos del imaginario surrealista; y en el de la narración, la concreción de lo que podrían denominarse imágenes teorema⁴, esto es, imágenes que funcionan en sus propios términos, sin una relación de dependencia asociativa respecto a las demás. Estos cinco apartados conforman el núcleo expositivo de este artículo. A modo de avance, cabe decir que el lenguaje audiovisual resultante insiste en una idea de contraste —entre planos, entre sonidos, entre objetos y sujetos— que ilustra la disociación entre realidad y alucinaciones que sufre la protagonista.

El estudio estético y semiótico de estos recursos se completa con un análisis instrumental del contenido de la película. No se pretende, por supuesto, atribuir intencionalidades a su director, sino conectar la forma con el fondo; sugerir, en definitiva,

⁴ Al reflexionar sobre la evolución del cine clásico al cine moderno, entendiendo por este el que surge en Europa a mediados de los años cincuenta, Gilles Deleuze apunta que dicho cambio consiste en pasar de un cine basado en el montaje, en el que una imagen solo tiene significado en función de las demás, a un cine teorematizado, el cual produce imágenes con significado autónomo y propio (2005: 138).

que el lenguaje de *Repulsión* tiene un valor complementario al meramente signico. Para ello, se comenta cada uno de los apartados antes mencionados teniendo en cuenta dos factores: el primero es la traumática biografía de Roman Polanski, punto de partida imprescindible para entender la psicología de muchos de sus personajes, personas a menudo traumatizadas o con problemas mentales. Y el segundo tiene que ver con las características temáticas y estilísticas de los nuevos cines europeos de los años sesenta, que supusieron un punto de ruptura respecto a la narrativa tradicional.

La combinación de modelos analíticos de ambas corrientes teóricas, la interpretativa y la instrumental del lenguaje cinematográfico, da lugar a una metodología integradora, de “carácter simultáneamente inferencial y casuístico” (Zavala, 2011), que ayuda no solo a situar la película en su contexto histórico y en la carrera de su director, sino también a esclarecer los vínculos que ligan los signos del lenguaje cinematográfico de *Repulsión* con el discurso al que este sirve.

4. Exposición

Algunas de las frases y expresiones que se han empleado para definir el cine de Polanski, como “visiones siniestras de lo cotidiano” (Villarquide, 2006: 13), “poética claustrofóbica de los no-hogares” (Padilla Díaz, 2017: 56) o “encarcelamiento en el asco” (Laine, 2011: 32), cobran un sentido más complejo si se contemplan en un orden narrativo que pretende deconstruir la realidad para impulsar una nueva mirada cinematográfica, política y social. *Repulsión* representa una culminación de esta idea y de la propia identidad de Polanski como cineasta. Rodada entre *El cuchillo en el agua* (*Nóż w wodzie*, 1962) y *Callejón sin salida* (*Cul-de-sac*, 1966), las tres en blanco y negro, la película ofrece un heterogéneo lenguaje que se apoya en el concepto de contraste. De ahí que sean habituales las referencias al expresionismo y al surrealismo cuando se habla de *Repulsión*. El talento de Polanski, sin embargo, trasciende el guiño pictórico para forjar un lenguaje que expresa la ambivalencia de las apariencias a través de múltiples juegos de contraste audiovisual. Hay cinco recursos que son especialmente interesantes.

4.1. Imagen

El director suele plantear sus historias desde el contraste de luces y sombras, las cuales definen el carácter de personajes y lugares, aunque no siempre de un modo obvio ni con la significación tradicional. Esto se aprecia en la historia de Carol en el modo en que se subvierten los valores comunes de la luz y la oscuridad —imagen 1—. En *Repulsión*, la luz inquieta y la sombra protege. Esta singularidad se observa tanto en las escenas rodadas en exteriores, fundamentalmente calles, como en las ambientadas en interiores, en concreto, el salón de belleza y el apartamento donde viven Carol y su hermana.



Imagen 1. *Repulsión* (Roman Polanski, 1965)
[Fuente: Captura de pantalla]

Como norma, la luz se presenta como un elemento invasor que asusta a la protagonista, mientras que la sombra constituye un refugio ante sus miedos. Carol duerme mal a causa de sus traumas, por lo que a menudo la vemos ausente y somnolienta; en ese estado, la luz del sol y la de lámparas, neones y fluorescentes se percibe como una agresión que irrita y violenta su comportamiento. Hay un gesto natural que apoya esta lectura simbólica, y es la costumbre de Carol de protegerse los ojos cuando camina por la calle o entra en una estancia muy iluminada, como la sala de manicura o la cocina y el cuarto de baño de su piso.

Por el contrario, Carol parece tranquila cuando está en su cuarto, casi siempre en penumbra, rodeada de juguetes. Polanski practica un juego perverso al caracterizar a Carol como una mujer rubia que siempre viste ropa de colores claros —parece un ser de luz, puro y virginal—, pues esa inocencia que se sugiere a través de lo físico es amenazada constantemente por la misma claridad que la impregna. Hay excepciones a esta norma, pero con matices que conviene señalar. De noche, a Carol le sacuden pesadillas de raptó, abuso y violación por parte de hombres. Son escenas filmadas empleando principios lumínicos y de planificación del expresionismo. Pero Polanski subvierte este lenguaje introduciendo la luz como elemento antes perturbador que liberador. ¿Son las sombras de la noche las que sugieren el espanto de Carol o, por el contrario, la luz que se deja entrever por debajo de la puerta de su cuarto? También, en las escenas protagonizadas por Carol y su casero, primero, y Carol y su enamorado, después, ¿es la penumbra de las estancias donde se desarrollan ambas acciones la que expresa la amenaza de los dos hombres o, en su lugar, la luz que ilumina el rostro y las manos de la muchacha, que acaba asesinando a ambos? Polanski maneja una cuestión básica que se tiende a olvidar en el manejo de la luz en el cine: todo es luz en la medida que la oscuridad es su ausencia.

4.2. Montaje

Carol es una mujer rota por dentro que camina poco a poco hacia un punto de no retorno emocional. Para representar esa visión fragmentada de su mente, Polanski recurre a un discurso visual que se apoya en re-encuadres y recortes de la imagen⁵, que contrasta con la visión normal que tienen los personajes mentalmente estables, apoyada en un lenguaje convencional de planos simétricos. De dicha tensión entre formas, que son estados de la mente proyectados a través de códigos narrativos, surge una de las fuentes más eficaces de la tensión psicológica que se desprende del relato.

La mirada perturbada y subjetiva del individuo contra la mirada normalizada y objetiva de la sociedad. En cuál de las dos reside la carga de violencia, es una pregunta que lanza Polanski a través de las imágenes. La escena del asesinato de Colin, el enamorado de Carol, que arranca con la entrada a la fuerza de este en el piso, constituye un ejemplo de este recurso de montaje. Las cámaras re-encuadran las imágenes que se corresponden con la supuesta mirada de Carol, mientras que la mirada del infeliz donjuán se plasma mediante planos cuya perspectiva no cambia ni se ajusta —imagen 2—. Ver con los ojos de Carol es hacerlo como si su visión se filtrara a través de un espejo roto en mil pedazos —la idea del re-encuadre, en pintura y en cine, tiene su origen en el cubismo—, y ver con los ojos de Colin supone hacerlo a través de una cámara de fotos apoyada en un trípode.



Imagen 2. *Repulsión* (Roman Polanski, 1965)
[Fuente: Captura de pantalla]

Se puede afirmar que este es un rasgo de estilo recurrente en la filmografía de Polanski y también una marca característica de otros cineastas polacos como Kr-

⁵ En cine, el re-encuadre o el recorte de una imagen es una técnica de composición que consiste en cambiar la perspectiva o el punto de vista desde el cual un personaje observa una acción, un escenario o a otro personaje (Bordwell y Thompson, 2010: 201). Polanski emplea esta estrategia de manera habitual en su filmografía para sugerir la visión distorsionada que del mundo y de sí mismos tienen los personajes mentalmente desequilibrados.

zysztow Kiesłowski, Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Munk y Jerzy Skolimowski: todos comparten una tendencia a convertir las emociones opresivas y los sentimientos angustiosos en una experiencia estética irresistible. En este punto se podría discutir acerca del peso que tiene en sus carreras tanto la biografía personal de cada uno de ellos, en cuanto a traumas, miedos y obsesiones, como el hecho de haber sufrido la opresión soviética. Pero quizá sea más pertinente hablar del “poder estético del horror” (Kristeva, 1982: 68), expresión que se basa en una reflexión anterior de Hume, la que considera que “las emociones negativas, en una experiencia estética, podrían aceptarse y superarse por el deleite de la expresión artística que las abruma y absorbe en lugar de simplemente cancelarlas” (2007: 237).

Repulsión es el canto de una sirena que dirige a sus personajes y al espectador hacia un acantilado. La fuerza de las imágenes es irresistible, aunque aquello que se muestre sea un infierno, y buena parte de su poder de fascinación reside en el choque de miradas de sus protagonistas. No incomoda tanto asistir al derrumbamiento de Carol, que sería una experiencia común, como tener la sensación de que, por momentos, uno mismo también podría ser Carol. La maldad irreprimible de Polanski consiste en sugerir que todos tenemos grietas en la mente.

4.3. Narración

Los nuevos cines que surgieron en Europa, Asia y Estados Unidos a partir de los años sesenta supusieron una ruptura frente al cine clásico, fundamentalmente norteamericano. En la obra de Deleuze se encuentra una buena síntesis de lo que significaron para el cine directores como Truffaut, Rohmer, Kurosawa, Ashby, Wenders o Polanski, al afirmar que introducen un lenguaje en el que la imagen tiene importancia por sí misma, no solo ligada a la práctica del montaje. Deleuze se refiere expresamente a una nueva dirección para el cine, que abandona progresivamente la asociación metafórica y metonímica de imágenes en favor de una imagen “más exigente, más restrictiva, de alguna manera teorematizada” (2005: 173). El filósofo francés acuña los términos “imagen orgánica” e “imagen cristal”⁶ para distinguir la imagen típica del cine clásico norteamericano de la imagen característica de los nuevos cines.

Es importante tener en cuenta las consideraciones de Deleuze —que recogen el pensamiento de Eisenstein y Artaud sobre la evolución del lenguaje cinematográfico, así como la teoría filosófica de Henri Bergson— al analizar *Repulsión*, en la que la imagen cobra una significación singular; es expresiva como “unidad de pensamiento inmanente”⁷. De esta concepción de la imagen se derivan dos signos de estilo habituales en la obra de Polanski, fácilmente constatables además en la historia de Carol: uno es el detallismo del diseño de producción, en el que cada objeto tiene un valor simbólico mutante, como se verá al abordar el imaginario surrealista del filme; y otro

⁶ La “imagen orgánica”, propia del cine clásico norteamericano, es una imagen cuyo significado depende de las imágenes que la anteceden y la suceden, mientras que la “imagen cristal”, que Deleuze asocia a los nuevos cines europeos que irrumpen a mediados del siglo XX, es una imagen con significado autónomo, que no depende de un estilo de montaje simbólico o metonímico (Deleuze, 2005: 189).

⁷ La “imagen cristal”, dice Deleuze, se propone en los nuevos cines como una “unidad de pensamiento inmanente” que concentra su significado en los elementos de la puesta en escena. Cobra así importancia la puesta en escena de objetos que trascienden su condición de elementos de atrezzo (2005: 193).

es la preferencia por las tomas con mucha profundidad de campo, al estilo de Orson Welles, las cuales le permiten a Polanski desarrollar su talento para la puesta en escena. Pocos directores mueven tan hábilmente a sus actores dentro de un mismo plano sin que parezca un efecto teatral. Véanse las escenas de Carol y su hermana transitando por las diversas estancias de su apartamento (imagen 3).



Imagen 3. *Repulsión* (Roman Polanski, 1965)

[Fuente: Captura de pantalla]

Lo que diferencia a Polanski de otros directores es el tratamiento del punto de vista que adopta la cámara. Como indica Laine a propósito del estilo visual de la trilogía de los apartamentos, la cámara es una presencia que sigue a los personajes; otro personaje invisible, subjetivo, acaso el propio espectador, que es testigo de los acontecimientos. Laine equipara este recurso al acúsmetro⁸ de Chion, en la medida que ambos merodean por un punto espacial indeterminado. La cámara de Polanski es un ente inasible y etéreo que (per)sigue a los personajes a la manera del perseguidor de Cortázar⁹. Se mueve con ellos, se para a la vez que ellos, los acosa, los elude, los amenaza, los abraza, etc. Pero siempre desde un espacio y un tiempo que parecen situarse en una dimensión distinta a aquella en la que se desenvuelven los personajes. En *Repulsión*, el espectador mira a través de los ojos de alguien que está ahí pero no es de este mundo.

4.4. Música y sonido

La banda sonora de *Repulsión* tiene un valor esencial porque funciona como un elemento de contraste de primer orden. De hecho, no sería exagerado afirmar que

⁸ Michel Chion acuña el término *acousmètre* (acúsmetro) para designar al emisor de un sonido diegético cuya fuente se encuentra fuera de campo y en un punto espacial indeterminado (1999: 57).

⁹ En *El perseguidor*, cuento publicado en 1959, Julio Cortázar relata la relación entre un periodista y un músico de jazz en el París de los años cincuenta. El primero persigue al segundo como un ente ingravido cuya aspiración es entender el genio torturado del músico, adicto a la marihuana y el alcohol.

son la música y el sonido los recursos que apuntalan cada juego de luces y sombras, cada re-encuadre o recorte de plano y cada imagen expresiva; porque aportan el marco de interpretación adecuado para cada uno de los signos visuales creados por Polanski.

Los títulos de crédito iniciales ofrecen una muestra de la labor que en este sentido realizó el músico de jazz Chico Hamilton. La ansiedad y el miedo que sugiere el primer plano del ojo de Carol se sostienen en el acompañamiento musical de la toma; una suerte de letanía atonal para tambor y cuerda. Desde el principio, Polanski deja claro que algo no funciona en la mente de Carol; se trata de un ser frágil y esquivo cuyos pensamientos están muy lejos de la realidad. La imagen es elocuente por sí misma, la cámara re-encuadra levemente el plano y se percibe el contraste entre las sombras del iris y la luz que ilumina el contorno ocular. La música reafirma el significado de esta figura visual con un ritmo a la vez pausado y nervioso, de carácter irritante. A continuación, cuando terminan los títulos de crédito, la cámara muestra a Carol en su puesto de trabajo y la música cambia súbita y radicalmente de estilo, convirtiéndose en una agradable melodía para viento cuyas primeras notas recuerdan a *El aprendiz de brujo* de Dukas.

La idea de contrastar musicalmente los dos estados mentales de Carol es especialmente notoria en las escenas nocturnas: cuando las pesadillas acosan a Carol, la música es frenética, al estilo de las improvisaciones de jazz; por contra, cuando ella se despierta por la mañana, exhausta y deprimida, la música vuelve a ser dulce y tranquila. Sucede lo mismo en las escenas de los dos asesinatos, el del casero y el del pretendiente de Carol: música agitada cuando ella acuchilla o golpea a sus víctimas, y música suave cuando recobra la serenidad. El hecho de que la música que se escucha en estas escenas sea siempre extradiegética acentúa la significación de uno de los temas capitales de la película: la idea de que las personas están sometidas constantemente a agresiones externas a su subjetividad.

Tan o más fascinante que la música es la instrumentalización del sonido que da cuenta de la quiebra psicológica de Carol: aquí se vuelve a la idea de contraste con una estrategia sonora que alterna fuentes diegéticas —el repique de las campanas del convento que hay cerca del apartamento, el tic tac del reloj de la mesilla de Carol, la apertura de grietas en las paredes del piso— y extradiegéticas o de procedencia ambigua o imaginada —pasos, muebles corridos, gemidos distorsionados, chirridos—. A diferencia de la música extradiegética, que representa la amenaza de ese mundo exterior personalizado en figuras masculinas, el aparato sonoro de *Repulsión* se refiere al mundo interior de Carol, típicamente femenino en la medida en que Polanski lo opone al de los hombres. Carol representa la inocencia violada, de manera literal, y su progresivo deterioro mental corre en paralelo a la creciente presión que los hombres ejercen sobre ella.

4.5. Puesta en escena

Revisar los cortos de un director para encontrar claves temáticas y visuales de su estilo es un ejercicio especialmente pertinente en el caso de Polanski. En ellos —filmó ocho en seis años, de 1955 a 1961— se encuentra una síntesis de la futura narrativa de su director en los términos que se han tratado hasta ahora en este artículo. A saber, los contrastes entre luces y sombras, la experimentación con la banda sonora, el uso de tropos visuales y la querencia por las tomas largas. También son valiosos porque

en ellas se presenta de forma habitual una colección de objetos y motivos iconográficos típicos del surrealismo y a los que Polanski ha recurrido una y otra vez en sus películas: ojos, cuchillos, espejos, relojes, muebles, agua, alimentos corrompidos, cuerpos lacerados, etc. Morrison entiende este dispositivo iconográfico, en el que los objetos se convierten en símbolos y viceversa, como un signo visual de la crisis de la modernidad, ya anticipada por los movimientos artísticos de vanguardia. La realidad, si existe, no es Alicia mirándose en el espejo, sino atravesándolo, y ese es un camino de doble sentido. La subjetividad trata de sobrevivir a la objetividad. Este conflicto cobra cuerpo en las películas de Polanski, y de un modo contundente en *Repulsión*, a través de la utilización de algunos objetos como catalizadores del inevitable tránsito que sufren sus protagonistas desde lo exterior, lo físico, hacia lo interior, lo psíquico.

Se ha discutido si ese universo objetual debe interpretarse desde el psicoanálisis dadas las conexiones entre el surrealismo y las teorías de Freud. Aquí interesa la manera en que el director recurre a esos elementos para expresar la idea de invasión, intromisión y violación del yo íntimo que recorre sus filmes. En *Repulsión*, Polanski no construye un escenario onírico opuesto a la realidad de la ficción, a la manera de Hitchcock en *Recuerda* (*Spellbound*, 1945), sino que sugiere que los sueños y la realidad están contruidos de la misma materia, y que hay numerosas entradas y salidas entre ambos mundos. Literalmente, porque en la película abundan puertas y ventanas. En ese ir a venir a través del espejo, Carol entiende que los sueños son la última barrera que la defiende del mundo exterior. Polanski pone en escena un imaginario surrealista cuyos elementos, y esto es clave, cambian de significado a medida que avanza la historia. Se propone una clasificación de esos objetos en tres categorías no excluyentes: materias reflectantes, materias orgánicas y materias comunicantes. Se elige el término materias porque se trata de elementos en los que el componente físico es clave.

Ojos, agua, espejos, cuchillos u otras superficies cortantes son las materias reflectantes más comunes. En el corto *Usmiech zebiczny* (1957) se encuentran reunidas por primera vez en una historia que podría considerarse un antecedente de *Repulsión*. Un hombre merodea por la escalera de un edificio y se queda mirando a una mujer que se asea en el cuarto de baño. Esa idea de un mundo que invade otro a través de la mirada se desarrolla también en el relato de Carol mediante esos elementos cuyo significado, como se adelantó antes, cambia durante el desarrollo de la película. Los ojos tristes de Carol mudan poco a poco en los ojos aterrorizados de la niña que fue, como se aprecia en la foto que al final del filme sugiere que Carol fue violada por su padre; el agua con la que ella se baña de manera compulsiva, signo de purificación, se convierte en la mortaja líquida de Colin; el espejo del baño que al principio le devuelve limpiamente su mirada, porque está tomada de frente, luego refleja alucinaciones y partes deformadas su rostro, tomado en ángulos oblicuos; y la cuchilla de afeitar del amante de Helen deja de ser un objeto de higiene cuando ella lo emplea para matar al casero.

La comida y el cuerpo humano son las materias orgánicas preferidas de Polanski. Hay en su obra una fascinación patente por provocar asco a partir de su deterioro (imagen 4): que el tiempo alcanza todo y a todos es una constante que se aprecia ya de forma metafórica en los cortos *Lampa* (1957) —la imagen de los muñecos rotos— y *Dwaj ludzie z szafa* (1958) —los habitantes del pueblo ignoran a los visitantes—. En *Repulsión*, el cineasta explicita esta idea mostrando en paralelo la corrup-

ción de los alimentos que hay en la cocina y el deterioro físico y mental de Carol, que la conduce a asesinar a dos hombres y esconderlos en el piso. Esa convivencia entre comida podrida y cuerpos putrefactos convoca inmediatamente algunas de las imágenes más celebradas de Magritte y Dalí. Con una diferencia sustancial: Polanski no concibe el tiempo como una fuerza natural, aceptable, sino como un poder destructor, invasivo, que devora todo a su paso. En el tercio final de la película, el piso deja de ser ese espacio blanco y luminoso de las primeras escenas para convertirse en un lugar ominoso y terrible, en descomposición, plagado de moscas, carne putrefacta, patatas podridas y cuerpos y mentes lacerados.



Imagen 4. *Repulsión* (Roman Polanski, 1965)
[Fuente: Captura de pantalla]

Puertas, ventanas y armarios son las materias comunicantes recurrentes en la filmografía de Polanski: el cineasta explota el simbolismo de estos elementos como umbrales de paso y de mirada, siempre en ambos sentidos. Un buen ejemplo es el ya mencionado *Dwaj ludzie z szafa*, la historia de unos hombres que surgen de las aguas de un lago con un armario cuyas puertas son de espejo. Pero conviene mencionar también un trabajo previo, *Morderstwo* (1957), de apenas dos minutos de duración. En primer plano, el rostro de un hombre durmiendo; de fondo, el resquicio de una puerta, iluminada como si fuera una cruz, por la que entra un hombre armado con un cuchillo. La situación es particularmente interesante por la visión que ofrece del espacio físico, en este caso una habitación, como metáfora de la mente humana. Cuando el espacio —la subjetividad— está cerrado, la persona que lo habita se siente segura. Así se comporta Carol en su piso.

5. Conclusiones

La obsesión de Polanski por arañar la superficie de las cosas hasta desvelar la auténtica naturaleza de la materia que se oculta detrás de ellas permite indagar, como se ha visto, en algunas claves temáticas de *Repulsión*, como son la recreación de estados

mentales desequilibrados, el cuestionamiento de la realidad percibida y la reivindicación de la libertad del individuo en el contexto de la crisis de la modernidad. Hay un denominador común a todos esos motivos: la sustitución de lo real por un simulacro violento. Para trasladar esa visión del mundo al cine, el director apuesta por una nueva forma de mirar, incisiva y penetrante, que coloca a sus protagonistas, y al espectador, frente a sus peores temores. Desde esa consideración se puede entender el particular lenguaje narrativo que Polanski exhibe en *Repulsión* y en sus películas ulteriores.

Como renovador del lenguaje cinematográfico, su irrupción en el cine debe entenderse dentro de la corriente de directores europeos que, desde finales de los años cincuenta, introducen una retórica absolutamente nueva, contraria en teoría y praxis al discurso dominante del cine norteamericano. Esa narrativa se apoya en la introducción de conceptos originales en cinco elementos claves del lenguaje cinematográfico: la imagen, el montaje, la narración, el sonido y la puesta en escena. En este artículo se han analizado algunas de esas nociones.

En el ámbito de la imagen, Polanski subvierte el uso clásico de luces y sombras para sugerir situaciones inquietantes y estados anímicos próximos a la locura. En *Repulsión*, la luz y los tonos claros —Carol es rubia y viste con frecuencia de blanco— es sinónimo de amenaza, angustia y perturbación, mientras que la oscuridad le brinda a Carol un refugio para sus más íntimos terrores. En el ámbito del montaje, la utilización de re-encuadres y recortes de imagen sirve para representar la mirada alucinada de Carol, cuyo vínculo con la realidad es apenas un hilo. En el ámbito de la narración, Polanski otorga protagonismo a imágenes teorema, esto es, imágenes con valor y significado propios, que funcionan sin necesidad de un montaje de carácter simbólico. En el ámbito del sonido, se juega al despiste entre fuentes diegéticas y extradiegéticas para evocar los delirios de la protagonista. Y en el ámbito de la puesta en escena, el director concibe los decorados como extensiones de la personalidad de sus protagonistas, donde los objetos desempeñan una función simbólica que recuerda los principios teóricos del surrealismo. Estas consideraciones se aprecian de forma sobresaliente en la primera escena del filme.

Repulsión se abre con una de las imágenes más memorables en la carrera de Polanski: un primerísimo primer plano del iris de Carol, que expresa el estado mental de la protagonista (imagen 5). A medida que se abre el plano vemos a esta joven en su puesto de trabajo, un salón de belleza en Londres, mientras realiza la manicura a una señora embadurnada de cremas anti-envejecimiento. La mirada perdida de Carol muestra a una muchacha ensimismada y ausente de la realidad, que atiende a su cliente con gestos automáticos. Es una pieza más de un negocio que prospera gracias a la obsesión social por parecer eternamente joven. Carol está presente físicamente, pero su mente, visible a través de sus ojos, se haya varada en un punto indeterminado del techo. Su vuelta a la realidad se produce cuando, a causa de su distracción, hiere a su cliente en la mano con unas tijeras.

La mirada de Carol es un manifiesto artístico y filosófico por parte de Polanski. Morrison y otros autores han destacado la similitud icónica entre el ojo de Carol y el ojo de Marion (Janet Leigh), la protagonista de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), cuando esta yace asesinada en la ducha del motel Bates. Es evidente la conexión estética entre ambas imágenes, aunque hay más dudas sobre de una posible conexión significativa, pues el ojo de Carol se agarra a la vida, mientras que al de Marion se le escapa.

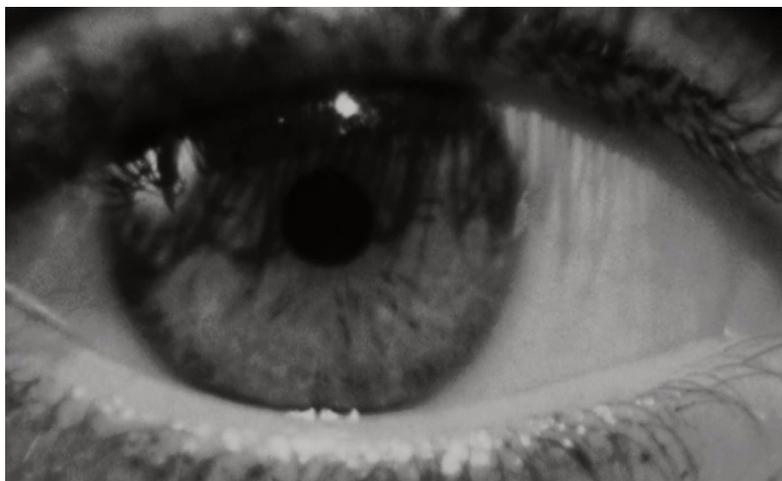


Imagen 5. *Repulsión* (Roman Polanski, 1965)
[Fuente: Captura de pantalla]

Más pertinente podría ser la equiparación entre el ojo de Carol, el ojo rasgado de *Un perro andaluz* (Un chien andalou, Luis Buñuel, 1929) y la fotografía de Man Ray *El ojo de Lee Miller* (Lee Miller's Eye, 1932). Estas tres imágenes comparten una intencionalidad inequívocamente surrealista que André Breton definió de la siguiente manera: “Cambiar la vista: por insensata que parezca, esta esperanza fue sin embargo una de las grandes motivaciones de la actividad surrealista” (1992: 901). Polanski, como antes Man Ray y Buñuel, quiere cambiar la manera de ver porque es quizá la única forma de “cambiar la vida”, de acuerdo con la máxima de Rimbaud (Starkie, 2007: 46). Breton en otro de sus escritos aunaba ambas ideas al sostener que “es mediante la fuerza de las imágenes como, con el paso del tiempo, podrían consumarse las verdaderas revoluciones” (1992: 894). Estos tres ojos, que constituyen la misma mirada subversiva, nos sitúan por tanto ante una voluntad de cambiar el canon visual de la modernidad, sostenido en la concepción de una realidad que puede ser simbólica, sí, pero ante todo es incuestionablemente concreta porque debe ser útil y funcional.

Buñuel arroja esta idea del modo más explícito posible al rajarse un ojo con una cuchilla de afeitar, pidiendo a gritos la necesidad de romper con un lenguaje visual vetusto y caduco. Man Ray expresa esa deseada nueva mirada colocando en primer y único plano el ojo de Lee Miller, en la que es una bellísima reivindicación de la subjetividad, naufragada en las aguas procelosas de la modernidad. Y Polanski, acaso el más incisivo de los tres artistas, utiliza los ojos ausentes de Carol —vuelve a ellos en la última imagen de *Repulsión*— para significar la opresión que ejerce la vieja mirada, la vieja vida, sobre el individuo. Polanski, como Berger (2016), es consciente de que los modos de ver caracterizan y definen nuestra manera de interpretar la realidad inmediata. Saberlo es el primer paso hacia la revolución de la mirada que propugnaban las vanguardias, y entre ellas, con especial énfasis, el surrealismo.

Repulsión se apoya en esta idea que Polanski traslada al lenguaje del filme. Toda violación del mundo interior de Carol viene precedida por una puerta o una ventana que se abre y por la que penetra una persona, un sonido o una luz. Carol siente cons-

tantemente que el mundo exterior quiere forzarla. La malicia de Polanski consiste en jugar con la familiaridad de esos elementos y su significación tradicional. Una puerta o una ventana abierta suele interpretarse en positivo: una visita, un descubrimiento, la vista de un paisaje. Son marcos abiertos, como los cuadros, y a cualquiera le agrada mirar una pintura. El director subvierte ese simbolismo mediante una puesta en escena de contrastes en la que todo lo que se ve jamás responde a su enunciado convencional. No puede hacerlo. El cine de Polanski nos dice una y otra vez que cambiemos nuestra mirada, pero nos empeñamos en mirar como siempre. Es su última y más siniestra lección: enseñarnos que somos esclavos de las apariencias en un infierno de soledad.

6. Bibliografía

- Ain-Krupa, J. (2010). *Roman Polanski: A Life in Exile*. Westport, Connecticut: Praeger.
- Bajac, Q., Chéroux, C., Le Gall, Guillaume et al. (2010). "Cambiar la vista". En *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Madrid: TF Editores.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1974). *¿Por dónde empezar?* Barcelona: Tusquets.
- Breton, A. (1992). "Conférences en Mexico". En *Oeuvres complètes II*. París: Gallimard.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2010). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Breton, A. (1992). "Le maître de l'image". En *Oeuvres complètes I*. París: Gallimard.
- Caputo, D. (2012). *Polanski and Perception: The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge.
- Chion, M. (1999). *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Fischer, L. (2006) "Beauty and the Beast: Desire and its Double in *Repulsion*". En *The Cinema of Roman Polanski: Dark Spaces of the World*, John Orr y Elzbieta Ostrowska (eds). Londres: Wallflower Press, pp. 76-91.
- Greenberg, J. (2014). *Roman Polanski. Una retrospectiva*. Barcelona: Blume.
- Hume, D. (2007) Of Tragedy. En *The Philosophical Works of David Hume*, vol. 3. Boston: Elibron.
- Kristeva, J. (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (2005). "Lo simbólico, lo imaginario y lo real". En *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- Laine, T. (2011). "Imprisoned in disgust: Roman Polanski's *Repulsion*". *Film-Philosophy*, vol. 15, n.º 2, 36-50. Recuperado de https://pure.uva.nl/ws/files/1281285/126099_353244.pdf
- Lasaga, J. (2010). "Crisis de la modernidad. El escenario del siglo XX". *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 186, núm. 742, 227-240. DOI: 10.3989/arbor.2010.742n1103.
- López Villarquide, M. (2006). "Roman Polanski: visiones siniestras de lo cotidiano". *Cuadernos de Documentación Multimedia*, vol. 17, 25-54. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/58924/52983>
- Mazierska, E. (2007). *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*. Londres: I.B. Tauris.
- Moldes, Diego (2005). *Roman Polanski: la fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones JC.

- Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Morrison, J. (2007). *Roman Polanski*. University of Illinois Press: Urbana y Chicago.
- Murphy, S. (2015). "Sexuality and Voyeurism in Roman Polanski's *Repulsion*". Recuperado de https://www.academia.edu/33886808/Sexuality_and_Voyeurism_in_Roman_Polanskis_Repulsion_
- Padilla Díaz, A. R. (2016). "La poética claustrofóbica de los no-hogares en *Repulsión*". *Fonseca Journal of Communication*, núm. 14, 147-166. <https://doi.org/10.14201/fjc201714147166>
- Rydzewska, J. (2011) "Transnational Subjectivity: Trauma and Displacement in Roman Polanski's *Repulsion*". *Journal of British Cinema and Television*, vol. 8, núm. 3, 337-356.
- Sartre, J.P. (1999). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Losada.
- Starkie, E. (2007). *Arthur Rimbaud. Una biografía*. Madrid: Siruela.
- Vallet Rodrigo, J. (2018). *Roman Polanski*. Madrid: Cátedra.