

ROMAN POLANSKI: VISIONES SINIESTRAS DE LO COTIDIANO

María López Villarquide

LA ELECCIÓN DEL TEMA

Se puede ser curioso y a la vez no tener claras las ideas, o desear comenzar un trabajo de escritura y no decidirse por un tema concreto. Por lo que a mí respecta, la decisión de tomar un ensayo de Freud y relacionarlo con la película *Rosemary's Baby* fue el resultado de sumar aquello que creía saber, mas aquello sobre lo que quería saber más y todo lo que no conocía pero me empeñé en investigar. Había descubierto el ensayo durante mis estudios a lo largo de la carrera[1] y me parecía tremendamente interesante. En su momento, dicho texto me había obligado a replantearme el género de terror, consecuencia de la definición del concepto de siniestro aportada en él, una definición nueva para mí y aplicable no sólo a la literatura sino también a la música, la pintura o el cine.

Me animé a escoger la película de Roman Polanski por tratarse de un ejemplo clarísimo de cine siniestro, o de lo que entonces yo creía saber identificar como tal, es decir: todo lo que da miedo y no se sabe por qué, que no excede los límites en el espacio de una realidad conocida para el receptor. Sabía que el guión se había adaptado de una novela de Ira Levin y me pareció jugosa la propuesta de combinar los dos textos y la película en un mismo trabajo de investigación, relacionándolos por un mismo concepto: el de lo siniestro.

EL PROCEDIMIENTO

A través de un seguimiento conjunto de la novela y el ensayo, propuse el acercamiento a los aspectos siniestros de la película: aquellos aspectos que resultan inquietantes porque no encajan con una percepción del todo real de la realidad misma, que no alcanzan la consideración de "fantásticos" y que, al mismo tiempo, generan incertidumbre intelectual en el receptor y lo desorientan. Tomando esta base, actualmente me encuentro escribiendo la tesis en la que propongo el desarrollo en profundidad los posibles nexos existentes entre las películas que conforman la llamada "trilogía de los apartamentos" de Roman Polanski: *Repulsión*, *El quimérico inquilino* y *La semilla del Diablo*.

El trabajo recurría a nociones básicas de literatura comparada, para acercarse de manera conjunta tanto a la película como a la novela y al ensayo. Es importante destacar que la fuente principal de información y los recursos empleados habían sido de carácter más literario que cinematográfico, de modo que los puntos de vista eran casi siempre asumidos desde la narrativa, aunque fueran aplicados al análisis de una película.

Siguiendo los principios del profesor Mariano Baquero Goyanes en su obra *Estructuras de la novela actual*, el trabajo reproducía algunos acercamientos al estudio de la prosa allí propuestos: desde los diversos conceptos de "estructura" existentes, hasta las relaciones entre literatura y cine o la posibilidad de esquematizar musicalmente una novela.

Asimismo, manejé los principios compilados por el profesor Antonio Garrido Domínguez en su estudio El texto narrativo, aplicándolos a las tres bases de la comparación.

El procedimiento a seguir fue a través de los siguientes pasos:

1. Establecimiento del motivo de comparación: Lo siniestro. Definición del concepto.
2. Establecimiento de las bases de comparación: película, novela y ensayo.
 - Secuenciación y análisis de la película
 - División del film en un total de 30 secuencias episódicas[2], de las cuales, las 7 primeras pertenecen a la Presentación; las 17 siguientes al Nudo y las 6 últimas al Desenlace.
 - Estructura de la novela en 22 capítulos, de los cuales los 3 primeros pertenecen a la Presentación; los 13 siguientes al Nudo y los 6 últimos al Desenlace.
 - -Aproximación comparativa entre novela y película: identificación de diferencias y correspondencias entre ambos soportes
3. Conclusión
4. Bibliografía: recopilación de títulos de carácter general, artículos y revistas publicados en España y en el extranjero.

Como anexo, fueron incluidos al trabajo de investigación:

- Reproducción del ensayo sobre Lo siniestro (S. Freud, 1919) dentro de HOFFMANN E.T.A.; El hombre de la arena; Barcelona, Hesperis; 1991. (pp. 9 – 35).
- Copia DVD de la película Rosemary's Baby (La semilla del Diablo) en V. O. S., según la edición para la Paramount Home Entertainment de 2001.

LA ELECCIÓN DE LAS FUENTES

Modos de ver, de John Berger[3]

Además de acudir a innumerables textos de características muy adecuadas para la aplicación de sus contenidos a mi trabajo, en gran medida, y siempre que el contexto me lo permitía, también me dejé arrastar por la intuición. Una gran ventaja a la hora de combinar un programa de Doctorado perteneciente al departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad con mi carrera, fue contar con conocimientos complementarios; filología[4] la literatura me sirvieron para emplearme en el análisis cinematográfico desde una perspectiva tan alternativa como la de la comparación.

De modo que aunque tres fueron mis fuentes básicas para el desarrollo del trabajo: la película, la novela y el ensayo, cualquier texto relacionado con Roman Polanski era bien recibido y de gran utilidad; desde su autobiografía hasta los múltiples análisis críticos publicados sobre su obra, todo era importante a la hora de buscar y encontrar información para mi texto. Resultó interesantísima la lectura de Ojo y cerebro. Psicología de la visión, del profesor R. L. Gregory[5], puesto el propio Roman Polanski declara en su autobiografía que a él le había condicionado enormemente durante el rodaje del film. Y es que la importancia del condicionamiento de la mente creadora a la hora de producir, y del receptor a la hora de percibir son fundamentales: si de un lado contamos con un director sugestionado por unas

teorías científicas acerca de la percepción de la realidad subordinada al poder de la imaginación, por el otro, tanto los espectadores de la película como los lectores de la novela saben que se encuentran ante una historia de terror, volviendo especialmente sugerente la asimilación de los contenidos en el argumento, tan desconcertantemente hiperrealistas, irónicos y humorísticos[6].

Decidí recurrir a biografías como la de Ray Carney sobre John Cassavetes[7], el actor que interpreta a Guy Woodhouse en la película, sin duda uno de los personajes más misteriosos y el papel quizás más ambiguamente representado; sólo así pude saber de las desavenencias entre Cassavetes y Polanski, y de las frecuentes peleas durante los rodajes, que dieron como resultado una interpretación contenida, muy apropiada para un personaje que traiciona a su esposa y que, además, trabaja como actor de baja categoría.

Ver todas las películas del director y contrastarlas con la que ocupaba mi trabajo me sirvió para detectar semejanzas y diferencias y sobre todo, para separar en la película aquellos rasgos propios de Polanski de los derivados de la novela de Ira Levin; porque aunque no soy muy partidaria de buscar reminiscencias autobiográficas en la obra de un autor, sí que considero importantes las palabras que pueda dar él mismo acerca de su producción, unas veces porque describen su estilo personal y otras porque, sin que el propio autor lo reconozca, evidencian la insistencia sobre historias, personajes y situaciones en el conjunto de su filmografía, hasta el punto de tratarse casi de argumentos “plantilla” (el típico caso del director del que se dice que “lleva toda su vida haciendo la misma película”).

No era el caso de Roman Polanski, pero emplearme a fondo en esa tarea me condujo inevitablemente al vicio de encontrar (sin buscarlas) semejanzas, y no sólo dentro de su filmografía, sino también entre la suya y las de otros directores, un trabajo que por cierto, almaceno en el archivo de mi subconsciente, que no ha sido en balde y al que pienso sacarle el debido partido con el paso del tiempo y a través de mi adorado oficio de la escritura.

COMIENZO EL TRABAJO

Después de haberle dado muchas vueltas, alcancé la conclusión de que la mejor forma de abordar el contenido y distribuir la información recopilada era hacerlo como si del análisis de una pieza literaria se tratase, dándoles uso a los procedimientos narratológicos con los que me siento más familiarizada.

Pero lo más importante era la aclaración del concepto básico en el trabajo: lo siniestro. Encontré demasiadas definiciones y no me interesaba abordar cada una de ellas, por eso me limité a citar la contemplada en el Diccionario de la Real Academia Española[8], y a desarrollar exclusivamente la aportada por Sigmund Freud en el ensayo manejado.

A continuación, se reproducen algunos de los párrafos fundamentales en el ensayo para obtener una definición satisfactoria de lo que el padre del psicoanálisis quiso definir como “siniestro”:

“[...] el término se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general [...] quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es ‘siniestro’.

[...] Jentsch señala [...] que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos [...] Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas. [...] Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.

[...] Jentsch [...] ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro.

[...] La voz heimlich posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, unheimlich. [...] De modo que heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, unheimlich.

[...] E. Jentsch destacó como caso por excelencia de lo siniestro, la ‘duda de que un ser aparentemente inanimado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté de alguna forma animado. [...] Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas. Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial. E.T.A. Hoffmann se sirvió con éxito de esta maniobra psicológica en varios de sus Cuentos fantásticos’.

[...] Así nos atreveremos a referir el carácter siniestro de El Arenero al complejo de castración infantil. [...] en este caso, la fuente del sentimiento de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo, o quizá tan sólo en una creencia infantil.

[...] con el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia de pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración, casi hemos agotado el conjunto de factores que transforman lo angustioso en siniestro. También puede decirse de un ser viviente que es siniestro cuando se le atribuyen intenciones malévolas [...] es preciso agregar que éstas se realicen para perjudicarnos con la ayuda de fuerzas particulares.

[...] El carácter siniestro de la epilepsia y de la demencia tiene idéntico origen. El profano ve en ellas la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo, pero cuya existencia

alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad [...] Los miembros separados, [...] especialmente si conservan actividad independiente [...] La idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia [...] el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía sólo es la transformación de otra [...] la fantasía de vivir en el vientre materno.

[...] Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.

[...] Sucede con frecuencia que hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos un tanto siniestros. Pero esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, al lugar en cual cada uno de nosotros estuvo alojado alguna vez, la primera vez.

[...] Debemos diferenciar entre lo siniestro que se vivencia y lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias. [...] Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación. [...] En el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo serían en la vida real. [...] La ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro que no pueden existir en la vida real [...].”

Encontramos que el concepto de lo que Freud atiende a llamar “siniestro”, no es otra cosa que una serie de percepciones y sentimientos suscitados por la manifestación de aquello que, dada su condición, debía haber permanecido oculto y no llegar a manifestarse nunca. Lo negativo se inserta en el espacio de lo positivo, lo no real interfiere en el contexto de la realidad y desconcierta, desorienta, provoca inquietud e incomoda a quien lo percibe porque no lo detecta como tal. Lo siniestro no llega a identificarse: ésa es la fórmula. Los elementos que han de ocultarse salen a la luz en un entorno que no les es adecuado. Por todo ello, puede decirse que en *Rosemary's Baby* nada está adecuado al cien por cien con la atmósfera que le es adjudicada; nada es enteramente natural (si por natural optamos en considerar aquello que no disloca las leyes de lo naturalmente establecido) porque en todo momento encontraremos algún detalle que altere dicha armonía lógica y natural.

“La semilla del diablo es un film muy rico e interesante, no sólo porque mantiene la duda hasta el final y consigue atrapar a la audiencia, sino porque utiliza la típica estructura narrativa del género de terror para subvertirla (...) Lo renovador del film de Polanski es que al final no queda restablecida la situación de equilibrio. De una situación inicial de orden y normalidad (...) se pasa a una situación de inestabilidad y anormalidad de la que nunca se regresa...”[9].

El estudio hace especial hincapié en el hecho siniestro como la aceptación de aquello que es conocido, familiar y digno de confianza, pero cuya estructura se derrumba en el momento en que pasa a ser percibido a la inversa, como desconocido, extraño y no digno de confianza. Para el profesor G. Requena, la diferenciación proviene de una separación clara entre lo real y la realidad, siendo aquello el resultado de la consideración de que el mundo no está hecho para nosotros:

“Definiremos la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica y que, por ello mismo nos resulta inteligible. Lo real es lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos, aquello que se manifiesta frente a ellos como extrema resistencia. Aquello que, en el límite, es siempre ininteligible; lo absolutamente Otro.” [10]

De esto se deduce que en el momento en que esta experiencia de realidad controlada por el ser humano, se quiebre para dar paso a lo real, lo desconocido e incomprensible, entonces surgirá lo siniestro. Pero dilucidar bajo qué tipo de condiciones las cosas familiares podrán tornarse siniestras es tarea difícil. Freud propone el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia de pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración como fundamentales. El film de Roman Polanski se atiene a todas ellas, que ya estaban presentes en la novela de Ira Levin y aún añade otras derivadas de la banda sonora, sólo posible de manifestar en el soporte cinematográfico.

Una vez establecidos los límites del análisis, procedo a la descripción de algunos de los principios básicos en narratología, como son la importancia del narrador y el punto de vista a la hora de condicionar al receptor de la obra, en este caso, para desconcertarlo de un modo siniestro.

El narrador constituye sin duda alguna el elemento central de cualquier relato. Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material de la historia. Se trata de una realidad reconocida de forma explícita por la inmensa mayoría de las corrientes teóricas interesadas en el relato, aunque no todas coincidan en el papel y capacidad asignables al narrador.

En efecto, la tradición más antigua relaciona narrador y sabiduría. Es una división presente en los planteamientos más recientes y ya aludida por la propia etimología del término: gnarus (“sabedor”). Haga o no exhibición de sus dotes, se supone que el narrador conoce a la perfección todos los entresijos de la historia que relata, aunque su saber real depende en cada caso del ángulo de visión adoptado[11].

Por todo ello es importante conceder al narrador de la historia en *Rosemary’s Baby* la importancia que se merece, tanto en su versión literaria como en la adaptación cinematográfica, y porque en gran medida es responsable de la “atmósfera” siniestra que impregna el relato: ¿quién cuenta la historia en la película de Polanski? Puesto que no se cuenta con una voz en off que de forma explícita comunique el pensamiento de ningún personaje, podría decirse que el punto de vista es objetivo. Sin embargo esto no es así: Polanski traslada los comentarios de la protagonista en la novela y los convierte en un conjunto de planos subjetivos que inserta entre algunas de las secuencias del film.

En una entrevista concedida por Roman Polanski para la Paramount, como parte del contenido extra en la edición en dvd de la película, el director explica así la relación:

“Nosotros... estamos con Mia. Es decir, estamos con Rosemary. Nosotros, me refiero al público. Se refleja su punto de vista. Todo el film se muestra desde su punto de vista. Como el libro, está escrito casi todo en primera persona. No hay una escena en el film que no pueda ser vista por Rosemary. Es un punto de vista muy subjetivo”[12].

En realidad, esto no es del todo exacto ya que la novela no está escrita en primera persona como asegura Polanski, ni la película es enteramente vista desde la perspectiva de la protagonista (esto es: con planos subjetivos, porque si no sólo veríamos a Mia Farrow en la pantalla cuando se observara en algún espejo) aunque en ambos casos, la focalización sí es la de Rosemary.

Es por esto que debemos concluir que el espectador es como un acompañante de Rosemary a lo largo de la historia, que ve lo que le está sucediendo a ella (pero no sólo lo que ella ve) y se siente igual de confuso.

Freud señala el importante papel desempeñado por la configuración del punto de vista en el relato siniestro:

“Nos preguntábamos [...] por qué la mano cercenada en El tesoro de Rhampsenit no produce la impresión de lo siniestro que despierta La historia de la mano cortada de Hauff [...] en la primera de estas narraciones no estamos tan adaptados a las emociones de la princesa, como a la astucia soberana del magistral ladrón. A la princesa seguramente no le habrá quedado evitada la sensación de lo siniestro, y aún consideramos que haya caído desvanecida; pero por nuestra parte no sentimos nada siniestro, porque no nos colocamos en su plaza, sino en la del ladrón...”

En un relato como el que se menciona en este ejemplo es fácil identificar el lugar exacto en el que el efecto siniestro se manifiesta y por qué, dado que se identifican dos puntos de vista claramente diferenciados: ante un suceso desagradable y extraño como puede ser la amputación de una mano, dependiendo del testigo que lo cuente, el resultado para el receptor será diferente. La perspectiva del ladrón, que ha hecho el truco para conseguir robar en la casa de la princesa, es asumida sin sobresaltos por el lector, pero para la princesa es una experiencia distinta, porque ella ve una mano para la que no hay explicación, un trozo fragmentado de un cuerpo perdido, un siniestro muñón. El universo cotidiano de referencia para el lector, de pronto se resquebraja y empatiza con la muchacha protagonista, que es conducida a vivir una experiencia de pérdida del orden de la realidad –propiamente, un delirio.

A la hora de contar una historia, el resultado siniestro sólo podrá conseguirse si se mantiene en vilo al lector sobre la naturaleza de los acontecimientos por él referidos. Así explica Freud la habilidad del poeta a la hora de “engañar” al lector y crearle el siniestro desconcierto perseguido:

“...si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo

que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto, pero por mi parte afirmo que no ha obtenido un efecto puro. Nos queda un sentimiento de insatisfacción, una especie de rencor por el engaño intentado, sensación ésta que experimenté con particular claridad después de haber leído el cuento de Schnitzler *Die Weissagung* (“La profecía”) y otras producciones del género que coquetean con lo milagroso. El literato dispone todavía de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. Pero, en todo caso, cúmplase aquí la circunstancia anotada de que la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real...”

Polanski juega con estos parámetros en *Rosemary’s Baby* y desorienta, al contar una historia aparentemente cotidiana que se resquebraja debido a la intromisión de lo sobrenatural, sin previo aviso.

Para poder manejarme de forma apropiada tanto con la película como con la novela, necesitaba fragmentarlas, para ello recurrí a las teorías del profesor Baquero Goyanes respecto a la organización interna, a la disposición de partes que se configuran como formas, diseños y ritmos, a la manera en que aparecen organizados los elementos de la historia en ambos textos; dividí la novela en capítulos e hice lo mismo con el film, pero en secuencias. A continuación las analicé de forma independiente: resumiendo sus contenidos y detectando la relevancia de los mismos para el tema central de mi trabajo (¿en qué medida funcionan de forma siniestra y por qué?). El siguiente paso sería la puesta en común de ambos resultados, la comparación de la novela con la película y viceversa.

ABORDANDO CONTENIDOS

De acuerdo con los principios recopilados por el profesor Antonio Garrido Domínguez en su libro *El texto narrativo*, debe observarse una diferencia importante entre un texto narrado en primera persona y cualquier otro punto de vista, puesto que es un factor condicionante fundamental el hecho de que la actitud del mismo sea o no omnisciente sobre la historia que describe (al margen de que se trate de una primera o una tercera personas, siendo la omnisciencia posible en ambos casos).

La novela de Ira Levin se encamina de igual modo que la película en lo que respecta a la obtención del efecto siniestro derivado de la descripción de los acontecimientos, puesto que en lugar de escoger la narración en primera persona, y así facilitar el camino al lector haciéndolo partícipe de los pensamientos de la protagonista, se sirve de una voz en tercera persona que adopta un punto de vista omnisciente sobre la historia, es decir: un tipo de narración centrada en la ubicuidad o dominio de lo que ocurre simultáneamente en diferentes lugares; si bien por momentos acude al estilo indirecto libre, focalizado en *Rosemary*. El estilo

indirecto libre coincide en el tiempo con la gestación de otros procedimientos para lograr el acceso a la conciencia del personaje –como el monólogo interior- y ha de verse como un medio no sólo de economizar medios expresivos en su presentación sino de aminorar la importancia y la presencia del narrador. Representa un aligeramiento de la expresión de la conciencia, pero todavía mediatizada por la presencia del narrador que se resiste a dejar las riendas del discurso en manos del personaje. El resultado es tan ambiguo como el del “acompañante” que hemos utilizado para referirnos al narrador en la película: un enunciado en el que no siempre se sabe quién habla realmente, a quién atribuir el discurso[13].

Como ejemplo, veamos un fragmento correspondiente al desenlace de la acción, cuando Rosemary comienza a sospechar de su esposo debido a sus mentiras:

“Se desnudó y tomó una larga ducha fría [...] tratando de pensar de modo sensible y razonable

Debía de haber otra razón por la cual él le había mentado. Quizá se había pasado el día en “Downey”, sí, y había conseguido las entradas de algún tipo de allí; ¿no se le habría ocurrido entonces contarle que Dominick se las había dado, para no tener que decirle que había estado haciendo el tonto en aquel lugar [...]?

Claro que tuvo que ser una cosa así.

¿Lo ves, joven idiota?...”

(cap.19, p. 224)

En todo momento este tipo de narración ha de justificarse, con cada descripción y por el personaje que la vive, por consiguiente, la información subliminal que es esencial para la interpretación siniestra de la historia (tan socorrida en el medio fílmico) es casi imposible de desarrollar. Para el relato cinematográfico, el medio utilizado es la cámara a través de la cual se sigue de cerca a los personajes y sus actividades pero en la novela nos encontramos con una simple descripción de escenas y diálogos que, aunque asumen la perspectiva de la protagonista Rosemary, no dejan de ser hasta cierto punto objetivos.

He aquí un ejemplo extraído del capítulo 18 de la novela, en el que las apreciaciones de Rosemary confirman sospechas, pero entorpecen la lógica del lector:

“Laura-Louise dio una fiesta de despedida el sábado por la noche en su pequeño y oscuro apartamento del duodécimo piso, pero olía a raíz de tanis. Vinieron los Wees y los Gilmore, así como la señora Sabatini con su gato Flash y el doctor Shand. (¿Cómo había sabido Guy que el doctor Shand traía un magnetófono y lo ponía en funcionamiento? Se preguntó Rosemary. Y que era un magnetófono y no una flauta o un clarinete. Tendría que preguntárselo) [...] encontró difícil seguir creyendo que fueran en realidad brujos [...] viejas desaliñadas como Laura-Louise y Minnie y Helen Wees ¿iban a dar brincos, desnudas, en orgías que eran una mofa de la religión? Y, sin embargo ¿no las había visto a todas ellas desnudas? No, no, eso era una pesadilla, una salvaje pesadilla que ella había tenido hacía mucho, mucho tiempo...” (cap. 18, p. 212)

Al igual que en el ejemplo anterior del capítulo 19, aparece una Rosemary cada vez más escéptica respecto a su entorno cotidiano, reacia a asumir como normal todo lo que va sucediendo a su alrededor. La diferencia fundamental con el primer fragmento estriba en que, mientras aquél reflejaba el pensamiento de Rosemary a través de la tercera persona, éste describe una situación en tercera persona y al mismo tiempo, intercala los pensamientos de la protagonista, lo que en narratología se considera discurso disperso de personaje, aquellos momentos en los que la narración alude a frases o palabras del personaje que se presentan en el marco del discurso narrativo [14], buscando un efecto subliminal de desconfianza en el lector, para que éste sospeche poco a poco, en el mismo proceso que ella. Algo extraño y siniestro.

En la teoría de N. Friedmann[15], se concluye que el problema principal del narrador no es otro que el de transmitir adecuadamente su relato al lector, y se establecen las siguientes cuestiones: 1º) ¿Quién habla al lector? (el autor en primera o tercera persona, algún personaje en primera persona, nadie aparentemente); 2º) ¿Desde qué ángulo o posición se cuenta la historia? (desde el centro, la periferia, etc); 3º) ¿De qué canales de información se sirve el narrador para hacer llegar la historia al lector? (palabras del autor, pensamientos, percepciones, sentimientos o palabras y acciones de los personajes) y 4º) ¿A qué distancia queda la posición del lector de la historia?. En el relato de Rosemary's Baby apenas se resuelve ninguna de estas cuestiones y el resultado es por ello ambiguo.

En la misma medida, es ambiguo el desenlace. Baquero Goyanes se refiere las novelas abiertas citando como referencia y más claro ejemplo a Kafka:

“La estructura tradicionalmente cerrada de la novela policíaca, es susceptible de convertirse en abierta mediante el sencillo procedimiento de eludir, de escamotear la solución [...] la novela de misterio se hace inverosímil y sorprendente en su transcurso, y al fin ofrece una explicación; la novela de Kafka permanece allegada lo más posible a la vida cotidiana y a la verosimilitud, pero lo que allí ocurre es finalmente inexplicable”[16].

Lo oculto se adentra en los caminos de lo cotidiano y allí se asienta, sin explicación y con naturalidad.

Acercándonos a la novela[17] desde la perspectiva narratológica, damos con un narrador en tercera persona, adoptando un punto de vista omnisciente en estilo indirecto libre que se acopla a la percepción del personaje de Rosemary. Temporalmente, se refiere a un pasado imperfecto:

“Rosemary y Guy Woodhouse habían firmado el contrato de un apartamento de cinco habitaciones...”.

(cap.1, p. 7)

El texto se fragmenta en 22 capítulos, cada uno de ellos subdividido en una especie de secuencias narrativas o episodios[18], que se interrumpen de forma abrupta entre sí, manteniendo en suspense al lector. La trama está hilvanada a través de pedacitos en la historia de la vida de Rosemary y de su esposo Guy, desde el momento en que consiguen alquilar un apartamento en el prestigioso edificio Bramford, hasta el nacimiento de su primer bebé. Narración cinematográfica. No existe nota explícita alguna a lo largo de la novela que se refiera al edificio en donde alquilan su apartamento los Woodhouse como el edificio Dakota, pero Polanski decide ubicarlo allí para la película:

“Vieja, negra y elefantina, la casa Bramford parece una conejera, con pisos de techos muy altos, apreciada por sus chimeneas y sus detalles ornamentales victorianos...”.

(cap. 1, p. 7)

Característica fundamental en este relato es la abundancia de citas prolépticas, a menudo combinadas con los llamados esbozos narrativos, es decir: anticipaciones que no llegan a serlo verdaderamente, puesto que no son adelanto de contenido diegético alguno, sino un simple apunte de algo que sólo posteriormente podrá reconocerse como proléptico[19].

Encontramos muestras de ambos casos en la secuencia en el café del capítulo primero: Rosemary aguarda impaciente, sorbiendo su Bloody Mary (literalmente “María sangrienta”, bebida en absoluto casual) a que su esposo Guy telefonee para anular el contrato del primer apartamento.

“Pasó una mujer embarazada, con un traje azul marino. Rosemary se puso a observarla. Debía de estar en su sexto o séptimo mes, y hablaba satisfecha, por encima del hombro, a una mujer mayor que llevaba paquetes, probablemente su madre”.

(cap.1, p.18)

A continuación, una muchacha saluda a la protagonista desde otra mesa, se trata de una antigua compañera de trabajo; hablará con ella del reciente traslado de apartamento y ésta le contestará:

“¿La Bram? (...) ¡A mí me enloquece! (...) ¡Aquellas gárgolas tan extrañas y esos monstruos trepando por las ventanas!”.

(cap. 1, p.19)

En el primer caso, la atención de Rosemary se desvía por un instante hacia una mujer encinta, y es que a pesar de estar profundamente concentrada en el deseo de conseguir el apartamento, también desea tener un hijo. Por su parte, la segunda referencia no es más que un comentario procedente de un personaje secundario que no volverá a aparecer en la historia, pero introduce un tema clave para su interpretación: el de la locura o ansiedad propia del embarazo que será atribuida a la protagonista, que la llevará a considerarse víctima de una conjura demoníaca dentro del edificio.

La película de Polanski resulta efectivamente siniestra precisamente (y entre otros muchos motivos) por no proporcionarnos (aunque tampoco ocultarnos directamente) informaciones de este tipo. La historia es puesta en escena sin más alusiones al pasado que los sueños incomprensibles de Rosemary, no hay flash-backs o aclaraciones retrospectivas; no se explica lo que no aspira a ser comprendido lógicamente. Así pues, el personaje de Hutch aparece con la misma sencillez que luego desaparecerá. Puede que por el hecho de ser la única voz enteramente objetiva, cuerda e incondicionada de todo el relato, Polanski dosificara sus intervenciones aún más de lo que lo hace la novela.

La primera frase de la película, pronunciada por el casero del apartamento que van a visitar los protagonistas, el Señor Micklas, es un guiño al menosprecio sentido por Polanski hacia la explicación no racionalista-científica de los acontecimientos sobrenaturales que se sucederán durante la película[20]:

SR. MICKLAS:¿Es usted médico?

GUY: No, actor.

Esas dos frases no aparecen en la novela.

En la novela también se dan cita todo tipo de analepsis tanto externas, como internas y mixtas. El capítulo 2 se abre con una conversación entre el matrimonio Woodhouse y Edward Hutchins, un viejo amigo de Rosemary del que se nos informa inmediatamente:

“Cuando Rosemary llegó a Nueva York en Junio de 1962 (...) A Rosemary le prestó toda clase de ayuda de emergencia (...) Y ahora, una vez al mes, más o menos, Rosemary y Guy cenaban con Hutch (...)”.

(cap.2, p. 21)

Cuando el personaje de Hutch invita a cenar a los protagonistas y les informa sobre los antecedentes históricos del edificio señalará:

“... ¿Por qué penetrar deliberadamente en zona de peligro? ¿Por qué no os vais al edificio Dakota o al Osborne si se os ha metido en la cabeza vivir en medio del esplendor del siglo XIX?”

(cap. 1, p. 26)

El rodaje se llevó a cabo entre la ciudad de Nueva York y el estudio 12 de Los Angeles, y es el verdadero edificio Dakota[21] el encargado de representar a la Bramford de ficción.

La manera de introducir el misterio en la novela es muy diferente a como se lleva a cabo en la película; un ejemplo viene dado en el capítulo tercero: se presenta escuetamente a los vecinos de la pareja protagonista, con comentarios que sólo más adelante o quizás en una segunda lectura podrán tener relevancia:

“...y tampoco había manera de ver a los Castevet del 7-A, los del ‘¡Roman! ¿Dónde está Terry?’ (o bien eran reclusos o regresaban y salían a horas intempestivas)... Recibían cartas de correo aéreo de una variedad sorprendente de sitios... Un sábado por la noche los Castevet celebraron una fiesta, con una docena de personas que hablaban y cantaban. Guy se durmió fácilmente, pero Rosemary estuvo despierta hasta las dos, oyendo cánticos desafinados y poco musicales, y una flauta o clarinete que daba la lata”.

(cap. 3, pp. 33-34)

La primera intervención del personaje de Terry Gionoffrio, la protegida de los Castevet, advierte diferencias entre la novela y su versión fílmica: Rosemary comienza a sentirse incómoda en el sótano del edificio, lugar donde se encuentra la lavandería, allí descubre a Terry haciendo la colada y la confunde con una famosa actriz de cine; para el lector será Ana María Alberghetti, mientras que para el espectador será Victoria Vetri: se trata de una broma de Polanski a la actriz que no estaba en el guión, porque el verdadero nombre de Angela Dorian es Victoria Vetri. De hecho, Victoria Vetri es el nombre que usó como actriz en el western Chuka en el que encarnaba el personaje de Helena Chávez.

El motivo por el que los ancianos habían decidido adoptar a la joven no se resuelve en ningún punto de la historia, al igual que el contenido de la nota que la suicida escribe a la policía justo antes de tirarse por la ventana. Resulta desconcertante que aparezca este personaje si luego no tiene mayor relevancia, pero sirve para despistar al espectador/lector al tiempo que le aporta una información que aún no está preparado para descifrar: Rosemary será la siguiente víctima. La protagonista parece sentirse segura conociendo a una joven de su edad con la que bajar a hacer la colada a la lúgubre lavandería del sótano; así se lo explica a Hutch en la novela:

“-El sótano te pone la carne de gallina (...)

-Y ¿por qué? ¿Se puede saber?

-Por tus historias.

(...)

-Eso ya no será tan malo para mí a partir de ahora. La joven de que te he hablado bajará siempre conmigo.

-Es evidente que has ejercido la saludable influencia que predije -repuso Hutch-. Esa casa ha dejado de ser una cámara de horrores...”.

(cap. 4, p. 44)

Es especialmente interesante para acercarnos al ámbito de lo siniestro, el análisis de la primera pesadilla de Rosemary, que tiene lugar en el minuto 0H. 18' 04" de la película y en el capítulo cuarto de la novela: la protagonista, gravemente impactada por el suicidio de su joven vecina, se encuentra echada en la cama junto a su esposo Guy al que vemos sumido en un

plácido sueño. Rosemary evoca momentos de su infancia en el colegio de monjas y ello es debido a que, al otro lado del tabique del dormitorio, se escucha la voz de Minnie que le recuerda a la de su profesora, la hermana Agnes (no olvidemos que en la versión original es la propia Ruth Gordon quien dobla a la monja del sueño). Movida por el sentimiento de culpa, debido a la ingenua sinceridad de Rosemary, su colegio había sido retirado de una competición en la que se iba a participar de forma amañada. Realidad y ensoñación se entremezclan y, si bien la película no deja demasiado claro lo que sucede en esta secuencia, la novela resulta reveladora:

“Él estuvo pronto dormido, pero Rosemary quedó despierta a su lado, viendo el rostro de Terry convertido en pulpa y su único ojo contemplando el cielo. Sin embargo, al cabo de un rato, se imaginó en el colegio de Nuestra Señora. La hermana Agnes estaba gesticulando con el puño ante ella, destituyéndola de la jefatura del segundo piso. ‘¡A veces me pregunto cómo has llegado a ser jefa de algo!’, le decía. Un golpe en el otro lado de la pared despertó por un momento a Rosemary y la señora Castevet dijo:

-¡Y, por favor, no me cuentes lo que dijo Laura Louise, porque no me interesa!

Rosemary se volvió y se hundió en su almohadón.

...La hermana Agnes estaba furiosa. Sus ojos saltones habían encogido hasta no ser más que dos rajitas y le temblaban las ventanillas de la nariz como le solían temblar cuando se ponía así. Gracias a Rosemary, había sido necesario tabicar todas las ventanas, y, ahora, el colegio de Nuestra Señora había sido eliminado del campeonato escolar organizado por el World-Herald. ‘¡Si me hubieses escuchado no tendríamos que haber hecho eso!’, gritaba la hermana Agnes con su áspero acento del Medio Oeste. ‘¡Ahora lo tendríamos todo dispuesto en vez de tener que empezar desde el principio!’. El tío Mike trataba de apaciguarla. Él era el director de Nuestra Señora, que se comunicaba a través de largos pasadizos con su tienda central en South Omaha. ‘Te dije que no le contaras nada por anticipado’. La hermana Agnes continuó con voz más baja, con sus ojos saltones mirando despectivamente a Rosemary. ‘Te dije que ella no sería de mentalidad abierta. Teníamos bastante tiempo por delante para meterla en esto’. (Rosemary había contado a la hermana Verónica lo de las ventanas tabicadas y la hermana Verónica retiró al colegio de la competición; de otro modo nadie se habría dado cuenta y habrían ganado. Sin embargo, había hecho bien en decirlo, a pesar de la hermana Agnes. Un colegio católico no podía ganar con artimañas). ‘¡Cualquiera, cualquiera! –Dijo la hermana Agnes-. Sólo tiene que ser joven, sana y que ya no sea virgen. No tenía por qué ser una puta adicta a las drogas, sacada del arroyo. ¿No te lo dije yo desde el principio? Cualquiera. Con tal de que sea joven, sana y que ya no sea virgen.’ Lo cual no tenía sentido, ni siquiera para el tío Mike; así que Rosemary se volvió, y era sábado por la tarde, y ella y Brian, Eddie y Jean estaban el vestíbulo del Orpheum, a donde habían ido a ver a Gary Cooper y a Patricia Neal en El manantial, sólo que era de veras, no una película”.

(cap. 4, pp. 53-54)

A lo largo de esta secuencia, Polanski muestra a la supuesta hermana Agnes gritando encolerizada y tras ella unos obreros que están tabicando el patio del colegio. También observamos a Rosemary, tumbada en la cama y hablando para sí “Le dije a la hermana Verónica lo de las ventanas y ella retiró al colegio de la competición...”. No queda claro lo que ocurre y todo apunta a un simple delirio onírico de la protagonista, pero no es así. Teniendo en cuenta que en la versión original de la película la voz de la hermana Agnes del sueño era doblada por la actriz que da vida a Minnie Castevet, deducimos que Rosemary está soñando mientras escucha la discusión de sus vecinos (tras el suicidio de su protegida, Terry):

“...gritaba la hermana Agnes con su áspero acento del Medio Oeste...”

(cap. 4, p. 53)

“Oyeron a Minnie Castevet antes de conocerla, la oían a través de la pared de su dormitorio, gritando con su áspero acento del Medio Oeste...”

(cap. 3, p. 32)

Sin duda alguna, obtenemos que Minnie Castevet está disgustada por la pérdida de la muchacha que precisaban para la conjura, que la joven Terry debió de suicidarse al conocer las intenciones satánicas del matrimonio y que ello había sido debido a que Roman lo había desvelado antes de tiempo:

“...Ahora lo tendríamos todo dispuesto en vez de tener que empezar desde el principio (...) Te dije que no le contaras nada por anticipado (...) Te dije que ella no sería de mentalidad abierta. Teníamos bastante tiempo por delante para meterla en esto (...) ¡Cualquiera, cualquiera! (...) Sólo tenía que ser joven, sana y que ya no sea virgen. No tenía por qué ser una puta adicta a las drogas, sacada del arroyo. No te lo dije yo desde el principio? Cualquiera. Con tal de que sea joven, sana y que ya no sea virgen...”.

(cap. 4. p. 54)

La novela será mucho menos sutil. Dos detalles que tiene lugar a continuación son suprimidos para la película: la noche siguiente a la visita de Minnie y su amiga Laura-Louise a casa de Rosemary mientras Guy está charlando con Roman, y tras haber recibido el amuleto de raíz de tanis. En la novela, ella se despierta en medio de la noche y ve a su esposo que fuma insomne al borde de la cama, como preocupado por algo, y al lector no le queda claro si es por sus fracasos como actor, deprimido tras las historias que ha debido de contarle Roman o por la mala conciencia que siente ante la conjura que está urdiendo junto a los vecinos. Dos días después aparece con entradas para que su esposa vaya a ver *The Fantasticks*, en el texto, notamos el comentario siguiente:

“que, según dijo, le había dado Dominick, su profesor de dicción”

(cap.7, p. 82)

Se trata de una cita proléptica que introduce subliminalmente la duda más adelante confirmada por Rosemary de que en realidad fue una artimaña para tenerla entretenida esa noche mientras él negocia con Roman la entrega de su hijo. La película salta directamente al momento en que reciben por comunicación telefónica la noticia de la repentina ceguera del actor rival de Guy, Donald Baumgart, pero incluso en ese detalle, la novela será más precisa:

“[...] A las tres de la tarde el teléfono sonó de nuevo, y Rosemary, que estaba tratando de colocar de otro modo las sillas de la sala, le oyó decir:

-¡Dios mío! ¡Pobre muchacho!

Ella fue a la puerta del dormitorio.

-¡Dios mío!- repitió Guy.

Se había sentado en la cama, con el teléfono en una mano y una lata de disolvente de la marca “Diablo Rojo” [22] en la otra. No se volvió para mirarla [...]

(cap. 7, p. 84)

Más adelante aparece una nueva cita anticipatoria de información, o proléptica:

“Aguardó y observó, pero no lo vio salir. Debía haber utilizado la puerta de la calle Cincuenta y Cinco”.

(cap. 7, p. 86)

En realidad Guy no sale a la calle porque va a casa de los Castevet a comunicarles lo ocurrido.

En el capítulo 8, la novela introduce una llamada telefónica de carácter profético por parte de la hermana de Rosemary:

“[...] Margaret había sido una chica sombría y resentida, que su madre había utilizado demasiadas veces como cuidadora de los hijos menores. Era extraño que la llamara; extraño y de mal agüero.

-¿Estáis todos bien?- preguntó Rosemary. “Alguien ha muerto –pensó- ¿Quién? ¿Mamá? ¿Papá? ¿Brian?”

-Todos estamos bien.

-¿De veras??

-Sí, ¿y tú?

-Ya te he dicho que estoy bien.

-He tenido todo el día un tonto presentimiento, Rosemary. Que te había ocurrido algo. Un accidente o algo así. Que estabas herida. Quizá en un hospital, moribunda...”

(cap. 8, p. 90)

Para el lector, semejante nota de aviso es un modo de alertarlo, de advertirle acerca de una amenaza posible, latente... aunque hasta ese momento no existan indicios para alarmarse. Es inquietante que alguien tan alejado de la vida cotidiana de Rosemary, de pronto, telefonee sólo para preguntar por su estado de salud. Recordando el ensayo de Freud, es un ejemplo de lo que él denominaría intromisión de lo oculto, siendo lo oculto en este caso lo que permanece al margen de lo normal (la vida sin sobresaltos de la protagonista):

“lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra [...] desconcertado, perdido”

Efectivamente, esa misma noche, Rosemary y Guy mantendrán un idílico encuentro sexual, con la esperanza de que ella quede embarazada, que se convertirá en uno de los más siniestros momentos de la historia: la pesadilla de violación de Rosemary.

Al igual que sucede con las descripciones de otros sueños de la protagonista, se procede a la narración alucinada con la misma naturalidad que con los sucesos reales de su vida cotidiana:

[...] –Sólo una cabezada- dijo ella, y se vio sentada con una bebida en su mano en el yate del presidente Kennedy. Lucía el sol y soplaba la brisa, un día perfecto para un crucero. El presidente, estudiando un gran mapa, daba breves y precisas instrucciones a un piloto negro.

Guy le había quitado la chaqueta del pijama.

-¿Por qué me la quitas? –le preguntó ella.

-Para que estés más cómoda.

-Ya estoy cómoda.

-Duerme Ro.

Desabrochó los broches de su costado [...] Ahora no tenía encima nada más que un bikini rojo; pero la otras mujeres que había en el yate (Jackie Kennedy, Pat Lawford y Sarah Churchill) llevaban bikinis asimismo, así que estaba bien, gracias a Dios. El presidente vestía su uniforme de la Marina. Se había recuperado completamente después del asesinato, y tenía mejor aspecto que nunca. Hutch estaba de pie en la cubierta, cargado del equipo para los pronósticos meteorológicos.

-¿No viene Hutch con nosotros? Preguntó Rosemary al presidente.

[...] Guy se estaba quitando su anillo de casado. Ella se preguntó por qué, pero estaba demasiado fatigada para preguntarlo.

-Duerme- le dijo ella. Y se durmió.

Era la primera vez que la Capilla Sixtina era abierta al público, y ella estaba contemplando el techo desde un nuevo ascensor que llevaba al visitante a través de la capilla horizontalmente [...] Vio a Dios extendiendo su dedo a Adán, dándole el divino chispazo de la vida; y el lado inferior de un estante, en parte cubierto con papel engomado color guinda, mientras ella era llevada hacia atrás a través del armario de la ropa blanca.

-Con cuidado- dijo Guy, y otro hombre dijo:

-La ha puesto muy alta.

-¡Tifón! –gritó Hutch en la cubierta, en medio de todo su equipo para pronósticos meteorológicos- ¡Tifón! ¡Ya ha matado a cincuenta personas en Londres y se dirige hacia aquí!

[...] Abajo había un enorme salón de baile, en uno de cuyos lados una iglesia ardía violentamente y en el otro un hombre con una barba negra la estaba mirando fijamente. En el centro había una cama. Se recostó en ella y, de repente, se vio rodeada por diez o doce personas desnudas, hombres y mujeres, Guy entre ellos. Eran personas mayores, las mujeres grotescas y con los pechos lacios. Minnie y su amiga Laura-Louise estaban allí, y Roman con una mitra negra y una túnica negra de seda. Con una fina varita negra le estaba haciendo dibujos en el cuerpo, mojando la punta de la varita en una copa roja que le sostenía un hombre bronceado por el sol con un bigote blanco. [...] Las personas desnudas entonaban un cántico (desafinado, poco musical, con sílabas de acento extranjero) y eran acompañadas por una flauta o clarinete.

-¡Esta despierta! ¡Ve!- Susurró Guy a Minnie. Él estaba tenso, con los ojos muy abiertos.

-No ve- Contestó Minnie -; siempre y cuando se comiera las natillas, no puede ver ni oír. Está como muerta. Ahora cante.

Jackie Kennedy entro en el salón de baile [...]

-He sentido tanto oír que no te sientes bien –dijo, apresurándose a acudir al lado de Rosemary.

Rosemary le explicó lo de la mordedura del ratón [...]

-Será mejor que te aten las piernas –dijo Jackie-, para el caso de convulsiones.

-Supongo que sí –contestó Rosemary-. Siempre hay la posibilidad de que estuviera rabioso.

Observó con interés cómo enfermeros con batas blancas ataban sus piernas, y también sus brazos, a los cuatro pilares de la cama.

-Si la música te molesta –le dijo Jackie- dímelo y haré que cese.

[...] –Trata de dormir –le dijo-. Estaremos esperando arriba, en cubierta [...].

Rosemary durmió un poco y entonces entró Guy y comenzó a hacerle el amor. La acarició con ambas manos [...] Repitió la excitante caricia una y otra vez con manos cálidas y de uñas afiladas, 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. [...] (Él llevaba puesta, porque debía de ser un traje de etiqueta, una armadura de cuero áspero). [...] Ella abrió sus ojos y vio ojos amarillos como hornos, olió azufre y raíz de tanis, sintió un aliento húmedo en su boca, oyó gruñidos de lujuria y la respiración de espectadores.

‘Esto no es un sueño –pensó ella-. Es algo real que está ocurriendo.’ La protesta surgió en sus ojos y garganta; pero algo cubrió su rostro, empapándola con un olor dulzón. [...]

El Papa entró con una maleta en su mano y un abrigo sobre su brazo.

-Jackie me ha dicho que has sido mordida por un ratón –dijo.

-Sí –contestó Rosemary-. Por eso no fui a verle –ella habló tristemente, de modo que él no sospechara que había tenido un orgasmo.

[...]-¿Estoy perdonada, Padre? –preguntó.

-Totalmente –le contestó. Alargó su mano para que le besara el anillo. En medio tenía una bola de filigrana de plata de menos de una pulgada de diámetro [...].

Rosemary la besó y el Papá salió apresuradamente para tomar su avión”.

(cap. 8, pp. 98-103)[23]

El fragmento en el que Rosemary se dedica unos días a sí misma y los pasa a solas en la casa de su amigo Hutch cerca de Brewster (cap. 9), es sabiamente eliminada del guión en la película, puesto que nada tiene de relevante para el desarrollo argumental: el lector se aparta ligeramente del ambiente urbano para saber cuanto tiempo es capaz de aguantar la joven protagonista sin su querido maridito; el resultado es de sutil desorientación, hasta que Rosemary decide regresar y descubre que está embarazada. En este momento comienza el nudo de la acción.

La vista de Hutch a Rosemary en el capítulo 12 resulta nuevamente esclarecedora en lo que respecta a la condición satánica de sus vecinos Minnie y Roman: la joven le está explicando la estrecha relación que ella y Guy mantienen con el anciano matrimonio, deteniéndose en detalles como el momento de un famoso apagón que asoló la ciudad durante varias horas, los Castevet acudieron con montones de velas para socorrer a sus amigos, y todas eran negras:

“Entre un cuenco de piedra pulimentada y un microscopio había dos palmatorias. En ellas había unas vela negras ribeteadas con chorreones de cera.

-Las que quedan –explicó Rosemary-. Trajo muchas ¿qué pasa?

-¿Eran todas negras? –preguntó.

-Sí contestó-. -¿Por qué?

-Es curioso –se apartó de la repisa de la chimenea sonriéndole [...].”

(cap. 12, p. 145)

Al final del cap. 12, la novela será especialmente explícita respecto a la ambigüedad con que Rosemary percibe la realidad de los hechos: tras la llamada telefónica de su amigo, Guy sale de casa, pero no a por un helado, como dice a su esposa, sino a casa de los vecinos otra vez, para informar del encuentro que tendrá Rosemary con Hutch al día siguiente. Así se describe:

“A lo lejos, ella oyó sonar brevemente, una sola vez, el timbre de los Castevet. Probablemente era Guy, preguntándoles si querían un helado o un periódico. Muy amable de su parte”.

(cap. 12, p.151)

El siguiente episodio advierte un detalle singular de diferenciación entre la pieza literaria y su versión fílmica: Rosemary acude a su cita con Hutch frente al edificio Time & Life y, justo antes de ser sorprendida por Minnie, mientras espera a su amigo con preocupación ante el retraso, se para a mirar su reflejo en un escaparate:

“[...] se halló mirando a un escaparate en donde había un pequeño belén iluminado, hecho con exquisitas figuritas de porcelana representando al niño Jesús, María y José, los Reyes Magos, los pastores y la mula y el buey en el establo. Ella sonrió [...] y entonces vio en el cristal del escaparate, como un velo colgado ante la Natividad, su propia sonrisa reflejada, con las mejillas esqueléticas y sus ojos con ojeras negras que ayer habían alarmado a Hutch y ahora la alarmaron a ella”.

(cap. 14, p.157)

La película nos devuelve un escaparate decorado con un portal de Belén en donde no hay figura paterna, tan sólo la Virgen María con su bebé en brazos, junto a los animales del pesebre.

A diferencia de lo que sucede en la película, que pierden el contacto por completo, en la novela, los Woodhouse son informados con una frecuencia semanal acerca del estado de salud de Hutch. Este dato resta sorpresa al lector en el momento en el que se dé la noticia de la muerte.

“Hutch seguía igual, en su profundo y desconcertante coma. Grace Cardiff la llamaba aproximadamente cada semana”.

(cap. 14, p.160)

El capítulo 15, en donde se refieren los detalles de la fiesta que Rosemary brinda a sus viejos amigos, hay una diferencia importante con respecto a la versión fílmica: termina el capítulo con el fin de la fiesta, el matrimonio discute acerca de la decisión de Rosemary de acudir a otro ginecólogo y de pronto, el dolor cesa. Entonces Guy pregunta por el contenido de la bebida que su esposa lleva un tiempo preparándose como sustituto de los brebajes de Minnie. El bebé se mueve:

“-¿Lo sientes? –le preguntó ella mirándolo-. Otra vez ¿lo sientes?

Él apartó rápidamente su mano, pálido.

-Sí –dijo-. Sí. Lo siento.

-No hay nada que temer –dijo ella riendo-. No te va a morder...”

(cap. 15, p. 182)

En la película, aquí acaba la secuencia, con la ambigua sensación de extrañeza por la reacción del personaje de Guy ante el comentario de su esposa. Pero la novela continúa, de nuevo con un alargamiento del diálogo perfectamente prescindible:

“-Está bien, tómatelo con calma. Aún te quedan cinco meses más, así que ahorra tus energías.

Y riéndose:

-Dile algo, Guy; tú eres su padre. Dile que no sea impaciente.

Y rió una y otra vez, y se echó a llorar también, sujetando su vientre con ambas manos”.

(cap. 15, p. 183)

Siguiendo con esta línea de abundar en detalles y precisar comentarios que vuelvan evidente lo que sólo insinúa la película, el texto de Levin añade en el capítulo 16 la descripción de la reacción del Dr. Sapirstein ante la positiva evolución del embarazo de su paciente, Rosemary:

“Puso el estetoscopio sobre la barriga ahora realmente abultada de Rosemary. Escuchando al bebé que se agitaba, traicionó una excitación impropia de un hombre que había guiado centenares y centenares de embarazos [...]”

(cap. 16, p. 186)

Pero sin duda, el dato más exagerado aparece en el capítulo 18, cuando los ancianos Castevet se disponen a abandonar la ciudad para irse de viaje; es entonces cuando Minnie le dice a Rosemary:

“-Así que sabe quien fue el padre de Roman ¿verdad?

Rosemary asintió con la cabeza, sorprendida.

-Ya había observado que se había vuelto un poco fría con nosotros –dijo Minnie- ¡Oh! no se excuse; no es la primera persona ni será la última. No se lo reprocho. ¡Ah! ¡Mataría a aquel viejo loco si no estuviera muerto ya! Ha sido una maldición en la vida del pobre Roman [...]”

(cap. 18, p. 213)

Las dudas que comparte el espectador con la protagonista a lo largo de toda la historia son resueltas de un plumazo, y la intriga desaparece. Ya sabemos que Rosemary no sufre alucinaciones sino que está en lo cierto: su vecino es hijo de un brujo. Lo único que se añade a esa información es el hecho de que su esposa es además una mentirosa.

El capítulo 19 enlaza con el dato de las entradas para ir a ver *The Fantasticks*, supuestamente conseguidas para Rosemary y Hutch por el profesor de dicción de Guy (según se cuenta en el cap. 8). La protagonista se topa con el profesor de Guy y aprovecha para agradecerle aquel detalle:

“-Nunca le he dado las gracias por habernos dado entradas para ver *The Fantasticks* [...]

-¿*The Fantasticks*? –preguntó Dominick.

-Usted dio a Guy un par de entradas. ¡Oh! Hace tiempo. En otoño. Fui con una amiga. Guy ya la había visto.

-Nunca di a Guy entradas para *The Fantasticks* –repuso Dominick[...]

(cap. 19, p. 218)

La película tan sólo incluye una referencia a este detalle cuando Rosemary está en su primera consulta con el Dr. Hill, mientras le practican unos análisis, habla a su ginecólogo de una amiga en común y le dice que fue con ella recientemente a ver ese musical.

Este detalle sirve a la joven para desencadenar un conjunto de pensamientos, que la llevan a conclusiones definitivas acerca de la entrega de su esposo a la conjura satánica a cambio de su éxito en Broadway.

A diferencia de lo que ocurre en la película, el pasaje correspondiente a la huida de Rosemary y búsqueda de refugio en sus ginecólogos (cap. 19), en la novela resulta más forzado que ambiguamente siniestro: la enfermera pregunta a Rosemary por su colonia y asegura que el doctor tiene una loción para después del afeitado que huele igual. La película se queda en ese detalle y es suficiente para que la protagonista reaccione y se dé cuenta de que su tocólogo también está implicado en la conjura, pero en la novela, la expresión de la enfermera es la siguiente:

“-¡Uf! Él tiene una loción para después del afeitado, claro. Pero también tiene un amuleto de la suerte. Claro que él no es supersticioso. O al menos yo no creo que lo sea. Bueno pues tiene ese olor de vez en cuando...”.

(cap. 19, p. 230)

A partir de este momento, la historia se precipita en un desenlace alucinante, que conserva en ambas versiones, tanto literaria como cinematográfica, el aura de extraño desconcierto en el receptor.

La descripción del bebé, que se ahorra la película, es sin duda uno de los grandes aciertos de Polanski en la obtención del efecto siniestro para la historia. La novela lo aborda de la siguiente forma:

“Dormidito y dulce, pequeño y rosado de cara, Andy yacía envuelto en una ajustada sabanita negra, con guantecitos negros en sus manitas con lazos atados del mismo color. Tenía un cabello de color anaranjado, mucho cabello, sedoso y cepillado [...] Sus ojos eran amarillo-dorados, todo amarillo-dorados, sin blanco ni iris; todo amarillo-dorados, con pupilas en forma de rayitas verticales negras”.

(cap. 22, pp. 261-262)

El final del libro es definitivo a la hora de calificarlo como siniestro.

“El japonés se adelantó con su cámara fotográfica, se agachó y sacó dos, tres, cuatro fotos en rápida sucesión”.

(cap. 22)

Se trata pues de un acontecimiento digno de la atención turística, de la que el japonés con su cámara de fotos es el más claro representante: el mal se ha insertado en el marco de lo cotidiano; ya hay madre para el engendro y todo puede continuar con normalidad.

Polanski añade a estas imágenes una coda[24] final en la que todo remata circularmente, tal como se había iniciado, es decir: con la nana entonada por Mia Farrow como fondo musical a la panorámica del edificio Dakota inserto en el Central Park de Nueva York.

Recordando algunos de los fragmentos más destacados del ensayo freudiano, apreciaba en mi trabajo los siguientes paralelismos:

“Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas. [...] Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro.

Lo espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás: desde las notas de “...ya no puedo concentrarme más tiempo...” de la anciana inquilina anterior del piso, la Señora Gardenia, y la desconcertante ubicación de su armario bloqueando la puerta del pasillo hasta la decepción de la protagonista por saberse traicionada por su propio marido en el desenlace de la trama.

Lo nuevo y desacostumbrado: un joven e idílico matrimonio fuera de contexto en un edificio fantasmal, a su vez en claro contraste con la moderna arquitectura del paisaje de Nueva York en el que se inserta.

[...] Jentsch [...] ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro.

Nada más incierto que la cordura de Rosemary: su juicio se torna confuso y la lógica de su teoría sobre la conjura demoníaca que se cierne sobre su bebé, encuentra constantemente una explicación tan racional y poco fantasiosa como que hace calor, está a punto de parir y sufre alucinaciones.

[...] con el animismo, la magia y los encantamientos, la omnipotencia de pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración, casi hemos agotado el conjunto de factores que transforman lo angustioso en siniestro. También puede decirse de un ser viviente que es siniestro cuando se le atribuyen intenciones malévolas [...] es preciso agregar que éstas se realicen para perjudicarnos con la ayuda de fuerzas particulares.

Los Castevet celebran aquelarres, rituales acompañados de cánticos y flautas, provocan ceguera y muerte en aquellos que son un obstáculo para la consecución de sus planes.

En dos ocasiones, Rosemary se sorprende a sí misma comiendo carne casi cruda, de forma no intencionada y al descubrir a su bebé entre las sábanas negras de la cuna que los vecinos le han preparado, grita asustada preguntando por lo extraño de sus ojos, por saber qué le han hecho, porque algo les pasa o les falta.

[...] Sucede con frecuencia que hombres neuróticos declaran que los genitales femeninos son para ellos un tanto siniestros. Pero esa cosa siniestra es la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, al lugar en cual cada uno de nosotros estuvo alojado alguna vez, la primera vez.

La comparación del edificio Bramford con el vientre materno, se deduce de su papel a la hora de albergar a los protagonistas, por ser el sitio en donde Rosemary va a ser fecundada y donde también parirá, y por tratarse del lugar al que los personajes siempre retornan. Allí es donde más a gusto había deseado estar Rosemary al comienzo de la historia, entretenida en su decoración y esmerado acondicionamiento, pero es también donde la joven madre será retenida como una enferma después de dar a luz.

[...] Debemos diferenciar entre lo siniestro que se vivencia y lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias. [...] Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación. [...] En el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo serían en la vida real. [...] La ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro que no pueden existir en la vida real [...].”

Los límites entre ficción y realidad están desdibujados y el sentimiento de incómoda extrañeza es lo único que le queda al espectador a la hora de interpretar la historia.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier; La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine; Madrid; Anagrama; 1997. (pp. 83 84).

BAQUERO Goyanes, M.; Estructuras de la novela actual; Barcelona, Planeta; 1970. (pp.85102; 103129).

BERGER, John; Modos de ver; Barcelona; Gustavo Gili; 2000. (pp. 13 42).

BERGER, John; El sentido de la vista; Madrid; Alianza; 2002.

BORDWELL, David; La narración en el cine de ficción; Paidós; Barcelona; 1996.

CABRERA, Julio; Cine: 100 años de filosofía; Barcelona, Gedisa; 2002. (pp. 86 97).

CARNEY, Ray (ed.); Cassavetes por Cassavetes; Barcelona; Anagrama; 2004. (p. 221).

FERRERAS, Daniel; Lo fantástico en la literatura y el cine; Madrid; Vosa; 1995. (pp. 51 60; 139142).

GARRIDO Domínguez, Antonio; El texto narrativo; Madrid; Síntesis; 1996. (pp. 105 122; 271 278)

GREGORY, R. L.; Ojo y cerebro. Psicología de la visión; (traducción de J. A. Valtreña); Madrid; Guadarrama; 1965.

GUBERN, Roman; La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas; Barcelona; Anagrama; 1989. (pp. 71 117)

GUTIÉRREZ Carbajo, Francisco; Literatura y cine; Ed. UNED; Madrid; 1993.

HORMIGOS Vaquero, Montse; Guía para ver y analizar La semilla del Diablo; Barcelona; Octaedro; 2003. (pp. 23 61).

JOLY, M.; La interpretación de la imagen; Paidós; Barcelona; 2003.

MANGUEL, Alberto; Leer imágenes; Madrid; Alianza; 2002. (pp. 1736; 149186).

MAUPASSANT, Guy de; Le Fantastique; dentro de Croniques (introducción de Hubert Juin); París; Union Générale d'Éditions; 1980.

MINGUEZ Arranz, Norberto; Las novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos; Ediciones de la Miranda; Valencia 1998.

MOLDES, Diego; Roman Polanski. La fantasía del atormentado; Madrid; Ediciones JC; 2005.(pp. 43 45; 202 227).

- PAVIS, Patrice; El análisis de los espectáculos; Paidós; Barcelona; 2003.
- PEDRAZA, Pilar; Fantástico interior; Madrid; Celeste; 2001. (pp. 173191).
- PEÑA Ardid, Carmen; Literatura y cine. Una aproximación comparativa; Cátedra; Madrid 1992.
- POLANSKI, Roman; Roman por Polanski; Barcelona; Grijalbo; 1985.
- RODRIGUEZ, Hilario J., Museo del miedo. Las mejores películas de terror; Madrid; Ediciones JC; 2003.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA; Diccionario de la Lengua Española; Madrid; Espasa Calpe; 1992.
- SÁNCHEZ Noriega, Jose Luís; De la literatura al cine; Paidós; Barcelona; 2000.
- Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión; Madrid; Alianza; 2002 (pp. 153158; p. 694).
- SCHRECK, Nikolas; The Satanic Screen. An Illustrated Guide to the Devil in Cinema; Londres; Creation Books; 2001.
- TRIAS, Eugenio; Lo bello y lo siniestro; Barcelona; Ariel; 1988. (pp. 29 38; 97 114).
- TORRES, Augusto M.; Diccionario espasa. Cine mundial; Madrid; Espasa Calpe, 2001.
- UTRERA, Rafael; Literatura cinematográfica, cinematografía literaria; Alfar; Sevilla; 1997
- ESTUDIOS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS ESPAÑOLAS**
- BARROS, Jose Luís. Entrevista en el diario El País; Madrid; jueves 3 de febrero de 2000.
- CASAS, Quim y MONTEVERDE, José Enrique, "Entrevista Roman Polanski", Dirigido por, nº 142, Barcelona, 1986 (pp. 3033).
- CASTRO, Antonio, "El inquilino", Dirigido por, nº 34, Barcelona, Junio 1976 (pp.1819).
- "Entrevista Roman Polanski", Dirigido por, nº 162, Barcelona, octubre 1988 (pp. 1824).
- "Entrevista a Roman Polanski", Dirigido por, nº 206, Barcelona, octubre 1992 (pp. 5053).
- CÉSAR, Samuel R. "Estudio Roman Polanski (y 2)", Dirigido por, nº 206, Barcelona, octubre 1992 (pp. 5467) y nº 207, noviembre 1992 (pp. 5467).
- REIG, Guillem, "Estudio sobre Roman Polanski", Dirigido por, nº 19, Barcelona, Enero 1975 (pp. 111).

ESTUDIOS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS EXTRANJERAS

BERENSTEIN, Rhona: "Mommie Dearest: Aliens, Rosemary's Baby and Mothering"; *Journal of Popular Culture*, Bowling Green (Ohio), no. 2. 1990. (pp. 55 – 73).

CHAPPETTA, Robert: "Rosemary's Baby", *Film Quarterly*, 1966, vol. 22, no. 3. (pp. 3538).

DISKI, Jenni: "Sitting inside" (Roman Polanski's film *Rosemary's Baby*) *Sight and Sound*, Abril 1995.

FISCHER, Lucy, "Birth traumas: parturition and horrors in *Rosemary's Baby*". En: *The dread of difference: gender and the horror film/* Ed. Barry Keith Grant. (pp: 412431). 1ª edición Austin: University of Texas Press, 1996. Texas film studies series.

FREELAND Cythia, A., "Feminist Frameworks for Horror Films" en *Post Theory: "Reconstructing film studies"*, ed. David Bordwell, Noel Carroll. (pp. 195218). Madison, University of Winsconsin Press, 1996. Winsconsin studies in film.

HOUSTON, Beverly and KINDER, Marsha: "Rosemary's Baby", *Sight and Sound*, 1968, vol. 38, no. 1, Invierno. (pp. 1726).

KANÉ, Pascal: "Everybody loves my baby", *Cahiers du cinema*, 1968, no. 207. (pp. 8182).

LEAMING, Bárbara; Polanski. *His life and films*; London; Hamish Hamilton; 1982. (pp. 51 57).

LYNN, Rick, "Did *Rosemary's Baby* really tell it like it is?", *Cineaste*, America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema 2:2. Otoño 1968. (p. 15).

SOBCHACK, Vivian, "Bringing it all back home: Family, Economy and Generic Exchange", en *The dread of difference: gender and the horror film*; ed. Barry Keith Grant (pp. 143163), 1ª ed. Austin: University of Texas Press, 1996. Texas film studies series.

TOLES, G. E., "This may hurt a little: the art of humilliation in film". *Film Quarterly* vol. 48, verano 1995 (pp. 214).

New York Times, "Rosemary's Baby Given a C Raating By Catholic Office", 1968, no. 21 de junio. (p. 45).

WALKER, Alexander, "Sins of the father: *Rosemary's Baby*—*Rosemary's babyfood*". En *Double takes: notes and afterthoughts on the movies*, (pp. 195676), Alexander Walker, London: Elm Tree Books, 1977.

WEXMAN, Virginia Wright, "The trauma of infancy in Roman Polanski's *Rosemary's Baby*". En *American Horrors: essays on the modern American horror film*; ed. Gregory A. Waller. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

WILLIAMS, Linda, "Film madness: the uncanny return of the repressed in Polanski's *The tenant*". *Cinema journal* vol. XX, n°2, primavera 1981 (pp. 6373).

EN INTERNET

<http://www.rpproductions.com>

http://www.romanpolanski.net/articles/article_deux_hommes.htm

<http://www.romanpolanski.online.fr>

NOTAS

[1] Licenciatura en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la UCM.

[2] Equivalencia entre secuencia cinematográfica y capítulo literario propuesta por Baquero Goyanes (Estructuras de la novela actual; Barcelona; Planeta; 1970; p. 113).

[3] <http://www.johnberger.org>

[4] Cursé el primer ciclo de Filología Inglesa en la Universidad de A Coruña.

[5] GREGORY, R. L.; Ojo y cerebro. Psicología de la visión; (traducción de J. A. Valtreña); Madrid; Guadarrama; 1965. http://www.encadenados.org/n36/polanski_2.htm y <http://www.richardgregory.org/index.htm>

[6] Teorías desarrolladas por John Berger en su ensayo Modos de ver; Barcelona; Gustavo Gili; 2000.

[7] CARNEY, Ray (ed.); Cassavetes por Cassavetes; Barcelona; Anagrama; 2004

[8] siniestro, tra. (Del Lat. sinister, tri.) adj. Aplícase a la parte o sitio que está a mano izquierda. || 2. V. Mano siniestra. || 3. fig. Avieso y malintencionado. || 4. fig. Infeliz, funesto o aciago. || 5. m. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. Ú. M. En plu. || 6. Avería grave, destrucción fortuítá o pérdida importante que sufre las personas o la propiedad, especialmente por muerte, incendio, naufragio, choque o suceso análogo. Corrientemente da este nombre a los daños de cualquier importancia que pueden ser indemnizados por una compañía aseguradora. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid; Espasa Calpe; 1992.

[9] Hormigos Vaquero, M.; Guía para ver y analizar La semilla del diablo; Barcelona; Octaedro; 2003. op. cit. pp. 2122

[10] González Requena, J. "Emergencia de lo siniestro", en Trama & Fondo nº2; Madrid; 1997. op. cit. p. 4 http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/2/0203jesus.doc

[11] Garrido Dominguez A.; El texto narrativo; Madrid; Síntesis; 1996; pp. 105106.

[12] Rosemary's Baby. A retrospective. Entrevista con Roman Polanski, Robert Evans y Richard Sylbert para Paramount Home Entertainment; edición DVD, 2001.

[13] Garrido Dominguez, A.; El texto narrativo; Madrid; Síntesis; 1996. (p. 271).

[14] Garrido Domínguez, A.; (p. 278)

[15] FRIEDMANN, N.; Point of view. The development of a Critical Concept; [Dentro de BAQUERO Goyanes, M. Estructuras de la novela actual; p. 152]

[16] Baquero Goyanes, M.; op. cit. p. 193.

[17] Rosemary's Baby (Ira Levin, 1967) Edición del Círculo de Lectores; Barcelona; 1971. Traducción de Enrique Obregón.

[18] Equivalencia entre secuencia cinematográfica y capítulo literario propuesta por Baquero Goyanes (op. cit. p. 113).

[19] Garrido Domínguez, A.; El texto narrativo. Madrid, Síntesis, 1996. (p. 175)

[20] Polanski ha declarado en varias entrevistas, que tiene una visión científica del mundo y que no cree en fantasmas ni en Dios, que es un ateo, o por lo menos un agnóstico, y que eso fue un obstáculo para filmar esta película ya que él, su propio realizador, no creía en lo que estaba mostrando. Comentando el libro original de Ira Levin, dice el director:

“...el principio de ese libro me era extraño. No creo en demonologías. Me apasiono mucho más por la microbiología que por la brujería [...] Soy puramente materialista y siempre encuentro una explicación científica a todo lo que ocurre”. [CABRERA], Cine: 100 años de filosofía; Barcelona; Gedisa; 2002; op. cit. pp. 8687]

[21] El edificio Dakota, un bloque de pisos muy conocido por los neoyorkinos, había sido residencia de uno de los genios del cine de terror: el actor Boris Karloff, y se creía que en su apartamento se habían realizado pactos con el Diablo. El Dakota siempre había estado rodeado de un halo misterioso y se le consideraba un edificio maldito, por eso se lo recomendaron a Polanski para crear un clima satánico durante el rodaje, lo que quedó demostrado cuando John Lennon cayó fulminado por los tiros de un fanático frente a la entrada principal. Cuando fue detenido el asesino del cantante de los Beatles reconoció haber recibido órdenes mentales del mismo Satanás. Pero, sin duda, lo que más conmocionó a los americanos en lo que respecta a la “maldición” de La semilla del diablo fue el asesinato de la mujer de Polanski, la actriz Sharon Tate, a manos de una secta satánica liderada por el gurú Charles Manson. Un año después de haber rodado la película, al anochecer del 8 de agosto de 1969, la casa de Roman y Sharon, el número 10050 de Cielo Drive, en Bel Air, fue invadida por un hombre y tres mujeres de la familia Manson. Asesinaron a la mujer de Polanski que estaba embarazada de siete meses y a cuatro amigos que estaban con ella. Cruento ritual satánico, habían escrito con la sangre de Sharon la palabra PIG en la puerta y habían colgado su cadáver y el de otra persona más suspendidos de la viga del techo.

[22] El detalle de la marca del bote de disolvente no aparece reflejado en la película y es algo muy singular y adecuado.

[23] El siguiente clip reproduce fragmentos de la secuencia comentada; a ellos se añaden otros correspondientes al desenlace, en el momento en que la protagonista descubre el pasillo que comunica su apartamento con el de los Castevet. Apréciense los paralelismos:

el espectador empatiza con Rosemary, reconociendo al tiempo que ella detalles presentes en la secuencia de la pesadilla (cuadro de la iglesia ardiendo, voz de su esposo advirtiendo del riesgo de despertarla si la cama choca con las baldas del armario al pasar debajo...).

[24]Según los criterios de “musicalización” de la novela de Baquero Goyanes. (op. cit. pp. 85 102).