



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ACATLÁN

“ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN *EL BEBÉ DE ROSEMARY*”.

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

SANTIAGO ROJAS ISMAEL

ASESOR: VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA

ABRIL, 2011.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A los cinco síndos de mi jurado: Mtra. Lourdes López Alcaraz,  
Dr. Jorge Olvera, Lic. Luis Felipe Carreón, Mtro. Carlos López, y  
a mi asesor, Dr. Víctor Manuel Granados Garnica

A mi mamá, Regula Rojas Reyes, y a toda mi familia

A dos amigos: Jazmín Giselle y Roberto Acuña

## Índice

### “Elementos fantásticos en *El bebé de Rosemary*”

Introducción	5
1. Literatura fantástica	7
1.1 Panorama breve de la literatura fantástica	7
1.2 Definición de lo fantástico	11
1.3 La hesitación de lo sobrenatural	13
1.4 Dinámica de órdenes	18
1.4.1 La irrupción	18
1.4.2 El choque de órdenes	19
1.4.3 personajes-víctima	23
1.5 Hiperrealidad	24
1.6 Lo siniestro	27
2. El cine de terror y la literatura fantástica	30
2.1 El cine de terror	30
2.1.1 La puesta en escena y arquetipos	31
2.1.2 Entre el terror y el horror	33
2.2 Elementos fantásticos en el cine de terror	36
2.2.1 Hiperrealidad	37
2.2.2 Lo sobrenatural	39
2.3 Lo siniestro	39
3. Análisis de <i>El bebé de Rosemary</i>	43
3.1 La trilogía del atormentado	43
3.2 El nacimiento de <i>El bebé de Rosemary</i>	46
3.3 El demonio entra en escena	50
3.4 Narrativa de lo fantástico	52
3.5 Elementos fantásticos en <i>El bebé de Rosemary</i>	55
3.5.1 La hiperrealidad	55
3.5.2 La irrupción de lo sobrenatural	57

3.5.3 La incertidumbre	63
3.5.4 Lo siniestro	67
3.5.4.1 Bramford, el siniestro	68
3.5.4.2 Animismo	72
3.5.4.3 El doble	74
3.5.4.4 Los Castevet	80
3.5.4.5 El sentimiento de terror	81
3.5.4.6 El diablo como Hacedor	82
Conclusiones	86
Fuentes	88

## Introducción

A menudo el término fantástico suele utilizarse indiscriminadamente para definir un cuento, una película o una situación. No es raro escuchar, incluso en los pasillos universitarios comentar: “la película estuvo fantástica” cuando el director quizá sea un neorrealista italiano o una producción de Walt Disney. Entre una y otra opción de filmes sin duda hay un abismo de diferencias pero ambas producciones tuvieron el mismo calificativo. Lo que podemos deducir a partir de un comentario de pasillo es que el término fantástico se refiere a algo que se aleja de la cotidianidad, que es extraordinario porque no repite la misma fórmula de siempre, y sobre todo, que es sorprendente.

Sin embargo, si queremos precisar a qué se refiere el término fantástico desde una perspectiva literaria, muy penosamente descubriremos que por muy extraordinaria que sea una producción de Walt Disney no es fantástica. El término fantástico tiene como elemento principal la sorpresa, pero no cualquier obra que nos incite tal sensación debe ser considerada fantástica.

La literatura fantástica provoca una sorpresa pero ésta es condicionada a la presencia de lo sobrenatural. Lo sobrenatural es aquello que altera el concepto de la realidad. En nuestro mundo como lectores sabemos que el vampiro, el fantasma, las sifídes —menciona Todorov— no existen. No obstante, en el relato fantástico todos estos seres aparecen para perturbar la paz del personaje y la nuestra como lectores (al menos esa es la intención).

El propósito de nuestra investigación es, en primer lugar, describir los elementos de literatura fantástica; y en segundo lugar, analizar estos elementos en *El bebé de Rosemary* (1968) de Roman Polanski. Y al pertenecer nuestro objeto de estudio al cine de terror nos vimos en la necesidad de mencionar las características principales de dicho género cinematográfico, según la definición de Carlos Losilla.

En el primer capítulo nos abocamos a la literatura fantástica desde un punto de vista teórico; en el segundo capítulo, describimos las características principales del cine de terror y los puntos de intersección con el relato fantástico. En el tercer capítulo analizamos los elementos fantásticos en *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski. Son tres elementos fantásticos que consideramos en el filme: hiperrealidad, lo sobrenatural y

lo siniestro, además indicaremos la función de dichos elementos y su relación con el cine de terror.

En la presente investigación sólo analizaremos el texto fílmico. No abordaremos la novela de Ira Levin de la cual está basado *El bebé de Rosemary*, sólo en muy contadas ocasiones nos referiremos al texto literario pues, sin duda alguna, la película como obra fílmica ha aportado de manera considerable al cine de terror más que lo que pudo aportar la novela a la historiografía literaria. Si bien es cierto que la novela en su tiempo gozó de popularidad finalmente fue un *best seller*, en pocas palabras, no trascendió más allá de los ejemplares vendidos. Por otra parte, *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski es considerado como uno de los filmes que renovó al cine de terror y que aportó temáticas al género. Por ejemplo, Robert Muchembled en *Historia del diablo* considera que la cinta es el primer filme en proyectar la figura del anticristo, incluso, señala que el filme presenta un estilo como el de los maestros de la literatura fantástica; sin embargo no profundiza en el tema. Por tal motivo en la presente investigación analizamos porque este filme proyecta dicha estética de aquellos relatos del siglo XIX. Anticipamos que no definiremos a nuestro objeto de estudio como una obra fantástica, sino como un filme de terror con presencias fantásticas.

No nos damos a la tarea de clasificar a *El bebé de Rosemary* porque por sí mismo se define perteneciente al género de terror, además, clasificar la obra como fantástica resultaría un tanto arbitrario pues el término fantástico como género cinematográfico es muy ambiguo. Carlos Losilla menciona que el término fantástico en el cine atiende más a criterios comerciales que a fines prácticos para determinar la estructura de una obra. Se suele denominar fantástico a un filme sólo para diferenciarlo de una representación mimética.

Cómo podemos observar el término fantástico es demasiado evanescente al grado que se le suele llamar así a una obra ya sea desde un punto de vista apreciativo o desde un punto de vista clasificatorio. Por tal motivo, en nuestro trabajo se diferenciará el término fantástico y su relación con el cine de terror. Pues hay filmes, como es el caso de *El bebé de Rosemary* que presenta elementos fantásticos, así como hay otros filmes de terror en los cuales no aparecen dichos elementos: *Psicosis*, *Peeping Tom*, *El resplandor*, por mencionar algunos. Analizaremos las presencias fantásticas en *El bebé de Rosemary* con el propósito de señalar la gran influencia del relato fantástico a uno de

los géneros más rentables en la actualidad y que desafortunadamente, pocos son los directores que saben emplear el estilo de los maestros del relato fantástico del siglo XIX.

Elegimos *El bebé de Rosemary* en primer lugar por un gusto personal por la obra de Roman Polanski, en especial, a la famosa “Trilogía de los apartamentos”. Debemos reconocer que nos hubiese gustado realizar un análisis comparativo entre estos filmes, sin embargo, tal empresa ha quedado por el momento como un deseo, sin embargo, esperamos llevar a cabo esta investigación en estudios posteriores.

Debemos aclarar que entendemos por literatura fantástica exclusivamente al relato y no así a la poesía. Víctor Bravo al respecto menciona que el conflicto entre un hecho sobrenatural y la realidad sólo es posible en el relato. La poesía al emplear un lenguaje metafórico muestra la realidad ya no en un lenguaje comunicacional sino en un lenguaje que expresa la otredad.<sup>1</sup> Por lo tanto no puede haber conflicto entre lo real y lo sobrenatural; si en un poema la voz lírica expresa sus emociones como una caída en paraguas en un abismo, el lector sabe que tal precipitación no es real sino una manera de explicar el vértigo de sus sentimientos. La poesía nos aleja del mundo convencional, pues el lenguaje que emplea está desautomatizado,<sup>2</sup> es decir, nos muestra la realidad a través de un lenguaje revestido de un extrañamiento.

## **1. Literatura fantástica**

### **1.1 Panorama breve de la literatura fantástica**

El movimiento romántico se opuso al canon estético del clasicismo, este último buscaba la proporcionalidad en las artes teniendo como modelo a los griegos y a los latinos. El artista clasicista rechazaba cualquier manifestación desproporcionada: lo abyecto, lo grotesco y lo horrible eran un asunto intolerable para el goce estético. Sin embargo, los románticos abolieron toda censura para permitirse expresar todo aquello intolerable.

---

<sup>1</sup> Vid Víctor, Bravo. *La irrupción y el límite*. México, UNAM, 1999, p. 15-17.

<sup>2</sup> La desautomatización es un término acuñado por el formalista ruso, Víctor Sklovski, el cual consiste en mostrar un objeto ya conocido como algo nuevo.

El romanticismo surge en contraposición a la mente de la Ilustración la cual pretendía explicar todo a través de la razón; los románticos consideraban que la emoción y la intuición eran otro medio para comprender la realidad. El Romanticismo tuvo sus orígenes en Alemania con el *Sturm und drang* (1776) teniendo como principal exponente a Goethe. Los románticos se sublevaron contra todo lo establecido, y así comenzaron a explorar nuevas formas de expresión, recurrieron a la antigüedad y a la Edad Media. Por ejemplo, la literatura gótica ambientó sus historias en aquellos castillos medievales.

David Roas en pocas palabras define el concepto de la Ilustración y los motivos que propiciaron la literatura fantástica.

Durante la época de la Ilustración se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. Reducido su ámbito a lo científico, la razón excluyó todo lo desconocido, provocando el descrédito de la religión y el rechazo de la superstición como medios para explicar e interpretar la realidad.<sup>3</sup>

De este modo la novela gótica fue el precursor inmediato de la literatura fantástica pues ésta confrontó la razón y lo sobrenatural. Horacio Walpole en *El Castillo de Otranto* (1764) muestra lo sobrenatural a través de atmósferas lúgubres pero las dos novelas que llevan a su máxima expresión el “goticismo” son *El monje* (1796) de M. G. Lewis y *Melmoth el errabundo* (1820) de Charles Maturin. En estas novelas los personajes aceptaban la existencia de lo sobrenatural aunque con ello afirmaran su propia destrucción. Castillos lúgubres, asesinatos irracionales así como apariciones de fantasmas era el ingrediente de la novela gótica. Sin embargo, como señala David Roas, estos elementos rápidamente se convirtieron en clichés y repeticiones excesivas que cansaron al lector. De ahí la debacle de la literatura gótica.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> David, Roas, “Amenazas de lo fantástico” en *Teorías de lo fantástico*, comp. David Roas. Madrid. Arco-Libros, 2001, p.21.

<sup>4</sup> Vid David, Roas. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006, p.66.

En Francia Cazzote con *El diablo enamorado* da un nuevo giro a lo sobrenatural. Si en la novela gótica lo sobrenatural era evidente su existencia, el escritor francés muestra una vacilación sobre la existencia de éste. Y en Alemania Hoffman traslada lo sobrenatural al seno de la cotidianeidad.

Por otra parte, los románticos exploraron antes que Freud el inconsciente. El sueño fue uno de los elementos principales de los románticos, ellos veían en él un medio para encontrar otras realidades así como un medio de inspiración. Los románticos se sumergieron en el agua de los sueños pues creían que a través de éstos podrían alcanzar otra realidad. Albert Béguin comenta al respecto “En los sueños nocturnos, y en los sueños aún más misteriosos que me acompañan a lo largo del día —tan cercanos a la superficie que afloran al primer choque—, hay una existencia cuya presencia permanente y fecunda se revela a través de esos y otros signos”.<sup>5</sup> Para los románticos no existe una sola realidad sino muchas otras, y en este sentido, el sueño de cada individuo significa una realidad particular,<sup>6</sup> y sobre todo, en aquellos relatos en donde el sueño actúa como umbral para acceder a otros mundos distintos al de la vigilia.

La literatura fantástica, en paralelo con la idea romántica de que la emoción y la intuición son también medios para comprender la realidad, pugnó a la Ilustración a través de presentar un hecho sobrenatural el cual resulta inexplicable a la razón. En este sentido la literatura fantástica ratifica la derrota de la mente ilustrada, de ahí que haya encontrado su origen en el Romanticismo. Por ejemplo, la razón que pregonaba la Ilustración fue incapaz de encontrar un medio para frenar la ola de sifilización que amenazaba a la humanidad, y así la literatura fantástica encontró una forma de expresar el miedo ante tal epidemia, el vampiro. Un personaje vampirizado simbolizaba a un individuo contagiado de sífilis, y también simbolizaba los impulsos sexuales.

---

<sup>5</sup> Albert, Béguin. *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, 1954, p.12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.29.

Italo Calvino menciona que el tema de la literatura fantástica "... es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige".<sup>7</sup>

En el siglo XVIII y XIX la literatura fantástica se caracterizó por mostrar la irrupción de lo sobrenatural como otro orden fuera de la realidad, la intención era revelar que la razón era superada por algo que le resultaba incomprensible. En el siglo XX lo sobrenatural está en el interior de la misma realidad. Todorov al final de su ensayo *Introducción a la literatura fantástica* menciona que hay un fantástico moderno pero no profundiza el tema. Se limita en señalar que *La metamorfosis* de Kafka muestra características diferentes a las del relato fantástico del XVIII o XIX. En lo fantástico moderno lo sobrenatural se manifiesta a la inversa, muestra lo sobrenatural para hacerlo natural, pues recordemos que Gregorio Samsa despierta convertido en escarabajo y no se pregunta el porqué de su metamorfosis sino la acepta no sin dejar de sentir opresión y angustia más por los deberes que debería seguir haciendo como persona normal que por el estado en el que se encuentra.

Hablar de la literatura fantástica del siglo XX es referirnos a dos escritores que han dado un vuelco al género: Julio Cortázar y Jorge Luis Borges.

Para Cortázar la realidad es extraordinaria: "Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este medio día del sol, ahora entre Ud. y yo, o en el metro. Mientras Ud. venía a esta entrevista".<sup>8</sup> Por su parte Borges hace las siguientes reflexiones: "Nosotros hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos *intersticios de sinrazón para saber que es falso*".<sup>9</sup>

Lo fantástico moderno reconoce que la realidad es frágil y por lo tanto sus leyes muestran excepciones, de ahí que los relatos neo-fantásticos muestran desde un inicio

---

<sup>7</sup> Italo, Calvino. *Antología de la literatura fantástica*. Siruela, Madrid, 2010, p.9.

<sup>8</sup> Jaime, Alasraki. "Qué es lo neofantástico" en: *Teorías de lo fantástico*, comp. David Roas. *op cit.*, 274.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p .277.

una situación extraña a diferencia del relato fantástico clásico en donde después de la irrupción de lo sobrenatural se revelaba la ambigüedad. El relato fantástico moderno nos revela que la misma realidad es anormal pues sus leyes muestran intersticios por donde se filtra lo extraño. En el presente trabajo desarrollaremos solamente el fantástico clásico pues es él que se manifiesta en nuestro objeto de estudio.

Sin embargo, tanto el relato fantástico clásico como el relato fantástico moderno los une el afán de demostrar que la realidad es una construcción frágil y que el ser humano vive en una constante incertidumbre.

Finalmente el Romanticismo rebasó el margen de la estética clasicista. Por ejemplo, Víctor Hugo, En el *Prefacio a Cromwell*, admite un nuevo goce estético antes rechazado, lo grotesco. A partir de los románticos el goce por lo horrible y lo abyecto se convierte en una nueva manera de apreciar el arte. Eugenio Trías menciona que Emanuel Kant en *Crítica de la razón pura* acepta el asco como una nueva forma de fascinación.<sup>10</sup> Por estética entendemos la facultad de percibir por los sentidos. Platón y Aristóteles la entendían como “aquel que tiene la facultad de sentir, y también comprender”.<sup>11</sup> Y resume Julia Manzano así la estética después de Kant: “Es un término, por tanto, que alude al conocimiento de los objetos, sin especial vinculación con lo bello o el arte”.<sup>12</sup>

## **1.2 Teoría de la literatura fantástica**

En el inciso anterior proporcionamos un panorama histórico-cultural de la literatura fantástica. En este apartado abordaremos lo fantástico desde el punto de vista teórico. Identificaremos cuáles son los elementos con los que funciona el relato fantástico a partir de la postura de los siguientes estudiosos: Todorov, Víctor Bravo, Ana María Barrenechea, Rosalba Campra e Iréne Bessiére. Posteriormente, en el capítulo segundo, relacionaremos la teoría de lo fantástico con el cine de terror.

Para fines prácticos adelantamos nuestro concepto operativo de lo fantástico el cual desarrollaremos específicamente en los siguientes incisos: El relato fantástico proyecta dos órdenes, lo real y lo sobrenatural separados por un límite, cuando este

---

<sup>10</sup> Vid Eugenio, Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Ariel, 1998, p. 12.

<sup>11</sup> Julia, Manzano. *De la estética romántica a la era del impudor*. Barcelona. I.C.E. Universitat. Barcelona. 1999, p.9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.9.

límite es trasgredido se borra la línea que separa estos dos planos, generando de tal manera un “choque”. El personaje que presencia lo inadmisible es víctima de la incertidumbre o inquietud ante la interacción conflictiva de lo real y lo sobrenatural.

El término fantástico se refiere a todo aquello que no pertenece al mundo real, a lo imaginado, a lo inexistente en contraposición a lo real. Basta revisar el *Diccionario de la Real Academia* para avizorar que lo fantástico es ajeno a lo real: “Quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación”. El término fantástico a partir del siglo XVIII se refiere a todo aquello que la razón no puede explicar, lo que no es real. David Roas menciona que “...el adjetivo *fantástico* vendría a identificar aquello que es concebido como imaginario, y, por tanto, como no existente en la realidad”.<sup>13</sup> El término alemán *Fantasiestücke* fue utilizado por Hoffman en el siglo XVIII para referirse a un estilo de contar relatos cuyo elemento principal era lo sobrenatural. A diferencia del relato maravilloso, que ya había sido cultivado por los hermanos Grimm, los relatos fantásticos de Hoffman contaban historias cuya característica principal era lo sobrenatural como elemento trasgresor.

Los primeros escritores franceses que adoptaron a sus cuentos el elemento sobrenatural como elemento amenazante se les decía que escribían a lo Hoffman. Escritores como Nodier, Villiers l` Adam y Maupassant cultivaron el relato fantástico en lengua francesa. Así pues, el relato fantástico surgió en el siglo XVIII como una manera de nombrar un peculiar tratamiento de lo sobrenatural.

El término fantástico suele tener un significado distinto en cada lengua, por ejemplo, Italo Calvino comenta que lo fantástico en la lengua italiana se refería a un concepto más próximo a lo maravilloso denominado, fantástico ariostesco. En Francia el término se refería a lo feérico (cuento de hadas). A partir de Hoffman el relato fantástico se caracteriza por mostrar un escándalo que nace del conflicto entre lo real y lo sobrenatural. *El hombre de la arena* es el relato más citado del escritor alemán pues muestra un mundo delirante y una confusión entre lo real y la fantasía.

---

<sup>13</sup> David, Roas. *De la maravilla al horror*, p.117.

### 1.3 La hesitación de lo sobrenatural

Pero en lugar de emplear el término <<sobrenatural>> para expresar lo que no comprendemos, más nos valdría utilizar simplemente el vocablo <<inexplicable>>.

“La mano” Guy de  
Maupassant

Si bien es cierto que la teoría de lo fantástico de Todorov –de su ya clásico estudio *Introducción a la literatura fantástica*– ha sido rebasada y refutada en otros casos, es por excelencia, como el mismo título de la obra lo anuncia, una introducción, pues el crítico búlgaro propone un modelo de análisis de lo fantástico que tiene como objetivo principal diferenciar al género de otros dos muy cercanos: lo extraño y lo maravilloso. La tesis de Todorov propone que la vacilación ante un hecho sobrenatural es el elemento primordial de la literatura fantástica: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que la leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”<sup>14</sup>. La hesitación para Todorov es *conditio sine qua nom* del relato fantástico la cual debe ser experimentada tanto por el personaje como por el lector. Éste último una vez terminada la lectura decidirá el género: “Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados”.<sup>15</sup>

El acontecimiento principal del relato fantástico es la irrupción de lo sobrenatural en el seno de la vida real. Así pues, la presencia de lo sobrenatural es el primer elemento de lo fantástico; sin éste, sencillamente estaríamos hablando de cualquier otro género. Todorov cita en su estudio las definiciones de lo fantástico según otros estudiosos: Castex afirma que “Lo fantástico... se caracteriza... por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real”.<sup>16</sup> Louis Vax dice que: “el relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo *inexplicable*”.<sup>17</sup> Caillois afirma:

---

<sup>14</sup> Tzvetan, Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 2005, p.24.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>17</sup> *Ibid.* (El subrayado es nuestro)

“Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una *irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana*”.<sup>18</sup>

La irrupción de lo sobrenatural en el seno de la cotidianeidad implica una cuestión desde la perspectiva del lector: ¿existió o no la presencia de lo sobrenatural en el relato? Si el lector vacila sobre la existencia de lo inadmisibile estamos según Todorov en los terrenos de lo fantástico, si el texto ofrece una respuesta lógica estamos en los terrenos de lo extraño y si se acepta lo sobrenatural pisamos los terrenos de lo maravilloso.

Lo fantástico es la frontera entre lo extraño y maravilloso. Todorov menciona: “Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico”.<sup>19</sup>

De manera sucinta describiremos lo extraño y lo maravilloso para posteriormente adentrarnos a lo fantástico.

En lo “extraño” lo sobrenatural es sólo una apariencia. En estos relatos sucede un hecho que *a priori* parece sobrenatural pero que al final de la historia es racionalizado. En otras palabras, lo sobrenatural no existe porque su carácter de inadmisibile desaparece al ser explicado. En *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe una serie de crímenes parecen inexplicables pues en el lugar donde se llevaron a cabo los hechos sólo cuenta con una salida, lo que indica que el asesino no pudo haber escapado pues la puerta nunca fue violada. El misterio implica como menciona Roman Gubern, la “habitación cerrada”<sup>20</sup> de la cual era imposible que escapara el asesino. August Dupin, el detective encargado de resolver los homicidios, revela que en tal edificio había un vericuetto por el cual el asesino pudo escapar. La solución al enigma es que un orangután fue quien cometió los crímenes y posteriormente escapó por el vericuetto oculto de tal suerte que la única salida no fue utilizada. Aunque la solución resulte inverosímil (en la vida real resultaría ilógico que existiese un simio de extremada inteligencia), si se resuelve textualmente el enigma lo sobrenatural se desvanece a través de una explicación racional.

Otro ejemplo de lo extraño lo encontramos en “La cafetera” de Théophile Gautier en el cual el personaje-narrador nos cuenta que fue invitado por unos amigos a

---

<sup>18</sup> *Ibid.* (El subrayado es nuestro)

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>20</sup> Vid Roman, Gubern. *Las máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama, 2002, p. 211.

Normandía. En la estancia el personaje comienza a ver cómo de unos retratos las imágenes abandonan el cuadro y se incorporan a la vida real, de entre aquellos retratos una hermosa mujer invitó al personaje a bailar. Aquella noche se llevó a cabo una fiesta en un ambiente onírico entre los personajes de los retratos y el invitado. Sin embargo, el personaje al despertar descubrió que no era una mujer con la cual pasó la noche sino una cafetera.

Lo sobrenatural que aparece en el relato si es explicado racionalmente o si se descubre que fue sólo un sueño desaparece para así dejar la vacilación y alejarse de lo fantástico. Según Todorov lo fantástico puede ser desvanecido por las siguientes causas:

- Azar. En el relato fantástico no existe el azar, lo que hay es un pan determinismo. El personaje del relato fantástico está condenado a sufrir lo sobrenatural.
- Drogas. Si el personaje se encuentra bajo la influencia de una droga su percepción del mundo variará de lo que es lo real.
- Sueño. Si un personaje ha presenciado sucesos sobrenaturales al despertar descubrirá que nada de lo que soñó fue real.
- Ilusión de los sentidos.
- Locura. Un personaje al sufrir una enfermedad mental tendrá una perspectiva del mundo fuera de la realidad.

Por otra parte, lo maravilloso implica la presencia de lo sobrenatural sin que éste cause sorpresa o irrupción alguna. Lo sobrenatural forma parte del mundo real. Mientras en lo extraño lo sobrenatural se desvanece a través de una explicación racional, en lo maravilloso, según Todorov se “... decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso”.<sup>21</sup>

Obras pertenecientes a lo maravilloso por mencionar sólo algunos relatos son: “El gato con botas” de Charles Perrault; “Pinocho” de Carlo Colodi; o *Alicia en el país de las Maravillas* de Lewis Carrol. En ninguno de estos tres relatos sorprende ni al lector ni a los personajes que los animales hablen. En el relato de Lewis Carrol Alicia no se sorprende que un gato le hable ni mucho menos que después de caer muchos metros abajo no le haya pasado absolutamente nada; o que sus propias lágrimas se conviertan en un lago, incluso el narrador menciona: “Tantas cosas extraordinarias le

---

<sup>21</sup> Todorov, *op. cit.*, p. 27.

habían ocurrido ya, que Alicia empezaba a pensar que en realidad muy pocas cosas eran imposibles”.<sup>22</sup>

En el relato maravilloso lo que en la vida real es imposible se convierte en posible. Lo sobrenatural en el relato maravilloso se muestra natural porque no crea conflicto alguno al personaje ni al lector. En lo maravilloso todos los mundos son posibles porque el texto realiza un pacto con el lector:

(...) el “érase una vez” sitúa los elementos narrados fuera de toda actualidad y previene toda asimilación realista. El hada el elfo, el duende del cuento de hadas se mueve en un mundo diferente del nuestro, paralelo al nuestro, lo que impide toda contaminación.<sup>23</sup>

En lo maravilloso a diferencia de lo extraño y lo fantástico no existe conflicto con respecto a la presencia de lo sobrenatural. En lo extraño, aquel suceso que en una parte de la narración parecía sobrenatural deja de serlo si es explicado. Lo sobrenatural en el relato maravilloso se naturaliza, por lo tanto, no existe trasgresión alguna pues las leyes del relato aceptan todos los mundos sin cuestionamiento alguno.

De esta manera *El señor de los anillos*, de J.R. Tolkien es un relato maravilloso donde diversos mundos conviven en un uno, la Tierra Media. Esta convivencia no se refiere en el sentido estricto de armonía, sino en el sentido que no hay duda sobre la existencia de unos seres con otros. En otras palabras, los hombres nunca dudan de la existencia de los elfos, o de los enanos y mucho menos de la existencia de Sauron o viceversa. El conflicto que existe entre estos mundos es hegemónico. Al pretender Sauron imponer su gobierno en toda la Tierra Media tanto los hombres como los elfos se unen para contrarrestar tal plan.

Una vez explicados *grosso modo* lo maravilloso y lo extraño, señalaremos los elementos principales del relato fantástico los cuales analizaremos más adelante en nuestro objeto de estudio: hiperrealidad, sobrenatural y lo siniestro. En este inciso nos ocuparemos del efecto que provoca lo sobrenatural.

Un texto que resulta paradigmático de la literatura fantástica es *Otra vuelta de tuerca* (1898), de Henry James. La hesitación referente a lo sobrenatural es lo que persiste en toda la obra incluso una vez terminada la lectura. Una institutriz encargada de cuidar a unos niños es víctima de la incertidumbre al no saber si los fantasmas que la

---

<sup>22</sup> Lewis, Carroll. *Alicia en el país de las maravillas*. México. Ediciones Leyenda, 2007, p. 17.

<sup>23</sup> Citado por David Roas. “Amenazas de lo fantástico”, *op. cit.*, p.11.

rodean verdaderamente existen o son producto de su imaginación, o si los niños son la reencarnación de unos sirvientes que habían muerto años atrás en aquella casa. Como la ambigüedad persiste y es imposible resolver el misterio racionalmente nos encontramos en los terrenos de lo fantástico.<sup>24</sup>

Otro relato cuyo elemento principal es la incertidumbre de lo sobrenatural es *El Horla* (segunda versión, 1897), de Guy Maupassant. El personaje-narrador cuenta en su diario que una fuerza invisible, que él mismo denomina como el Horla, todo el tiempo lo amenaza. El personaje es testigo de cómo una rosa es doblada por una fuerza invisible, posteriormente, cuando el protagonista quiere verse en un espejo descubre que no tiene reflejo, y cansado de esta amenaza incesante decide quemar la casa con el propósito de aniquilar a el Horla. Sin embargo, éste sigue existiendo lo que induce al personaje a decir: “No... No...No hay duda. No ha muerto... Y entonces... entonces... ¡voy a tener que matarme yo!”.<sup>25</sup>

La incertidumbre está dada en el texto. No sabemos si el Horla es un producto de la locura del personaje o si efectivamente existe, o si el personaje fue vampirizado, recordemos que un motivo del vampirismo aparece en el relato, la falta de reflejo. En *El Horla* del mismo modo que en la novela de James son varias las posibles respuestas; sin embargo, ninguna explica racionalmente si existe o no una presencia sobrenatural.

Finalmente, para Todorov el relato fantástico se define por la incertidumbre de si existió o no lo sobrenatural, vacilar entre una explicación racional o aceptar la existencia de otras leyes distintas a las nuestras es la esencia de lo fantástico. Asimismo podemos añadir que la característica principal de lo sobrenatural es su carácter inadmisibile. Así pues, lo inexplicable significa la derrota de la razón; de ahí que Maupassant mencione que más que denominar algo como sobrenatural valdría más decir inexplicable.

Lo sobrenatural es todo aquello que trasciende a la realidad por no ser explicable. David Roas indica que lo sobrenatural no equivale a *imposible*, y a nuestro parecer tampoco a inexistente. Un suceso sobrenatural, en su sola sugerencia o vacilación confirma la existencia de leyes distintas y desconocidas por lo real.

---

<sup>24</sup> En 1961 el director Jack Clayton en colaboración con Truman Capote realizaron la adaptación de la novela de James titulada *Los inocentes* la cual presenta al igual que el texto literario la incertidumbre de lo fantástico.

<sup>25</sup> Guy, de Maupassant. *El Horla y otros cuentos*. Madrid, Cátedra, 2002, p. 129.

Según Roas lo sobrenatural: “se refiere a la intervención de fuerzas de origen demiúrgico, angélico y/o demoníaco”.<sup>26</sup> Ya Goethe había identificado al demonio como aquella presencia sobrenatural: “Lo demoníaco es lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni la razón”.<sup>27</sup> Así, lo demoníaco “esconde en su esencia la visión cósmica de síntesis de contrarios, como totalidad unificadora de rasgos, características y comportamientos antitéticos que la razón no logra comprender”.<sup>28</sup> La presencia del diablo refiere la oposición, bien-mal, real-sobrenatural. Dicho en otras palabras lo demoníaco es el elemento irruptor el cual causa estragos en el plano de lo real.

Siebers Tobin menciona la importancia del diablo para los románticos: “Los románticos adoraron a Sátanas, pero no creyeron en él. Para ellos, Sátanas fue una figura, política y retórica; fue también fuente de expresión poética”.<sup>29</sup> De este modo la literatura fantástica utiliza la figura del demonio para lograr su fin estético: mostrar la lucha entre lo sobrenatural y lo real.

Italo Calvino considera que lo sobrenatural equivale al inconsciente, a esos deseos reprimidos según el psicoanálisis que “Para nuestra sensibilidad de hoy, el elemento sobrenatural en el centro de estas historias aparece siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo alejado de nuestra atención racional”.<sup>30</sup>

## **1.4 Dinámica de órdenes**

### **1.4.1 La irrupción**

Todorov reconoce la existencia de dos órdenes en la literatura fantástica: el mundo sobrenatural y el mundo real. A pesar de que el crítico búlgaro no profundiza en cada uno de ellos, sólo se limita a citar a sus antecesores estudiosos de lo fantástico: Castex, Vax, Caillois, reconoce que la irrupción es fundamental para que se manifieste el efecto fantástico.

Por su parte, Víctor Bravo en *La irrupción y el límite* ahonda en la trasgresión de lo fantástico siguiendo a los mismos teóricos a los cuales se refería también Todorov. Para Víctor Bravo la literatura fantástica consiste en la irrupción del límite que separa

---

<sup>26</sup> David, Roas. “Amenazas de lo fantástico”, *op. cit.*, p.8.

<sup>27</sup> David, Roas. *De la maravilla al horror*, p. 67- 68.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>29</sup> Siebers, Tobin. *Lo fantástico romántico*. México, FCE, 1989, p.31.

<sup>30</sup> Italo, Calvino, *op. cit.*, p.9.

dos ámbitos: “La producción de lo narrativo fantástico supone la puesta en escena de dos ámbitos...y un límite, que las separa e interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la trasgresión de ese límite”<sup>31</sup>. Al borrarse el límite que separa al mundo real y sobrenatural, tiene por consecuencia que éstos entren en conflicto.

De igual manera que Todorov, para Bravo lo fantástico puede desvanecerse. Si el límite trasgredido se restablece el relato se orientara a lo extraño, si el límite nunca fue trasgredido, el relato es maravilloso.

El límite de esta manera resultaría ser la razón positivista que desea explicar todo desde una óptica científica. Víctor Bravo menciona que una de las formas de trasgredir el límite es el “mal”. El crítico cita, por ejemplo, la novela de Brams Stoker, *Drácula*, donde el mal es representado por el Conde quien irrumpe la vida londinense amenazándola. Si bien es cierto que el monstruo fue aniquilado no significa que el límite haya sido restablecido y que por lo tanto *Drácula* sea una obra maravillosa; la trasgresión del límite por parte del vampiro implica la existencia de un *otro* orden diferente al real. La sola existencia del mal, aunque haya sido vencida, supuso un conflicto entre lo real y lo sobrenatural.

Para Víctor Bravo a diferencia de Todorov, la hesitación no es *sine quam nom* de la literatura fantástica, sino la irrupción del límite. Esta teoría amplia el margen, en cuanto a cantidad se refiere del relato fantástico, pues desde la postura de Todorov serían contadas las obras meramente fantásticas, mientras que con la postura de Bravo el número de éstas crecería.

La intención de nuestro concepto operativo de lo fantástico no es confrontar las teorías de uno o de otro autor, sino realizar un esbozo de éstas para poder distinguir los elementos principales con los que funciona el relato fantástico, para luego analizar estos elementos en nuestro objeto de estudio.

#### **1.4.2 El choque de órdenes**

La hesitación propuesta por Todorov sin duda es de gran importancia pues a partir de ésta se puede diferenciar lo fantástico de dos géneros vecinos: lo extraño y lo maravilloso; además, la incertidumbre del relato fantástico es claro ejemplo de la lucha entre los románticos y los positivistas. La incertidumbre en este sentido significaría la derrota de la razón frente a las emociones del ser humano.

---

<sup>31</sup> Víctor, Bravo. *La irrupción y el límite*. México, UNAM, 1995, p.39.

Según Ana María Morales, la teoría todoroviana al concentrarse exclusivamente en la incertidumbre como elemento definitorio del género fantástico, reduce en gran número las obras fantásticas:

El gran problema de la postura de Todorov es que lo fantástico al depender de la hesitación el desenlace se vuelve absolutamente inestable y el *corpus* de los textos que permanecen como fantásticos al final de la lectura es pequeñísimo. Gran parte de los escritores de la literatura fantástica en realidad no se plantean el desenlace ambiguo como la característica esencial de sus trabajos, sino más bien el desarrollo que permita que tal ambigüedad se perciba a lo largo del texto, decantándose después de una solución en la que Todorov vería un inevitable abandono del género, para invadir terrenos contiguos.<sup>32</sup>

Cuando Todorov define lo fantástico como límite entre dos géneros hace de lo fantástico un género harto evanescente que tiene por consecuencia otros sub-géneros:

Extraño – puro	Fantástico – extraño	Fantástico – maravilloso	Maravilloso – puro
Lo sobrenatural es racionalizado	Lo sobrenatural es explicado	Lo sobrenatural es aceptado	Lo sobrenatural no es cuestionado

El problema de Todorov consiste en que la mayoría de las obras a las cuales hace mención Ana María Morales serían relegadas a un sub-género. Así pues, lo fantástico puro basado en la vacilación, sería efectivamente un número reducido; según Todorov el género más cercano sería el fantástico-maravilloso, el cual consiste en la vacilación de un hecho sobrenatural pero que al final del relato es aceptado pero no racionalizado. Todorov menciona como ejemplo *La muerte enamorada* de Gautier.

Por otra parte, Ana María Barrenechea cuestiona la postura de Todorov y menciona que no sólo es la vacilación lo que define lo fantástico sino la oposición de dos órdenes.

---

<sup>32</sup> Citado por Felipe Francisco, Aragon. “Lo fantástico en 4 cuentos de Francisco Tario”. Tesis de Maestría en letras. UNAM, Facultad de Filosofía y letras, 2006, p.24.

(...) llamo obras fantásticas a aquellas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos, a los campos de lo normal, y otros, a lo de lo anormal, según los códigos culturales que el mismo texto elabora o da por su puestos cuando no los explicita.<sup>33</sup>

Para Barrenechea lo fantástico consiste en la idea de <choque> entre estos dos mundos opuestos: lo normal y lo anormal. Tal confrontación provoca el sentimiento de amenaza e inquietud en el personaje que presencia el conflicto entre lo natural y lo sobrenatural. Rosalba Campra sintetiza la idea anterior de Barrenechea:

Las obras en las que la existencia de otros mundos, paralelos al natural, no ponen en duda la existencia de este último, sino que amenaza con destruirlo; y las obras en las cuales se postula la realidad de aquello que se daba como imaginario y viceversa. Como consecuencia de esta inversión, se duda la existencia del propio mundo.<sup>34</sup>

Lo que deducimos a partir de la teoría de Barrenechea y de Todorov es que efectivamente la literatura fantástica manifiesta el choque entre dos órdenes: sueño/vigilia, real/sobrenatural, normal/anormal, etc. De esta confrontación surge la duda sobre las leyes de lo real. La vacilación de un texto puede ser clave para definirlo como fantástico, no obstante, en los relatos donde se acepta lo sobrenatural, la duda consiste no en aceptar la existencia de éste, sino en su carácter inexplicable, pues el no poder racionalizar lo sobrenatural significa la derrota de la razón.

Al respecto, David Roas menciona que

(...) lo sobrenatural tiene una existencia efectiva: es decir, relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos (que, en definitiva, no es tal explicación porque el fenómeno fantástico no

---

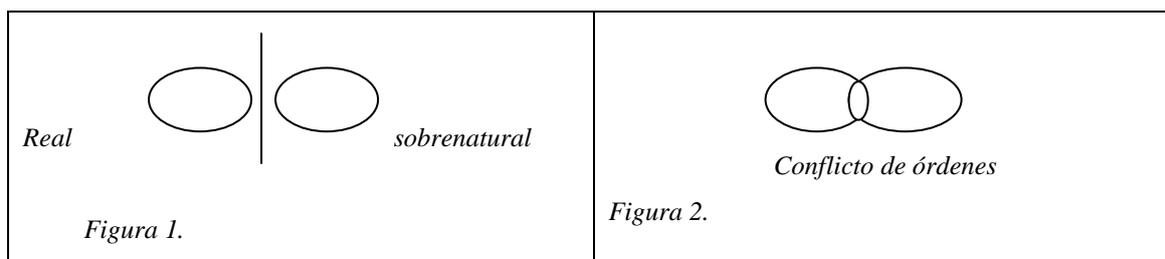
<sup>33</sup> Ana María, Barrenechea. "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" en: *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. Madrid. 1980, p. 32.

<sup>34</sup> Rosalba, Campra. "Isotopía de lo fantástico". comp. David Roas. *Teorías de lo fantástico*, p.159.

puede ser racionalizado: lo inexplicable se impone a nuestra realidad trastornándola).<sup>35</sup>

¿Cómo se manifiestan estos dos órdenes en el relato fantástico? Cuando el límite que los separa es trasgredido los dos mundos entran en conflicto. Por trasgresión del límite entendemos la derrota de la razón. El mundo real y sobrenatural se enfrenta creando así el efecto fantástico.

Representaremos gráficamente el <choque> de órdenes de la siguiente manera:



La figura uno representa el mundo natural y sobrenatural antes de que el límite sea trasgredido. La figura dos representa la intersección o choque entre los dos mundos, es decir, lo fantástico.

Aquí intersección de los órdenes significa una trasgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. La naturaleza de lo fantástico en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición.<sup>36</sup>

En suma, este choque entre lo real y lo sobrenatural tiene como consecuencia que el personaje vacile sobre lo que consideraba como real.

Por otra parte, una manera de diferenciar lo fantástico de lo maravilloso es la risa. Según Louis Vax, el humor excluye cualquier sentimiento de incertidumbre, y por lo tanto, el escándalo del choque entre lo real y lo sobrenatural se desvanece ante la seguridad que provoca la irrisorio: “Quand on rit d` une histoire d` épouvante, c`est que l`épouvante se dissipe. Le rire est fatal aux monstres et aux farceurs comme le matin est

<sup>35</sup> David, Roas. “amenazas de lo fantástico”, p. 27.

<sup>36</sup> Rosalba, Campra. *op. cit.*, p.159-160.

fatal a la nuit et aux fantômes”.<sup>37</sup> La risa desvanece lo fantástico porque la situación que la provoca supone, en cierta manera, un control, una superioridad del personaje y del lector ante lo acontecido; por lo contrario, cuando la presencia sobrenatural provoca miedo es porque se muestra incomprensible, lo sobrenatural es superior a la razón. En el relato maravilloso lo sobrenatural, ese *otro* orden, al no provocar un escándalo, pues se presenta paralelo a nuestra realidad, es un espectáculo y no una irrupción.<sup>38</sup> La risa ahuyenta la incertidumbre o inquietud porque quien la experimenta, se sabe superior al acontecimiento. Por tal motivo Bravo considera la risa un elemento de lo maravillosos y no así de lo fantástico.

### 1.4.3 Personaje-víctima

Del choque entre lo real y lo sobrenatural el personaje del relato fantástico resulta víctima. Él es quien padece la intersección de ambos órdenes. El héroe del relato fantástico desempeña un papel perceptivo: es testigo del acontecimiento sobrenatural. Al respecto Bessiére menciona que el relato fantástico presenta “(...) a un personaje a menudo pasivo, porque examina la manera en que las cosas suceden en el universo y extrae las consecuencias para una definición del estatuto del sujeto”<sup>39</sup>. El personaje al no poder explicar racionalmente lo sobrenatural, y al estar en el punto de intersección de las dos esferas desempeña un papel de víctima.

Encontramos en *El Horla* de Maupassant al personaje-víctima. El personaje es acosado por una fuerza extraña e invisible que el mismo denomina como el Horla. Una vez que él ha aceptado la existencia de este ser sobrenatural decide enfrentarlo, prende fuego a su propia casa con la esperanza de que el Horla arda con las llamas. Sin embargo, al final descubre que este ser sigue vivo y piensa que la mejor solución para librarse de él es el suicidio: “No... No... No hay duda, no hay duda... No ha muerto... Y entonces... entonces ¡voy a tener que matarme!...” No sabemos si efectivamente el personaje optó por el suicidio, lo que si podemos apreciar es el <choque> entre lo real y lo sobrenatural del que nos hablaba Barrenechea. Y sobre todo constatamos el papel de personaje-víctima pues la mayoría de las veces el héroe del relato fantástico tiene un final trágico: la muerte, la angustia o la incertidumbre.

---

<sup>37</sup> Louis, Vax. *L'art et la littérature fantastique*. Francia, Presse universitaires. 1974, p.14-15.

<sup>38</sup> Vid. Víctor, Bravo. *La irrupción y el límite*, p.253.

<sup>39</sup> Irene, Bessiére. “Poética de la incertidumbre”. en *Teorías de lo fantástico*, p. 89.

Ahora bien, el personaje del relato fantástico es víctima porque sólo percibe el mundo de lo real trasgredido por lo sobrenatural, si intenta revelarse ante lo extraño resultará derrotado como sucede en el caso de *El Horla*. El sentimiento del relato fantástico, el miedo, el horror o el terror, serán padecidos por el personaje. Éste experimenta el miedo ante lo desconocido: huye de la amenaza, o simplemente es víctima de la fascinación ante la contemplación de un ser monstruoso.

### 1.5 Hiperrealidad

En la literatura fantástica lo real es una ilusión del mundo del lector. Para lograr tal efecto los escritores se basan en una hiperrealidad. Es decir, los ambientes son descritos a manera del relato realista, por ello recurren a la exagerada cotidianeidad. Este marco realista es creado para ser trasgredido por un hecho sobrenatural.<sup>40</sup> Cuando lo sobrenatural, entendido como un suceso inexplicable aparece en la vida cotidiana desordena todo aquello que la razón creía verdadero. El orden se transforma en caos.

En “El Horla” de Maupassant hallamos la hiperrealidad a manera de cotidianeidad. La vida del personaje-narrador consiste en una condición burguesa, pues lo único que realiza durante el día es disfrutar del paisaje, actividad que se ve trasgredida con la gradual aparición del Horla.

La hiperrealidad en el relato fantástico funciona para representar una ilusión de la realidad; además de enfatizar las normas y reglas de ésta última.

Víctor Bravo en *figuraciones del poder y la ironía* menciona que lo real significa un orden que es establecido por tres procesos: jerarquía, sentido y exclusión. Desde el punto de vista jerárquico el poder establece las normas de lo real. Bravo cita a Edgar Morín para definir lo real.

La verdadera realidad es Orden físico, donde todas las cosas obedecen a las leyes de la Naturaleza, Orden biológico, donde todo individuo obedece a la Ley de la especie; Orden social, donde todo humano obedece a la Ley de la Ciudad.<sup>41</sup>

De esta manera la realidad es una construcción dictaminada por el poder, ésta decide qué es real y qué no, por eso es excluyente. Todo lo que no obedezca al orden de lo real

---

<sup>40</sup> Vid. David, Roas. “Amenazas de lo fantástico”, p.24.

<sup>41</sup> Víctor, Bravo. *Figuraciones del poder y la ironía*. Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Universidad De Los Andes, 1997, p.24.

es expulsado porque implica una amenaza a lo establecido. Por eso el loco es apartado de la sociedad y recluido en los psiquiátricos; del mismo modo él que infringe los códigos penales es relegado de la sociedad por su mala conducta. El orden de lo real implica que cada cosa está en su sitio y así debe seguir.

La realidad de un texto ya sea literario o fílmico no necesariamente se refiere a la realidad del lector sino una realidad intratextual. Por ejemplo, Ana María Barrenechea explica que la realidad del relato fantástico es parecida a la realidad del lector pero no es la misma, la realidad de cada texto es autónoma tanto de otros textos como de la realidad del lector.<sup>42</sup>

No obstante, la realidad intratextual tiene que parecerse a la realidad del lector pues finalmente cada obra artística es hija de su época. Por ejemplo, la realidad en la Edad Media era muy diferente a la realidad del Renacimiento como también es muy diferente nuestra realidad contemporánea de las dos épocas anteriores. Por ejemplo, la realidad del hombre del medievo consistía en un determinismo, si Dios quiere que el hombre sufra es porque así lo quiere él y no podía cuestionarse tal designio. En el Renacimiento el hombre es el centro del universo, de ahí la famosa pintura de Leonardo da Vinci en la cual un hombre se encuentra en un círculo con las extremidades extendidas.

Por tal motivo un texto considerado como fantástico en una época puede dejar de serlo en otra pues el concepto de realidad cambia con el tiempo. Italo Calvino divide la literatura fantástica en dos etapas, una visionaria (XIX y otra cotidiana (albores del siglo XX). La primera consiste en aquellos relatos en donde lo sobrenatural se manifestaba en las zonas despobladas, el bosque; en la segunda etapa, lo sobrenatural irrumpe en plena cotidianeidad.<sup>43</sup>

Esta evolución se debe precisamente al paso del tiempo. El lector del siglo XIX perdió el miedo a los fantasmas, a los ruidos de cadenas de la novela gótica, veía esos relatos ajenos a su realidad; de ahí que Hoffman trasladara el elemento misterioso a la ciudad. Al respecto Byo Cazares opina que el efecto principal de la literatura fantástica

---

<sup>42</sup> Vid Ana María, Barrenechea. *op.cit.*, p.32.

<sup>43</sup> Vid Italo, Calvino. *op. cit.*, p.14-15.

es la sorpresa (y de la literatura en general) y por ello con el paso del tiempo los escritores deben cambiar el canon para provocar siempre ésta.<sup>44</sup>

Pero retomando la realidad como algo que debería ser inalterable, *Frankenstein* es un claro ejemplo donde las leyes son trasgredidas. En la novela de Mary Shelley el Dr. Víctor Frankenstein viola el Orden biológico de la muerte. Por medio de la electricidad da vida a un ser que resulta monstruoso pues está conformado con partes de diferentes cuerpos. Aunque la novela se enfoca más desde un punto de vista de la ciencia-ficción por el motivo del científico, resulta paradigmática para ejemplificar la trasgresión de lo real. Al violar Víctor Frankenstein las leyes naturales, el monstruo se convierte en *ese otro* que altera la seguridad de lo real.

La realidad intratextual al ser presentada como una ilusión de la realidad del lector tiene el propósito de, en un principio de la narración, crear un ambiente de seguridad el cual gradualmente se irá trasgrediendo para llegar así al caos. El Caos deviene cuando Víctor Frankenstein observa lo que ha hecho: compararse a Dios al dar vida a un monstruo, pero sobre todo, el caos deriva cuando este ser se revela a su creador.<sup>45</sup>

En el presente trabajo, nuestro propósito es destacar que a través de la hiperrealidad se consigue crear un efecto de realidad que no tiene otra finalidad que representar un Orden el cual es necesario para que sea trasgredido por lo sobrenatural y así crear el caos. Además enfatizamos que la literatura fantástica muestra dejos de exclusión, pues la realidad hecha a imagen y semejanza del lector, trata siempre de mantener lo sobrenatural detrás de un límite, pero a pesar de que lo sobrenatural se hace presente a través de la irrupción, las leyes de lo real nunca aceptarían a esas otras leyes pues son inexplicables.

---

<sup>44</sup> Vid J. Luis Borges, Byo Cazares, Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976, p.8.

<sup>45</sup> Vid Vicente, Quirarte. "Frankenstein y sus transformaciones discursivas" en *El monstruo considerado como una de las bellas artes*. México, Paidós, 2005.

## 1.6 Lo siniestro

Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.

Friederich Schelling

Para Freud lo siniestro “es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”.<sup>46</sup> En su ensayo Freud analiza el término alemán *unheimlich* el cual es opuesto a *heimlich* (íntimo, secreto, familiar y hogareño). De esta manera lo *unheimlich* se refiere a las siguientes ideas: “Las horas temerosas, *unheimlich* de la noche”, “Estos pálidos jóvenes son *unheimlich* y traman Dios sabe que maldades”. El término siniestro se refiere a algo amenazante porque no es conocido, no es familiar. Sin embargo, no todo lo novedoso resulta ser atroz. La palabra *unheimlich* resulta paradójica pues el mismo termino incluye lo *heimlich*, lo hogareño. De tal manera que el término *unheimlich* se refiere que algo que era íntimo, hogareño, familiar, se vuelve amenazante.

Tanto Freud como Trías al referirse a lo siniestro retoman a Schelling quien menciona: “Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”. Es decir, que lo que era en un principio familiar dejó de serlo. Lo *heimlich* muestra su rostro oculto. Lo siniestro consiste en la desfamiliarización de un objeto ya conocido, familiar, *heimlich*; y por lo general, lo familiar siempre nos incita seguridad, pero cuando eso familiar se vuelve amenazante nos muestra su lado oculto, *unheimlich*. Piénsese en un amigo siempre sonriente con nosotros pero que por cualquier motivo un día nos muestra su lado oscuro, su ira, por ejemplo, sin duda dejaremos de reconocer ese rostro familiar y hogareño para experimentar la amenaza. Una habitación harta conocida porque la hemos recorrido infinidad de veces puede volverse siniestra en la oscuridad ya que dejamos de conocerla al tropezarnos con lo que antes identificábamos perfectamente.

Por otra parte, Freud explica lo siniestro por un proceso de represión y liberación de un recuerdo. En su ensayo Freud analiza *El hombre de la arena* de E.T. Hoffman. El

---

<sup>46</sup> Freud, Sigmund. “Lo ominoso” en: *Obras completas*. Vol. 17. *De la historia de neurosis infantiles y otras obras. (1917-1919)*. Ed. James Strachey y Anna Freíd. Buenos Aires. Amarroutu Editores. 1998, p. 220.

protagonista Nataniel cuando era niño reprimió en el inconsciente la imagen maligna de Copelius la cual al aparecer nuevamente en su vida con el nombre de Coppola, Nataniel ya joven experimenta lo siniestro porque lo que creía olvidado aparece en el presente para atormentarlo. En este sentido evidentemente lo íntimo se refiere a los miedos o deseos malignos ocultos dentro del ser humano, que inclusive nosotros mismo desconocemos, pero que al salir a la luz nos sorprenden al reconocer que en nuestro interior llevamos a un monstruo.

Lo siniestro al igual que lo fantástico irrumpe la realidad. La realidad de este modo es siniestrizada, es decir, deja de ser cotidiana para volverse amenazante. Lo siniestro es la realización de lo fantástico, es el sueño que se materializa en la realidad. El sueño es el deseo del inconsciente, esa fuerza de las pasiones que son reguladas por el superyo, por eso cuando el sueño se hace realidad deviene en caos porque la seguridad que procura el superyo es vencida. Freud menciona que la mayoría de los deseos del inconsciente que provocan lo siniestro son deseos de mal agüero. Cuando una persona desea un mal a otra persona y ve realizado tal perjuicio, experimenta lo ominoso, pues la fantasía se vuelve realidad.

Por otra parte, Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* propone que: “Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello (...) debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado”.<sup>47</sup> La condición consiste en que lo siniestro, lo amenazante se encuentra escondido en la belleza; es límite porque no puede ser sobrepasado. Para Trías lo amenazante aparece en forma de ausencia, es decir, lo terrorífico es sólo sugerido, es enseñado bajo la cortina rasgada donde podemos apenas entrever lo funesto. Paradójicamente la belleza es el inicio de lo siniestro, porque la mejor máscara de lo terrorífico es la belleza. Un rostro bello al desfamiliarizarse provoca miedo, inquietud y un terror más agudo al sentirnos amenazados por un rostro que antes nos proporcionaba seguridad. El rostro que antes nos seducía por su belleza ahora nos sigue seduciendo pero en otro sentido, en un juego de atracción-repulsión por lo horroroso. Esa belleza a la que se refiere Trías es la belleza de la muñeca Olimpia que hace enloquecer a Nataniel, o la proporcionalidad del cuadro de *El nacimiento de Venus* de Botticelli el cual esconde en la espuma la castración de Urano.

Las dos manifestaciones de lo siniestro que consideraremos de mayor importancia para el análisis de nuestro objeto de estudio son las siguientes: la

---

<sup>47</sup> Eugenio, Trías. *op. cit.*, p.17.

desfamiliarización y la idea de lo siniestro velado. No obstante, mencionamos brevemente las otras manifestaciones de lo siniestro siguiendo el listado que hace Trías el cual se basa en el ensayo de Freud.

#### Manifestaciones de lo siniestro

- 1.- Individuo portador de poderes maléficos y de presagios funestos.
- 2.- El tema del doble. Un individuo maléfico puede ser el doble de un sujeto.
- 3.- El autómatas. “La duda entre de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”
- 4.- El *dejá vu*. La repetición de un mismo acontecimiento.
- 5.- Las partes del cuerpo despedazadas las cuales cobran vida autónoma.
- 6.- La realización de un deseo prohibido.

## 2. El cine de terror y literatura fantástica

En el presente capítulo abordaremos las características principales del cine de terror: la puesta en escena y las figuras arquetípicas. Además Señalaremos las características que comparte con la literatura fantástica, así como también delimitaremos un género de otro. Para referirnos al cine de terror tomaremos la definición de Carlos Losilla en *El cine de terror una introducción*. Por otro lado, en cuanto a la relación literatura fantástica y cine, destacaremos los señalamientos que hace Daniel Ferreras en *Lo fantástico en la literatura fantástica y el cine*.

Una vez señalados los puntos de intersección entre literatura fantástica y el cine de terror analizaremos en el capítulo 3 los elementos fantásticos en *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski.

### 2.1 El cine de terror

El cine de terror desde sus inicios se interesó por temas sobrenaturales y recurrió a la figura del monstruo como elemento amenazante: los principales personajes fueron literarios: Drácula y Frankenstein. El espectador encontró en el monstruo su lado oscuro, su maldad reprimida por la conciencia; por ello, acudió a ver aquellos monstruos para exorcizar sus deseos y temores. El principal temor que el espectador exorcizó fue el miedo a la crisis económica del 29. Al respecto Muchembled menciona: “El clima de desaliento, en una época azotada por el terrible flagelo del desempleo, después de la gran crisis bursátil y sus epidemias de suicidios, se prestaba a este auge de los monstruos como un remedio para la angustia”.<sup>1</sup>

Muchembled menciona las diferencias entre el cine de terror norteamericano y el europeo. El primero muestra explícitamente los miedos de las personas a través de la espectacularidad. En otras palabras, exterioriza los miedos. El segundo consiste en lo contrario, interiorizarlos, es decir, sugiere al monstruo más que mostrarlo. Por ejemplo, en *Cat people* (La mujer pantera, 1942) de Jacques Tourner. Irina Dubrovna, de origen serbio, cree estar hechizada por el mal de “Cat people”: metamorfosis de ser humano a pantera. Tourner nunca pasa en escena tal transformación, sólo la sugiere a través de sombras, por lo que, el filme crea una ambigüedad sobre si efectivamente Irina es una Cat People. En suma, el cine europeo es más sugestivo mientras el norteamericano, espectacular.

---

<sup>1</sup> Robert, Muchembled. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México, FCE, 2002, p. 292.

### 2.1.1 La puesta en escena y arquetipos

El cine de terror tiene como objetivo principal excitar el miedo en el espectador. Para lograr tal propósito utiliza un discurso específico según Carlos Losilla: *la puesta en escena y las estructuras arquetípicas*. El primero punto consiste en: ¿cómo se dice? Y el segundo, ¿qué se dice? La interacción de estos dos define el género.

La puesta en escena consiste en una sintaxis de lo *trasgresor* y lo *oculto*. El cine de terror para provocar sorpresa en el espectador se basa en la trasgresión de lo oculto en la normalidad; y de este modo, pasamos de una aparente tranquilidad a un estado de descontrol, en otras palabras, se genera el terror.

Lo oculto puede ser un ente demoníaco o el desencadenamiento de la locura. Por ejemplo, en *El exorcista* (1973) de William Friedkin identificamos la irrupción de lo demoníaco en la normalidad. La vida de Regan y su madre marcha de manera normal y tranquila hasta que gradualmente una fuerza primigenia, el mal, se instala en el cuerpo de la niña. Lo oculto se revela en una posesión cuya única solución es el exorcismo. En *El exorcista* encontramos que el elemento trasgresor es sobrenatural, el diablo.

No obstante, el desencadenamiento de la locura también implica una trasgresión de lo oculto. Pensemos en *Peeping Tom* (1960) de Michel Powel. Mark Lewis, un psicópata que filma a sus víctimas mientras mueren. La Locura de Lewis fue producto de las investigaciones de su padre quien estudiaba la escoptofilía. Lewis era grabado por su padre en situaciones pavorosas. En una ocasión Lewis fue filmado en su cama mientras una iguana recorría las sábanas. El rostro del infante mostraba unas muecas de terror que años después él mismo disfrutaría ver en aquellos rostros aterrados en el momento que asesinaba a sus víctimas. Lewis tiene como único objetivo saciar su instinto asesino a través de la filmación de sus crímenes. Así pues, la locura es lo oculto que irrumpe la normalidad.

Otro ejemplo de la locura como sintaxis en el cine de terror es *Psicosis* (1960) de Hitchcock. La locura de Norman Bates, al igual que la de Lewis, tiene su origen en el pasado. Bates mató a su madre cuando ésta se encontraba con su amante. No pudiendo con la culpabilidad la sacó del cementerio y la disecó para ocultarla en el sótano. La locura de éste consiste en que por momentos asume la personalidad de su madre, el desdoblamiento de personalidades es la manifestación de lo oculto. Recordemos que Marion es asesinada cuando Bates desarrolla el papel de madre.

En los ejemplos anteriores podemos identificar que lo oculto en el primer caso era lo sobrenatural, la posesión demoníaca; en los otros dos filmes, se trata de un

asunto natural, una enfermedad mental. Empero, la sintaxis está basada en la trasgresión de lo oculto. Carlos Losilla define de esta manera la puesta en escena:

(...) en efecto, la puesta en escena del cine de terror se dedicaría entonces fundamentalmente a destacar el carácter *oculto* de lo filmado, la relación de lo que aparece en pantalla con aquello que *no* aparece, o con aquello que sí aparece pero de un modo casi implícito, o incluso con aquello que aparece de un modo explícito pero investido de un aparato escénico que tiende a subrayar sus aspectos más misteriosos o incomprensibles.<sup>2</sup>

En *El exorcista* el mal aparece representado de manera espectacular en la posesión de Regan; en *Peeping Tom*, los asesinatos son velados, sólo se sugieren: el crimen no aparece de manera explícita en la pantalla pero no por ello le resta el aspecto terrorífico. En *Psicosis* los crímenes que comete Norman Bates aparecen de manera implícita y explícitamente. En ambos casos, el inconsciente de cada uno de ellos se revela para trasgredir la normalidad. Así pues, cuando lo oculto sale a la luz la mayoría de las veces tiene consecuencias trágicas, la muerte.

Por otra parte, la estructura arquetípica se refiere a la iconografía mítica. En otras palabras, ¿de quién o de qué se habla? El cine de terror en sus orígenes tomó figuras literarias muy específicas: el vampiro, el monstruo creado por un científico (*Frankenstein*) u hombres lobo. Todas estas figuras pasaron a formar parte del imaginario colectivo que al referirnos a uno de éstos *a priori* pensaríamos que hablamos de personajes propios del cine de terror. Sin embargo, para que estos arquetipos funcionen como elementos terroríficos necesitan ser proyectados de una manera particular: la sintaxis de lo *oculto* y *trasgresor*.

Losilla menciona que *Alien, el octavo pasajero* (1979) de Ridley Scott proyecta a un monstruo como un arquetipo de la ciencia-ficción pues es un ser que viene de otro planeta, además hay elementos propios de dicho género: la ciencia, la tecnología y el futuro. Sin embargo surgen las siguientes preguntas: ¿El filme pertenece al género de terror o a la ciencia ficción? Por una parte encontramos arquetipos de la ciencia ficción pero el peso de la puesta en escena apunta más a generar miedo. El monstruo dentro de la nave busca la destrucción de siete tripulantes, es decir, Alíen provoca el terror. En

---

<sup>2</sup> Carlos, Losilla. *El cine de terror una introducción*. Madrid, Paidós, 1993, p.53.

segundo lugar, porque el monstruo aparece de manera oculta, aquel ser se introduce en el interior de uno de los viajeros para posteriormente salir de ese cuerpo de manera abrupta y así trasgredir la normalidad. La puesta en escena de lo *oculto* y lo *trasgresor* se lleva a cabo en *Alién el octavo pasajero*. De tal manera, la combinación entre la puesta en escena y los arquetipos definen al cine de terror. Para Losilla si la puesta en escena de lo *oculto* y *trasgresor* tiene mayor peso que las estructuras arquetípicas el filme pertenece al cine de terror.

Enfatizamos que los arquetipos por sí mismos no definen el género, por ejemplo, el monstruo de *Scary Movie* –quien nos recuerda la pintura famosa de “El grito” de Much– está lejos de provocarnos miedo pues éste aparece en circunstancias meramente risibles. Además la intención de tal filme es parodiar al género de terror, y al invertir el canon en lugar de provocar el miedo provoca lo irrisorio.

Así pues, el cine de terror debe proyectar un elemento oculto (locura o sobrenatural), que trasgreda la normalidad.

Ahora bien, también en el cine de terror podemos hablar de dos órdenes opuestos: el bien y el mal. El orden del bien suele ser en ocasiones representado por una institución religiosa como en el caso de *El exorcista*; en otros casos, el bien es revestido de una inalterable cotidianeidad. En el orden del mal encontramos todos los arquetipos heredados tanto de la literatura como de los recién creados,<sup>3</sup> como es el caso de los Norman Bates y los Lewis, de *Psicosis* y *Peeping Tom* respectivamente. El cine de terror al igual que la literatura fantástica necesita de dos órdenes opuestos para que exista un conflicto.

### **2.1.2 Entre el terror y el horror**

A lo largo de nuestra exposición nos hemos referido constantemente a dos términos, el terror y horror, sin precisar en qué consiste cada uno de los dos. En este inciso explicaremos sus características y sus diferencias entre tales términos.

En la literatura el terror y horror son opuestos, sin embargo, pueden presentarse simultáneamente. En el clasicismo el terror se asocia más a la compasión, una *catarsis* del espectador al sentirse identificado ante la representación de un tragedia. Desde el punto de vista aristotélico el terror sería necesario, y sobre todo, tolerable para

---

<sup>3</sup> Ejemplos de arquetipos creados por el cine de terror serían, por ejemplo, los Zombies de George Romero, *La noche de los muertos vivientes* (1968) , e incluso el mismo Polanski creó a los niños portadores del mal a partir de *El bebé de Rosemary* (1968).

conseguir la identificación del espectador con el héroe. El horror es todo lo contrario, es lo abyecto, lo intolerable porque el horror muestra la violencia extrema, la sangre, lo sórdido. El terror es tolerable. El horror intolerable.<sup>4</sup>

Octavio Paz al referirse a las pinturas de Orozco menciona las diferencias entre el terror y el horror. Consideramos pertinente la definición para adaptarla a la literatura y al cine. Ambos nacen de una sorpresa ante un objeto o situación. Sin embargo, el efecto es distinto: “El horror nos inmoviliza porque está hecho de un sentimiento contradictorio: espanto y seducción, repulsión y atracción”.<sup>5</sup> Y continúa Paz “El objeto que produce horror no es necesariamente amenazante ni peligroso, como en el caso del terror. El horror es la fascinación, es pasivo porque él que padece lo horroroso queda suspendido en el juego atracción-repulsión.”<sup>6</sup> El terror es lo contrario, activo: quien lo padece intenta escapar. “El terror es poder acumulado que de pronto se descarga y destruye todo lo que toca; el terror se manifiesta en el ataque y la reacción natural contra él es la huida o, si tenemos fuerza y ánimo la resistencia”.<sup>7</sup>

A partir de la definición de Octavio Paz podemos entender mejor la puesta en escena del cine de terror: lo oculto y su desvelamiento conllevan la amenaza, la huida, ese poder que destruye lo que toca porque lo revelado juega un papel activo: la destrucción. Norman Bates y Mark Lewis despiertan el terror en sus víctimas porque las amenazan, las siguen hasta alcanzar su objetivo, asesinarlas. Norman aniquila a su propia madre y a Marion; Lewis a todas las mujeres que aparecen en su vida.

¿Pero el horror del que habla Octavio Paz cómo se manifiesta en el cine? El horror puede o no ser amenazador pero siempre es fascinante. En *El hombre elefante* (1980) de David Lynch, Jonh Merrick, un fenómeno de circo porque tiene la cabeza más parecida a un elefante que de una persona, es un ejemplo de la fascinación de lo abyecto. Su aspecto causa al mismo tiempo repulsión y atracción al grado que la gente paga por verlo, su monstruosidad se convierte en un espectáculo de circo. Si bien es cierto que Merrick no es amenazante en el sentido que él busque la destrucción de las personas intencionalmente, si provoca el espanto, la sorpresa o miedo porque rompe el

---

<sup>4</sup> Vid David Roas. *De la maravilla al horror*, p.110-111.

<sup>5</sup> Octavio, Paz. *Xavier Villaurrutia. En persona y obra*. México, FCE, 1978, p.50.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

orden de lo ya conocido. También en *Cabeza borradora* (1977) del mismo Lynch encontramos el horror en un bebé amorfo cuya figura despierta el asco y la seducción.

José Miguel Cortés en *Orden y caos* menciona que la presencia del monstruo es trasgresor porque rompe con la normalidad. La fealdad, lo desproporcionado es un atentado a lo consabido, a lo real: “El monstruo anuncia la fragilidad del orden en que vivimos, un orden que se puede quebrar en cualquier momento; profetiza el avance del caos”.<sup>8</sup> Aunque el objeto horroroso no sea amenazante en *strictu sensu* si despierta miedo al individuo que lo contempla pues como menciona Cortés, él que lo mira puede pensar: ¡yo podría haber sido eso horroroso! De ahí la repugnancia y ese hálito de atracción, pues a pesar de que sabemos que su existencia representa el rompimiento del orden, lo aceptamos pero siempre dentro de los límites, es decir, lo monstruoso no forma parte de la realidad sino se relega a un estatus inferior, Merrick, en un principio de la historia era relegado a ser un espectáculo de circo.

Otra vertiente del cine de horror menciona Daniel Ferreras “...es un sintagma narrativo muy riguroso que consiste principalmente en una sucesión de crímenes violentos y sádicos, según el esquema de la famosa película de Hitchcock *psycho*”.<sup>9</sup> Valdría la pena hacer la diferenciación entre la puesta en escena del cine de terror y del cine de horror. El cine de horror tomó como base a Hitchcock y Powel<sup>10</sup> para privilegiar la presencia de la sangre, los asesinatos de forma irracional que si bien también llevan la sintaxis de lo oculto y trasgresor, lo que tiene mayor importancia en el cine de horror es la sangre, crímenes desgarradores. En el cine de horror la brutalidad, la violencia y la sangre, de alguna manera resulta fascinante, aunque el efecto sea el asco, pues el espectador desea ver lo abyecto. El cine de horror entraría en lo que hoy se conoce como *gore*, el cual tiene como característica principal enfatizar la violencia *extrema* más que la sintaxis de lo oculto y lo trasgresor.

La seducción por la violencia lo ilustra de manera magistral *Tesis* (1995) de Amenábar. El filme revela que el cine *Snuff* tiene su razón de ser por un público ávido de consumir violencia. Por una parte Amenábar nos remite a la mirada obscena de

---

<sup>8</sup> José Miguel, G. Cortés. *Orden y caos*. Barcelona, Anagrama, 1997, p. 21-22.

<sup>9</sup> Daniel, Ferreras. *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Kruger*. Madrid, UOSA, p.144.

<sup>10</sup> Estos dos directores sólo inauguraron el esquema de los asesinatos irracionales, mas no pertenecen al género del horror pues como ya observamos anteriormente (en el punto 2.1.2) la puesta en escena: lo oculto y lo trasgresor, es la base de los filmes y no así la sangre por la sangre.

Lewis, y por otro lado, el voyerismo de Jefferies (James Stewart, *La ventana indiscreta*, 1954).

Pero retomando el cine de terror, su función principal es provocar el miedo; el cual servirá al espectador para desahogar sus más recónditos temores a través de la empatía con los personajes, del mismo modo que sucedía en la tragedia griega, la catarsis.

## **2.2 Elementos fantásticos en el cine de terror**

La relación entre la literatura fantástica y el cine de terror es la siguiente. Estéticamente, ambos proyectan miedo, angustia y terror, aunque cada uno de diferente manera. El cine, gracias a los avances tecnológicos puede provocar el espanto, ese sentimiento repentino que hace que el espectador salte de miedo de su butaca. La sola experiencia ante la pantalla supone ya un contrato onírico, es decir, el espectador se encuentra en la línea que divide la ficción del mundo real. La sala oscura del cine es el umbral para acceder a la puesta en escena del terror. Elementos como la banda sonora así como los efectos especiales generan un ambiente propicio para ese sobresalto. La música funciona para mantener en vilo al espectador ante la irrupción de lo oculto. El monstruo aparece ante los ojos gracias a los efectos especiales.

Ahora bien, las fuerzas extrañas y monstruos del siglo XIX, gracias a las nuevas tecnologías del XX, han podido salir del discurso literario para manifestarse en la pantalla del cinematógrafo. De la imagen verbal han pasado estos seres a la imagen visual. No obstante, el efecto fantástico no ha perdido su valor en el cine. Simplemente el discurso se ha transformado. Si el lector del siglo XIX tenía que imaginar al monstruo en el siglo XX éste aparece en la pantalla. Al respecto Ferreras menciona:

El lenguaje cinematográfico puede mostrar directamente cualquier criatura imposible; el espectador ya no tiene que crear en su mente las particularidades físicas del monstruo o la circunstancia sobrenatural, el director y los encargados de los efectos especiales y del maquillaje, se encargan de hacerlo por él.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Daniel, Ferreras. *op. cit.*, p.149.

Carlos Losilla sugiere que efectivamente hay una relación estrecha entre el cine de terror y la literatura fantástica, sin embargo, menciona que cada género funciona *per se*. Para Losilla lo fantástico y el cine de terror son totalmente identificables por lo que sería mejor hablar de filmes de terror que funcionan con elementos fantásticos. En el presente trabajo consideraremos esta postura.

En el siguiente cuadro mostramos los elementos que comparten el cine de terror y la literatura fantástica.

<b>Literatura fantástica</b>	<b>Cine de terror</b>
Hiperrealidad: Realidad	Hiperrealidad: Normalidad
Trasgresión del elemento sobrenatural. Choque entre lo real y lo sobrenatural. La realidad es cuestionada.	Trasgresión de lo sobrenatural (a excepción de filmes como <i>Psicosis</i> cuyo elemento trasgresor es la locura del personaje). La realidad no es cuestionada
Sentimiento fantástico: miedo, terror, horror e incertidumbre. Sorpresa. Lo siniestro.	Sentimiento fantástico: miedo, terror, horror e incertidumbre. Sorpresa. Lo siniestro.

### **2.2.1 La hiperrealidad**

La hiperrealidad consiste en la exageración de mostrar un universo similar al mundo del lector. Consiste en presentar los detalles más cotidianos, la intención es crear un efecto de realidad para que después ésta sea trasgredida. La hiperrealidad se puede conseguir por medio de referentes extratextuales que pueden ser desde espaciales hasta temporales. Por ejemplo, si en un relato se menciona el nombre de la ciudad en donde se desarrollará la historia proporciona una mayor verosimilitud.

La hiperrealidad tanto en la literatura fantástica como en cine de terror sin la presencia de lo trasgresor no valdría la pena contar; sin el elemento irruptor resultaría una historia aburrida en donde los personajes no realizarían más que una rutina. Así pues, el objetivo de la hiperrealidad es crear un orden opuesto a lo sobrenatural. Recordemos que el sentimiento de lo fantástico se da por el choque de dos órdenes. En la literatura maravillosa o en filmes pertenecientes a la fantasía el elemento de la hiperrealidad está ausente por lo que el choque o sentimiento de incertidumbre y miedo

no se manifiesta al contrario de lo fantástico y del cine terror; sin embargo, en este último no se cuestiona la realidad.

La hiperrealidad es el primer elemento que presenta el cine de terror con relación a la literatura fantástica, al respecto Ferreras menciona que: “Es esencial para lo terrorífico y para lo fantástico, establecer una atmósfera realista convincente”.<sup>12</sup> Por ejemplo, en *Psicosis* encontramos esta hiperrealidad, aunque no esté presente lo sobrenatural. La primera toma del filme es un imponente pánico cuyo objetivo es indicarnos la ciudad en donde se desarrollarán algunas de las acciones. Este aspecto de la hiperrealidad lo desarrollaremos detalladamente en el análisis de nuestro objeto de estudio.

Si bien es cierto que tanto la literatura fantástica como el cine de terror utilizan la hiperrealidad para tener un plano que transgredir, el objetivo final es un tanto distinto. La literatura fantástica a través de la irrupción de la realidad nos dice: la realidad no funciona con sus leyes pues hay otras que resultan incomprensibles a la razón, de este modo la realidad es una apariencia y por lo tanto, la realidad es una construcción frágil. El cine de terror emplea la hiperrealidad para mostrar un marco exclusivamente para ser trasgredido por lo oculto para provocar: miedo, espanto o terror.

Un ejemplo de hiperrealidad en el cine de terror la encontraremos en *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George Romero. La televisión informa que hay una epidemia: unos zombis que al morder a sus víctimas las convierten en uno de ellos, en un muerto viviente. George Romero enfatiza el marco de realidad al proyectar en televisión el ataque de estos monstruos. Así el espectador observa, ya sea en el cine o en la pantalla de su televisor el ataque de estos *Zombies*, a hombres que como él, comparten una misma realidad, la de los medios de comunicación. Así pues, G. Romero utiliza la hiperrealidad para confrontar dos órdenes, el mundo de los humanos y el de los muertos vivientes. La anécdota de *Los muertos vivientes* consiste en la huida de las personas las cuales intentan salvar sus vidas de aquellos seres amenazantes; y no así, desenmarañar el misterio del porqué de esta epidemia, por tal motivo el filme de G Romero no es fantástico pues no atenta a la razón.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.143.

Así pues, el cine de terror busca como efecto estético: el miedo, mientras la literatura fantástica si bien produce miedo y terror, en unos casos; también provoca angustia, pero sobretodo, incertidumbre sobre las leyes de la realidad. Por otra parte, la hiperrealidad en el cine de terror produce más un efecto de normalidad. Recordemos nuevamente a *Alien*, y *el octavo pasajero*, el filme a pesar de estar proyectado en un ambiente propio de la ciencia-ficción, muestra un normalidad hasta antes de que aparezca este ser del espacio. En el cine de terror la hiperrealidad consiste en crear una atmósfera de seguridad que posteriormente será trasgredida por el monstruo. En *Alien*, y *el octavo pasajero* no se duda sobre la existencia de la alienígena ni mucho menos se cuestionan las leyes de lo real porque la intención del filme es proyectar el terror con base a la sintaxis del cine de terror.

En suma, podemos decir que la hiperrealidad tiene una función específica tanto en la literatura fantástica como en el cine de terror. En el primero consiste en crear el orden de lo real el cual será trasgredido por lo sobrenatural, y así generar incertidumbre sobre que es la realidad; y en el segundo, proyecta una normalidad que también será trasgredido según la sintaxis del terror propuesta por Losilla. No obstante, pueden combinarse ambos efectos en un filme. Pero, el cine de terror se definirá por sí mismo a través de la sintaxis de lo *oculto* y lo *trasgresor* cuyo único objetivo es provocar el miedo.

### **2.2.2 Lo sobrenatural**

Si hay una condición *sine quam nom* de la literatura fantástica es precisamente la presencia de lo sobrenatural como elemento trasgresor de la realidad; si tal trasgresión no es estuviese en el relato sencillamente estaríamos hablando de cualquier otro género. Por su parte, el cine de terror también encuentra su sustento en la trasgresión salvo que ésta puede o no ser sobrenatural.

La puesta en escena del cine de terror maneja al igual que lo fantástico dos órdenes que entran en conflicto una vez que lo oculto trasgrede la normalidad. Podríamos hablar del orden del bien y el mal, no en un sentido ético ni maniqueo, sino en un sentido meramente estructural. Por ejemplo, uno de los temas al cual suele recurrir el cine de terror es el tema del diablo, esta figura es tomada como un arquetipo y no desde un punto de vista doctrinario. El diablo funciona como elemento trasgresor. La normalidad es el orden del bien, que tiene como telón de fondo la cotidianeidad.

Debemos recordar que la relación cine de terror y literatura fantástica es válida siempre y cuando la puesta en escena del cine de terror proyecte un arquetipo sobrenatural, de lo contrario, como es el caso de Norman Bates (*Psicosis*) y Lewis (*Peeping Tom*) lo fantástico se desvanece. Por tal motivo, podemos afirmar que el género de terror puede funcionar sin el elemento sobrenatural mientras que la literatura fantástica necesita esa fuerza irracional.

David Roas menciona que el efecto fundamental de la literatura fantástica es el miedo. Roas comparte la propuesta de Lovecraft, quien considera que la experiencia del lector de un cuento fantástico es tal sentimiento. Sin embargo, Roas aclara que no todos los cuentos de miedo son fantásticos. Y al respecto Rafael Llopis menciona que hay dos maneras de provocar el miedo. El primero es natural, el asesino; el segundo, sobrenatural; además, Llopis considera que la literatura de terror toca directamente el tema de la muerte, pues el hombre mismo lleva dentro de sí a ese esqueleto que anuncia nuestro inevitable deceso.<sup>13</sup> Para David Roas la literatura fantástica produce el miedo por el sentimiento *unheimlich* ya que (...) la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa)”.<sup>14</sup> Observamos que la irrupción de lo sobrenatural rompe los esquemas de lo real; y por consecuencia, de la seguridad que ofrece el orden pasamos a un desorden lo que equivale a una inseguridad al saber que la razón no tiene control sobre lo sobrenatural. Según Roas el miedo de lo fantástico surge porque: “... el choque entre lo real y lo inexplicable, nos obliga, como dije antes, a cuestionarnos si lo que creemos pura imaginación podría a llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo...”<sup>15</sup>

No obstante, siempre hay excepciones, pues no todos los relatos fantásticos incitan el miedo. Relatos fantásticos como *La cena* de Alfonso Reyes, provoca ambigüedad en el lector al no saber si los personajes son reales o fantasmas. En ningún momento se experimenta, ese sentimiento de terror que hace huir. En *Pedro Páramo* sucede algo similar, el relato no provoca miedo por el hecho de que la línea que divide a

---

<sup>13</sup> Vid. Rafael, Llopis “Literatura de terror” en *Literatura fantástica. (Ciclo de conferencias en torno a la literatura fantástica.)* Ediciones Siruela, Universidad Internacional Menéndez Pelayo 1984.

<sup>14</sup> David, Roas. “Amenazas de lo fantástico”, p.30.

<sup>15</sup> *Ibid.*

los muertos de los vivos haya sido borrada. Lo que ocurre en estos dos relatos es una confusión entre el sueño y la realidad.

Para Roas es más pertinente llamar “inquietud” al efecto de la literatura fantástica; pues para él, este “miedo” de lo fantástico es diferente al miedo del cine de terror el cual tiene por objetivo el espanto, ese sentimiento repentino que hace saltar al espectador.

Por otra parte, el cine de terror *a fortiori* debe provocar temor, miedo, incertidumbre y sobre todo como el mismo género lo indica: terror. Por terror entendemos esa fuerza activa que menciona Octavio Paz, el rayo que destruye todo lo que toca. En el relato fantástico no necesariamente debe ocurrir lo antes mencionado sino la inquietud.

Y en el cine encontramos un claro ejemplo: *Hombre mirando al sudeste*, de Eliseo Subiela, presenta una estética de lo fantástico y no por ello provoca miedo o terror, sino la intención es provocar la inquietud sobre la naturaleza del protagonista. Rantes, un individuo de extremada inteligencia se encuentra internado en un hospital psiquiátrico por autodenominarse un extraterrestre. El psiquiatra –y el espectador– que lo atiende llega a vacilar sobre si lo que afirma Rantes es verdad o no, y de esta manera las leyes de lo real son cuestionadas motivo por el cual, Ferreras considera *Hombre mirando al sudeste* como fantástico.<sup>16</sup>

En suma, el sentimiento de lo fantástico si bien puede provocar miedo, en menor medida que el cine de terror, provoca más una inquietud ante el desvelamiento de que lo real es una construcción endeble y por lo tanto la razón no puede comprenderla en su totalidad. Así pues, el relato fantástico al presentar la irrupción de algo desconocido; o conocido pero revestido como novedoso, provoca lo siniestro, la realidad desfamiliarizada.

### **2.3 Lo siniestro**

La presencia de lo siniestro tanto en el cine de terror como en la literatura fantástica es un elemento cuasi imprescindible con respecto a la amenaza que provocan ambos géneros. Tanto la realidad y la normalidad de la literatura fantástica y del cine de terror

---

<sup>16</sup> Daniel, Ferreras, *op. cit.*, p.117.

respectivamente son desfamiliarizados por la trasgresión de un hecho insólito o la revelación de algo oculto.

En el cine de terror uno de los temas más recurrente es el doble pues el espectador al contemplar al monstruo o una situación extraña en la pantalla identifica en el monstruo sentimientos ocultos de su inconsciente. Es decir, el espectador se identifica con aquel ser monstruoso: "... el doble es la representación virtual del yo oculto, siniestro, del lector-espectador, reflejado en el papel o en la pantalla para provocar su identificación inconsciente".<sup>17</sup> El tema del doble lo desarrollaremos en el análisis de nuestro objeto de estudio.

Al respecto de la identificación lector-personaje, según Todorov antes del advenimiento del psicoanálisis no se podían tratar abiertamente temas como la necrofilia o temas tabú para la época, siglos XIX y principios del XX , por tal motivo, el escritor buscó una forma de expresar estos temas indirectamente, y para ello utilizó la literatura. De esta manera el vampiro significaba ese lado necrófilo del hombre, o la sexualidad reprimida. Incluso, como menciona Vicente Quirarte en *La sintaxis del vampiro*, la figura del no-muerto expresaba uno de sus temores más grandes, la muerte. Y de esta manera a través del vampiro expresaba su deseo por la inmortalidad.

Por otra parte, para Todorov la literatura fantástica dejó de producirse después del psicoanálisis pues ahora los temas tabú podían expresarse sin cesura. Sin embargo, tal afirmación resulta refutable pues, sobre todo en Hispanoamérica, surgieron varios escritores fantásticos a principios del siglo XX –aunque con un estilo distinto al de los precursores europeos–, lo cual contradice la idea de que la literatura fantástica desapareció. Los escritores más representativos, por mencionar sólo algunos: Jorge Luis Borges, Byo Cazares, y Julio Cortázar en Argentina; el uruguayo Felisberto Hernández; en México encontramos algunos relatos fantástico de la pluma de Alfonso Reyes y una prosa un tanto descuidada por la crítica de Amado Nervo, quien es más conocido como poeta.

Por otra parte, Julio Cortázar en sus ensayos sobre el cuento menciona que él escribía relatos fantásticos para exorcizarse, para satisfacer ese sentimiento de estar ausente. En pocas palabras escribía para expresar lo oculto del inconsciente. Y algo similar sucede no sólo en el cine de terror, sino en todas las artes. Tanto la literatura

---

<sup>17</sup> Carlos, Losilla, *op. cit.*, p.19.

fantástica como el cine sirven para exorcizar los deseos y temores más recónditos en nuestro inconsciente.

En el capítulo tercero profundizaremos los elementos siniestro en nuestro objeto de estudio; en este inciso enfatizamos lo dicho líneas arriba, tanto la literatura fantástica así como el cine de terror la mayoría de las veces proyectan una realidad desfamiliarizada; además de la identificación lector-personaje.

### **3. Análisis de *El bebé de Rosemary***

#### **3.1 Polanski y “Trilogía de los apartamentos”**

El verdadero nombre de Roman Polanski es Raymond Lieblinz, de origen judío. Nació en Francia en 1933. Ante la latente ocupación Nazi en 1937 su familia se traslada a Cracovia con el propósito de huir del holocausto y paradójicamente en lugar de huir se entregan a las manos de los alemanes. El padre cambia su apellido por Polanski para evitar la persecución de los nazis hacia los judíos. Entre 1940 y 1943 su madre y varios familiares son llevados al campo de concentración en Auswichtz. Esta experiencia muchos años después Polanski la reflejaría en *El pianista* (2000). Cuando ganó el Oscar en 2003, que por cierto no asistió a la ceremonia debido a su destierro de los Estados Unidos desde 1977,<sup>1</sup> la estatuilla le fue entregada el día siguiente y esto fue lo que comentó: “Estoy muy emocionado por haber recibido el Oscar al mejor director por un filme que relata acontecimientos tan cercanos a mi experiencia personal, acontecimientos que me permitieron comprender que el arte puede trascender al dolor”<sup>2</sup>

Y efectivamente el cine de Roman Polanski no sólo ha servido al autor para trascender su dolor, sino que también ha sido innovador en cuanto se refiere al cine de terror. En el presente inciso nos referiremos exclusivamente a la “Trilogía de los apartamentos”, a la cual pertenece *El bebé de Rosemary*. Los otros dos filmes son *Repulsión* (1965), protagonizada por Catherine Deneuve (Carol), y *El Inquilino* (1977), protagonizado por el mismo director; aunque vale la pena mencionar también *La danza de los vampiros* (1965), cuyo tema principal es la victoria del mal.

---

<sup>1</sup> Roman Polanski en 1977 fue acusado de abusar de una menor de edad, paso varios meses en prisión. Un Juez le sugirió que para calmar un poco el asunto era necesario que abandonara el país, hasta hoy Polanski no ha pisado suelo norteamericano.

<sup>2</sup> Diego, Moldes. *Roman Polanski: La fantasía del atormentado*. Madrid, Ediciones J.C. Clementine, 2005, p.23.

La trilogía de los apartamentos tiene como tema principal el mal que se instala en la cotidianeidad. Incluso el mal surge del hombre mismo, de la psique. En *Repulsión* presenciamos la locura progresiva de Carol, una joven reprimida sexualmente, la cual siente una atracción-repulsión por el sexo. Carol termina aislada en su apartamento después de que su hermana y su novio realizan un viaje a Italia. En ese aislamiento Polanski nos muestra la locura de Carol a través de una atmósfera onírica. La bella mujer asesina a un pretendiente y al casero del edificio de donde vive, sin embargo, no sabemos si Carol efectivamente mató a estos hombres o si todo fue producto de su locura, pues cuando regresa su hermana y su novio, Polanski deja fuera de campo a los presuntos asesinados, por lo que el espectador vacila si tales crímenes ocurrieron o no.

Por otra parte, el edificio en *Repulsión* desempeña un papel fundamental en cuanto a lo siniestro se refiere. El apartamento se desfamiliariza, se vuelve amenazante. Un muro es animado y atosiga a Carol; los alimentos que aparecen en estado de descomposición son a la vez la metáfora del enloquecimiento de Carol así como la elipsis que nos indica que la virginal mujer lleva varios días encerrada en su mundo.

Carol es el ensayo de lo que tres años después será Rosemary, el mal y la locura encarnados en la mente; pero es Trelkovski quien desarrollará la locura en su punto culminante: un hombre quien no sabemos si existe o no. Trelkovski, un individuo carente de personalidad alquila un apartamento lúgubre que nos recuerda al apartamento de Carol y al edificio Bramford. El apartamento que alquila Trelkovski era ocupado por Simon Shoule, una mujer que se tiró por la ventana. Trelkovski visita a esta mujer convaleciente la cual muere en ese instante. La personalidad de Simon Shoule comienza a invadir la mente del personaje. Un avatar comienza a gestarse, Trelkovski asume poco a poco la personalidad de la anterior inquilina: se pone los vestidos de ella, incluso termina suicidándose de la misma manera, vestido de Simon Shoule, se arroja de la misma ventana. Sin embargo, la última escena del filme crea una ambigüedad sobre la existencia de Trelkovski. Éste recostado en la cama del nosocomio observa su propia imagen que lo visita: ¿Hay un desdoblamiento de Trelkovski? O ¿presenciamos la locura progresiva de Simon Shoule?



Cuadro1. ¿Trelkovski observa su doble? O ¿Shoule observa a su amiga y a Trelkovski?

Polanski, como afirma Diego Moldes, sigue una regla específica: “sugerir antes que mostrar”.<sup>3</sup> En “la trilogía de los apartamentos” Polanski sólo sugiere posibles respuestas al planteamiento de cada uno de los tres filmes pero nunca ofrece una respuesta absoluta por lo que el desenlace es ambiguo. Podríamos decir que la trilogía presenta una estética de lo fantástico a pesar de que solamente es *El bebé de Rosemary* quien presenta el elemento sobrenatural. No obstante, la línea que separa la vigilia y el sueño es borrada en los tres filmes. Y lo más sobresaliente de esta confusión tiene como resultado a personajes solitarios, incomunicados en medio de grandes ciudades importantes: Carol en Londres; Rosemary en Nueva York; y, Trelkovski en París.

Además, “la trilogía de los apartamentos” es una muestra clara de lo siniestro, gran parte de los decorados se desfamiliarizan creando así el sentimiento ominoso, esa incomodidad por la revelación de lo oculto. En los tres filmes los apartamentos se muestran opresivos con su habitante, los objetos se tornan amenazantes como la tetera y el tostador que funcionan como espejos, los cuales reflejan la monstruosidad de Carol y Rosemary respectivamente; a su vez, Trelkovski vaticina su caída a través del vértigo que siente cada vez que se asoma a su balcón y mira el lugar en el cual cayó la anterior inquilina.

Por otra parte, *La danza de los vampiros* (1967) de igual manera proyecta la lucha entre el bien y el mal. El profesor Ambrosius y su ayudante Alfred (el mismo Polanski) son cazadores de vampiros. Cuando llegan a una posada Ambrosius y Alfred perciben que sus habitantes ocultan un cierto temor. El profesor Ambrosius deduce

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.42.

que ese temor se debe a la presencia de vampiros pues toda la casa está llena de ajos y ventanas selladas como repeliendo a los chupadores de sangre. La hija del posadero, Sarah (Sharon Tate) es raptada por el Vampiro Krolock y éstos se introducen al castillo del vampiro para rescatarla. Después de varias peripecias lo logran. En la escena final Ambrosius, Alfred y Sarah huyen de la amenaza de los vampiros, sin embargo, paradójicamente, los cazadores de vampiros llevan consigo al mal ya personificado en Sarah, que al acercarse a Alfred en señal de dar un beso, deja ver sus dos colmillos. La voz en *off* de Krolock sentencia: “Aquella noche, huyendo de Transilvania, el profesor Ambrosius no podía imaginar que llevaba consigo el mismo mal que había deseado destruir. Gracias a él, este mal conseguiría al fin extenderse por todo el mundo”.



Cuadro 2. Kroloc rapta a Sarah.

La *Danza de los vampiros* proyecta las características principales del vampirismo: la imagen sin reflejo, aversión a los ajos, el deseo de una pareja y la estaca. Por otra parte, Roman Polanski incorpora un arquetipo al cine de terror: los cazadores de vampiros; al respecto Vicente Quirarte menciona que: “Antes de *Drácula* no existen propiamente los cazadores de vampiros, que alcanzan su expresión más alta en *La danza de los vampiros* Sic (1975), de Roman Polanski...”<sup>4</sup>

### 3.2 El nacimiento de *El bebé de Rosemary*

*El bebé de Rosemary* nace de la pluma del escritor Neoyorkino Ira Levin en 1965. La novela rápidamente se convirtió en un *best seller* y en 1968 Evans y William Castle (Paramount Pictures) decidieron llevarla al cine. Los productores buscaban a un director y pensaron en Hitchcock el cual rechazó el proyecto pues el director inglés no solía rodar películas con elementos sobrenaturales, y *El bebé de Rosemary* tenía un elemento muy marcado, la presencia del diablo. De este modo, los productores acudieron a

---

<sup>4</sup> Vicente, Quirarte, *El monstruo como una de las bellas artes*. México, Paidós, p.170.

Roman Polanski que ya tenía una cierta fama después de *Callejón sin salida* (1966), *La danza de los vampiros* (1967) y *Repulsión*. Al respecto José María Latorre menciona que Polanski:

(...)había demostrado tener una gran habilidad para tratar sobre la soledad y la incomunicación en las sociedades desarrolladas; e igual que a Federico Fellini, le agradaba borrar las líneas divisorias entre realidad y fantasía, entre lo soñado y lo vivido, y compartir con él el gusto por moverse en grandes decorados.<sup>5</sup>

Polanski leyó en un sola noche la novela de Ira Levin, y al siguiente día dijo que sí al proyecto. El mismo Polanski menciona que la novela le resultó muy cinematográfica, al grado que el filme es en gran medida fiel a la novela, incluso gran parte de los diálogos son literalmente reproducidos en el filme.

Por otra parte, en los años sesenta el cine de terror comienza a evolucionar. El cine de los monstruos ya había sido desplazado por un ser más aterrador: las patologías mentales del mismo ser humano –recordemos a Norman Bates y Mark Lewis. Ahora el terror nace del hombre, de su cotidianeidad. Esta evolución es similar a la de la literatura fantástica en la que en sus inicios recurría a la presencia de seres sobrenaturales los cuales aparecían en lugares despoblados; posteriormente, lo extraño sucedía en plena cotidianeidad; y ya en el siglo XX, lo sobrenatural no es el monstruo sino la misma realidad que ha construido el hombre.<sup>6</sup> De ahí que Gregorio Samsa despierte convertido en monstruo (escarabajo). Pero retomando el cine de terror, después de Hitchcock y Powel, el ser humano es el elemento terrorífico y es precisamente Polanski quien lleva a su máxima expresión la idea que habían ya experimentado los dos directores ingleses. Al respecto Losilla menciona:

En efecto, la revolución que propone Polanski es en apariencia muy sencilla: utilizar la escritura ya existente, exacerbada por el

---

<sup>5</sup> José Latorre “La semilla del diablo: el demonio en la cuna” En *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Madrid. Valdemar. 2005, p.378.

<sup>6</sup> Jaime Alasraki, al analizar los cuentos de Cortázar acuñó el término, neofantástico. En este nuevo relato lo sobrenatural ya no viene del monstruo sino del mismo ser humano por ser también incomprensible. La dicotomía sueño y realidad se funciona, en palabras de Cortázar, la Ósmosis. Sin embargo, tanto lo fantástico clásico y la moderno, manifiestan que la realidad no funciona.

manierismo, para subvertirla desde adentro, es decir, para presentar tras sus apariencias, otros discursos e incluso otras propuestas formales... En otras palabras llevar a sus últimas consecuencias los medios utilizados por Hitchcock y Powel.<sup>7</sup>

*Repulsión* y *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski son la transición entre el cine de terror clásico, de aquellos monstruos que se desenvolvían en atmósferas góticas, al cine de terror moderno en el cual el mal surge de la cotidianeidad. El director Polaco nos indica que el mal está en el interior de la sociedad y en la mente de cada individuo. Con la trilogía de los apartamentos nos señala que cualquier vecino nuestro puede ser un brujo como los Castevet; y que potencialmente cada uno lleva dentro una Carol o un Trelkovski.

Por otra parte, Polanski, al margen de la adaptación fiel de la novela de Ira Levin, supo proyectar su estilo al filme; en primer lugar, de las diferencias más notables que realiza es que, a diferencia de Ira Levin, Polanski sugiere la existencia del vástago del diablo más que mostrarlo. Este asunto lo desarrollaremos más adelante.

*El bebé de Rosemary* es hijo de su época, es decir, del gran movimiento *hippy*, incluso, Polanski introduce una referencia al movimiento juvenil que no aparece en el texto literario, cuando Rosemary y Guy visitan por primera vez el apartamento del Bramford, el matrimonio observa un herbolario de la antigua inquilina y Guy pregunta qué son estas cosas refiriéndose a las yerbas a lo cual Rosemary contesta: “menta, albahaca” y Guy en tono humorístico pregunta: “¿No hay marihuana?” Polanski hace referencia al movimiento *hippy* con el cual el director opinaba: “Por primera vez en mi vida oigo hablar a los jóvenes de amor y de paz, algo que además intentan llevar a la práctica”.<sup>8</sup>

La revolución sexual de los años 60 implica ver el sexo no como un proceso reproductivo, sino como una actividad hedonista. Surge así la pastilla anticonceptiva, *La Talidomida*. Sin embargo, el resultado del uso de la pastilla anticonceptiva es alarmante en los Estados Unidos. Cientos de niños nacen con deformidades. Estos nacimientos se convirtieron en un espectáculo de feria titulado **Nuevos Monstruos de la Talidomida**.<sup>9</sup> Debido al contexto de los niños con males congénitos el espectador

---

<sup>7</sup> Carlos, Losilla. *Op. cit*, p.140.

<sup>8</sup> F.X. Feeney. *Roman Polanski*. Barcelona, Taschen, 2006, p.78.

<sup>9</sup> David, S Skal. *Monster Show. Historia Cultural del horror*. Madrid, Valdemar, 2008, p.361.

que acudió a las salas experimentó un terror inefable al ver la realidad de la Talidomida representada en la pantalla. S. Kal comenta al respecto la identificación Rosemary y espectador: “Rosemary bebe la apestosa infusión de raíz de tanis que le proporciona su vecina mientras la lectora (probablemente) ingiere el caramelo mágico de la píldora anticonceptiva”.<sup>10</sup>

Por otra parte, Diego Moldes nos resume el argumento de *El bebé de Rosemary*: “variación satánica del tradicional dogma cristiano de la Inmaculada Concepción (...) si Dios pudo engendrar a Jesucristo en el vientre de una mujer virgen (María), ¿por qué Satanás no podría hacer lo propio en el útero de una no-virgen como Rosemary?”<sup>11</sup> De esta manera *El bebé de Rosemary* es por antonomasia el anticristo del cine de terror. Por vez primera el vástago del diablo irrumpe la puesta en escena, y las secuelas consisten en variados filmes cuyo protagonista es el anticristo, por ejemplo: *La profecía*, *El día de la bestia*, y de una manera muy particular, *El exorcista*, pues según Moldes Polanski inaugura un subgénero en el cine de terror: los niños portadores del mal: “¿cuántos cineastas pueden vanagloriarse de haber creado un subgénero nuevo, un código cinematográfico hasta entonces inexistente?”<sup>12</sup> Así pues, Regan (Linda Blair) tiene como precedente al bebé de Rosemary, el hijo del diablo. Por otra parte, en *Estoy vivo* (1974) de Larry Cohen proyecta la historia de un bebé el cual no era deseado y para evitar su nacimiento la madre ingirió la famosa Talidomida; sin embargo, el producto en el vientre logró sobrevivir pero el resultado fue catastrófico. Al momento de nacer el niño de fuerza sobrehumana asesinó al médico y las enfermeras que lo asistieron. Sin embargo, nadie sospechó que fue él ya que un niño siguiere inocencia. En otras palabras, a partir de la puesta en escena de *El bebé de Rosemary*, el cine de terror desfamiliariza la figura del niño haciéndola aterradora.

Constatamos con este ejemplo que uno de los elementos principales del cine de terror, además de la puesta en escena y los arquetipos, es lo siniestro. En la mayoría de los filmes de terror un objeto, situación o persona se desfamiliariza. Unos cuervos se vuelven amenazantes en *Los pájaros* de Hitchcock; en *El resplandor* de Kubrick, Jack (Jack Nicholson) está completamente desfamiliarizado en la ya famosa escena en que su

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.365.

<sup>11</sup> Diego, Moldes, *op. cit.*, p .207.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.209.

rostro se asoma a través de una puerta destrozada; también el muñeco Chucky al cobrar vida se convierte en objeto amenazante.

En suma, Polanski aporta dos subgéneros al cine de terror: los niños portadores del mal y la presencia del anticristo. Aunque hay que aclarar que la figura del diablo está desde los inicios en el cine de terror hasta nuestros días. Muchembled, al referirse a la figura del diablo en el cine cita diversas obras pertenecientes a diversos géneros; por ejemplo, su lista incluye el famoso filme *Titanic*, de James Cameron y *Kin kong* (1933) pues considera como símbolo de la depresión económica del 28 el hundimiento del trasatlántico y la escena en la cual el simio gigante reptaba el Empire State. Los dos filmes aluden al mal; en otras palabras, el diablo está presente en los dos filmes.<sup>13</sup>

Hasta antes de rodar *El bebé de Rosemary* Roman Polanski había realizado todas sus películas en Europa, y destacamos que *Repulsión* (1965) y *La danza de los vampiros* (1967) muestran aquella característica que Muchembled indicaba sobre el cine de terror europeo, la interiorización del miedo. Sobre todo en *Repulsión* observamos que el terror es más psicológico y por lo tanto, las atrocidades que realiza Carol son sólo sugeridas y nunca presentadas como hechos reales. En este sentido Roman Polanski también fusiona en *El bebé de Rosemary* las características del cine de terror europeo con las del cine norteamericano. Por una parte, en gran parte de la historia la existencia del diablo es solamente sugerida tal como lo hiciera Tourner en *Cat people*; por otro lado, Polanski recurre a la espectacularidad del cine de Hollywood, Polanski muestra en una sola escena la monstruosidad del diablo.

### **3.3 El demonio entra en escena**

Uno de los temas que más ha seducido a la literatura y al cine ha sido el pacto con el diablo. En la transición del medievo al Renacimiento Christopher Marlow, quien a su vez retomó la leyenda de Dr. Juan Fausto, creó al primer Mefistófeles literario que dos siglos después sería inmortalizado por Goethe y ya en el siglo XX retomado por Tomas Man. En los tres Faustos el pacto con el diablo tiene consecuencias trágicas, de ahí que Marlow titulara su obra como *La trágica historia del doctor Fausto*. El Fausto de Marlow representa el pensamiento moderno, la búsqueda del conocimiento sin importar las consecuencias que pueda conllevar alcanzarlo a cambio del alma. Búsqueda del

---

<sup>13</sup> Vid. Muchembled. *op. cit.*, p.293,302.

conocimiento que surge con mayor fuerza a partir del Renacimiento.<sup>14</sup> El horizonte espacial antes vedado comienza a expandirse con el descubrimiento de América; la visión del mundo como centro del universo se viene abajo con Copérnico, la teoría heliocéntrica; posteriormente, el poder de la iglesia es cuestionado por una Reforma que planteó que el conocimiento no debe ser exclusivo de los clérigos y así Lutero traduce *La biblia* al alemán para que ésta pueda ser leída fuera de la iglesia.

La figura de Fausto representa no sólo el ideal renacentista sino ya el pensamiento moderno, el conocimiento apoyado por la ciencia del siglo XVIII, la Ilustración.

El pacto que realizó Fausto con Mefistófeles significa el trágico resultado de la ciencia hoy en día, la destrucción del medio ambiente. El hombre nunca pensó las consecuencias del avance tecnológico-científico, el deterioro y la contaminación que producen todos aquellos inventos que se supone beneficiarían la vida. El hombre, al igual que en el mito del golem, se ve violentado por su misma creación.

Ahora bien, la figura del diablo en la literatura fantástica desempeña un papel harto importante en cuanto que representa el orden de lo sobrenatural mientras que en el cine de terror es lo oculto, el orden del mal en contraposición al bien.

Hay que precisar que la figura del diablo aparece como un mero arquetipo que tiene como finalidad formar parte de la estructura ya sea del texto literario como del texto cinematográfico. De esta manera, la literatura fantástica y el cine de terror utilizan la imagen del diablo sólo para que forme parte de su estructura; en otras palabras, ninguna de ellos toma la figura del maligno desde una postura maniquea o doctrinaria.

El pacto con el diablo es uno de los motivos más recurrentes en la literatura fantástica. La presencia del diablo puede aparecer de manera explícita o implícitamente. En *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Chamisso, Peter vende su sombra al diablo a cambio de dinero, cuando el protagonista descubre que sin sombra no tiene una identidad, decide recuperarla pero no lo consigue y termina vagando solitario y sin sombra por el mundo como castigo al ofrecerse al maligno. En *La historia del difunto señor Elvisham* H.G. Wells de manera implícita aparece el diablo en la figura de un anciano quien ofrece a un joven que le dará todo sus bienes a condición de que intercambien nombres. El cambio de nombres se lleva bajo un riguroso proceso y una vez terminado, el incauto comienza a convertirse en un anciano. En “Enoc Soames” de

---

<sup>14</sup> Vid. Víctor, Bravo. *Figuraciones del poder y la ironía*, p.13-16.

Max Beerbohm el diablo se presenta ante un escritor que quisiera saber si en 100 años su nombre tendrá fama, el diablo le concede tal deseo; y trasladado al año 1986 Enoc Soames busca su nombre en las enciclopedias y se sorprende que su nombre no aparece como autor sino como el nombre de un cuento escrito por Max Beerbohm. Lo que destacamos de los anteriores ejemplos es el final trágico de los personajes, pues éstos pierden de alguna manera su identidad, y en el último caso, Enoc Soames, ve reducida su existencia a una ficción. Constatamos otra vez el papel de víctima del relato fantástico y la importancia del demonio como elemento trasgresor.

Por otra parte, el principal elemento de la literatura fantástica, como ya hemos venido mencionado capítulos atrás, es la irrupción de lo sobrenatural. A partir de esta irrupción nuestro presente trabajo demostrará que *El bebé de Rosemary* funciona con elementos de la literatura fantástica, pues si éstos no estuviesen en el filme simplemente la estructura se caería. En este capítulo analizaremos nuestro objeto de estudio a partir del modelo narrativo de lo fantástico propuesto por Herrero Cecilia. Posteriormente en los siguientes incisos analizaremos detalladamente los elementos fantásticos de *El bebé de Rosemary*.

### 3.4 Narrativa de lo fantástico

Toda narración por muy sencilla que sea consta de tres aspectos: una situación inicial, un suceso desencadenante y una situación final. Sin un suceso desencadenante no habría historia que contar pues sería hartamente aburrido observar a personajes sin problema o complicación alguna; y por consiguiente no habría una solución. La narración implica la transformación de los personajes a lo largo de la historia.

El Modelo de análisis narrativo de lo fantástico de Herrero Cecilia es el siguiente:

Fases de la narración fantástica:

**Orientación.** Consiste en presentar y ubicar a los personajes en un espacio y tiempo específico. Esta fase consiste en crear el marco que será trasgredido por lo sobrenatural. Lo sobrenatural comienza a manifestarse gradualmente.

**Complicación.** Lo sobrenatural trasgrede el marco cotidiano para provocar un caos emocional en el personaje que antes gozaba de la estabilidad que brinda lo real. Esta fase es el suceso desencadenante que provoca al personaje (y al espectador) el sentimiento fantástico: incertidumbre, miedo, terror, etc.

**Evaluación.** El personaje intentará explicar racionalmente el fenómeno sobrenatural pero fallará, ante esta imposibilidad tomará una acción determinante.

**Acción.** El personaje decidirá enfrentar o huir de lo sobrenatural.

**Fase final.**

- a) El personaje vence a lo sobrenatural
- b) El personaje es vencido
- c) El personaje momentáneamente se une a lo sobrenatural (acepta)
- d) El personaje termina aceptando y se fusiona con lo extraño

Es necesario mencionar con respecto a estos cuatro incisos que si bien se acepta lo sobrenatural al final de la historia, si el conflicto entre el bien y mal continua, la razón es vencida al no haber podido explicar lo extraordinario. En este sentido los cuatro incisos de la fase final podrían ser considerados fantásticos siempre que lo sobrenatural no sea racionalizado.

Ahora bien, con base al anterior modelo narrativo de lo fantástico, mencionaremos *grosso modo* la historia de *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski:

**Orientación.** Rosemary y Guy Woodhouse llegan al Edificio Bramford, conocen al matrimonio siniestro, los Castevet. La atmósfera del edificio es lúgubre, y malsana por los comentarios que se cuentan del edificio: que estuvo habitado por brujos. Rosemary es presentada como una chica sin personalidad pues permite que las personas decidan por ella. Guy es un hombre ambicioso pero sin carácter el cual es seducido por los adoradores del diablo para que obtenga fama a cambio de que ofrezca el vientre de su esposa para engendrar, al vástago del diablo. Los Castevet son dos ancianos impertinentes y controladores. La pareja de ancianos son vicarios del diablo (analizaremos a estos dos últimos en el inciso de lo siniestro).

**Complicación.** El diablo aparece en escena. En un sueño el diablo posee sexualmente a Rosemary la cual vacila si es un sueño o es real el ultraje. Esta violación es el suceso desencadenante de la historia pues a partir de aquella secuencia Rosemary y el espectador experimentan la estética de lo fantástico.

**Evaluación.** Hutch, un amigo del matrimonio Woodhouse, al descubrir que los Castevet son brujos advierte a Rosemary del peligro que corre. Sin embargo, es demasiado tarde: Hutch cae en coma a causa de un maleficio hecho por los adoradores del diablo, No obstante, Hutch recupera el conocimiento antes de morir y hace llegar a manos de

Rosemary un libro en el cual se revela la identidad de los Castevet. Rosemary al sospechar las pretensiones de los Castevet decide tomar acciones determinantes.

**Acción.** Rosemary al saber la identidad de los Castevet huye de ellos y de Guy, pues intuye que todos están en contra de ella. Sin embargo, el séquito de brujos la encuentra en el consultorio del Dr. Hill.

- Fase final**
- El personaje vence a lo sobrenatural
  - El personaje es vencido
  - El personaje momentáneamente se une a lo sobrenatural (acepta)

Rosemary es trasladada a su apartamento, allí da a luz a su hijo. El doctor Sapirnstein le comunica que su hijo falleció ya que si hubiesen estado en un hospital hubiera podido hacer algo más para salvar a la criatura.

No obstante, la muerte del niño es una mentira más de los adoradores del diablo. El instinto de madre le dice a Rosemary que su hijo está del otro lado de la pared pues a menudo escucha un llanto. Rosemary decide rescatar a su hijo de aquellos brujos, toma un cuchillo. Llega a una sala donde todos los brujos y Woodhouse veneran al recién nacido. Ella comprende que no fue un sueño sino fue real su violación. La madre afligida observa una cuna negra que tiene como decorado una cruz invertida y se dirige a ella. Allí descubre a su hijo quien es a imagen y semejanza de aquel ser que la violó: un bebé de ojos amarillos.

Finalmente, Rosemary se fusiona con los adoradores del diablo, es decir, acepta ser parte de lo sobrenatural teniendo como función ser la madre del anticristo.

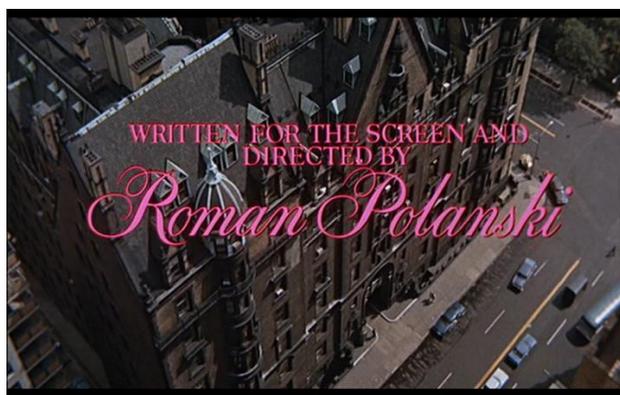
### **3.5 Elementos fantásticos en *El bebe de Rosemary***

El propósito de nuestra investigación no es afirmar que *El bebé de Rosemary* es fantástico, sino demostrar que el filme presenta en su estructura elementos de dicho género. Sin estos elementos *El bebé de Rosemary* no funcionaría aunque el filme *per se* pertenece al género de terror. Son tres elementos fantásticos en *El bebé de Rosemary* que analizaremos: la hiperrealidad, lo sobrenatural y lo siniestro.

### 3.5.1 Hiperrealidad

El primer movimiento de cámara de *El bebé de Rosemary* es un imponente *panning* que tiene como función ubicar el sitio donde se desarrollará la historia. El movimiento empieza de derecha a izquierda enseñándonos una urbe, la ciudad de Nueva York, posteriormente la cámara realiza un movimiento en forma de *s* de arriba hacia abajo ubicándonos el lugar exacto en donde sucederá la trasgresión de lo sobrenatural, el Bramford. Polanski para crear un efecto de realidad eligió un inmueble histórico, el Dakota. Así pues, el espectador, sobre todo neoyorkino, identificará un marco de cotidianidad que el director ha creado para que sea trasgredido por lo sobrenatural.

Polanski con este paneo lento adelanta al espectador que la irrupción de lo sobrenatural se desarrollará gradualmente. El inicio de la primera toma nos sugiere una tranquilidad que poco a poco se convertirá en caos.



Cuadro 3. El Edificio Bramford.

Por otra parte, Polanski nos sitúa temporalmente la historia del filme en el año 1966. Son varias las referencias que nos ubican en los años sesenta, las cuales refuerzan aún más el concepto de hiperrealidad. Por un lado, la visita que el Papa realizó al estadio de los yanquis; por otro lado, la revista de un número del *Times* publicado ese mismo año, “Dios está muerto” (“Is Good Is Dead”).

Nueva York, la visita del Papa al estadio de los yanquis, las referencias a los años 60: configuran una ilusión de la realidad hecha exclusivamente para ser trasgredida por lo sobrenatural. Polanski eligió Nueva York para provocar una empatía espectador - personaje. ¿Si un suceso sobrenatural irrumpe una ciudad cosmopolita por qué no habría de trasgredir cualquier otra ciudad? La ciudad significa civilización y cultura, es decir,

lo construido por el hombre, y como habíamos mencionado en el capítulo primero, lo real es una construcción hecha a través de leyes y de órdenes que dictaminan que es real y que no. En este sentido la civilización excluye lo sobrenatural porque hay una mayor educación y avance científico; en contraste, los habitantes de un pueblo suelen ser supersticiosos y por lo tanto admiten cualquier tipo de prodigios.

Polanski crea así un orden de lo real basado en la proyección de una ciudad en la cual lo sobrenatural no tiene cabida; si Polanski no hubiese presentado la ciudad y el edificio Bramford a través del imponente paneo, el choque entre lo sobrenatural y lo real no hubiese sido tan intenso.

Por otra parte, Polanski enfatiza la visita del Papa al Estadio de Los yanquis al presentarla en escena a través de la televisión. Guy observa en la televisión la algarabía de la gente cuando la autoridad principal del vaticano pisa dicho estadio. El efecto de realidad se logra debido a que Polanski identificó al espectador con los personajes. La familia Woodhouse, como la mayoría de los habitantes de una gran urbe, sigue los acontecimientos importantes que ocurren en su ciudad a través del televisor. Polanski introduce en el discurso cinematográfico imágenes que el espectador vio en la televisión. La hiperrealidad consiste en palabras de Louis Vax en que “el relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”.<sup>15</sup> Roman Polanski muestra una realidad en *El bebé de Rosemary* a imagen y semejanza de la realidad del espectador de los años sesenta. El público que asistió a las salas de cine a ver el filme contempló en la historia una realidad cercana a la suya, y recordemos el miedo de las madres ante la amenaza de los monstruos de la Talidomida. Así, gran parte de las mujeres en cinta se identificó con Rosemary al sentir que el niño que llevan en el vientre pudiera estar en peligro.

Este marco o efecto de realidad ha sido exclusivamente para ser trasgredido por un hecho sobrenatural. De tal manera podemos observar que tanto la literatura fantástica como el cine de terror necesitan una tranquilidad para perturbar y así crear el caos. La literatura fantástica busca la incertidumbre: la razón debe ser derrotada al no explicar lo sobrenatural. El cine de terror busca romper un cuadro de normalidad para provocar el

---

<sup>15</sup> Loc. Cit.

terror. No obstante, *El bebé de Rosemary* manifiesta los dos sentimientos: la incertidumbre y el terror.

Por otra parte, las referencias al Papa tienen otra función, contrastar lo demoníaco con el orden del bien. En otras palabras, Polanski confronta a Jesucristo con el anticristo. La lucha de órdenes de la literatura fantástica. La hiperrealidad en *El bebé de Rosemary* proyecta un efecto de lo real y asimismo presenta el orden opuesto al de lo sobrenatural. La hiperrealidad la encontramos en la fase de orientación, por lo tanto, a partir de este primer elemento fantástico se proyectan los lineamientos que ha de seguir el discurso: una aparente tranquilidad del matrimonio Woodhouse que será trasgredida por lo sobrenatural.

### 3.5.2 La irrupción de lo sobrenatural

La irrupción del diablo en el seno de lo real aparece de manera progresiva, es decir, el marco de la hiperrealidad muestra antes de ser trasgredido una serie de indicios de la posible existencia del orden sobrenatural.

Esta gradación de la irrupción de lo sobrenatural se manifiesta en la primera secuencia del filme a través de varios indicios. Cuando el matrimonio Woodhouse visita el Bramford para ver el apartamento que desean alquilar: el arrendador descubre un mueble harto pesado que cubre un armario, esto es imposible de lograr pues la anterior inquilina, una mujer de ochenta años, no habría podido mover tal objeto. El arrendatario mueve aquel mueble; Guy ante el desconcierto de cómo una anciana pudo haber movido dicho objeto, y refiriéndose al propósito de ocultar el armario comenta sarcásticamente:



Cuadro 4. Guy anticipa el mal que amenazará a Rosemary.

Guy: “¡Bueno!, si ocultaba algo ya se escapó”. En este comentario se oculta el mal, es decir, el orden sobrenatural que después trasgredirá la cotidianeidad del matrimonio Woodhouse. Así pues, el armario descubierto es el umbral a otro mundo y primer indicio de la existencia de lo sobrenatural. Y no es fortuito que sea precisamente Guy quien anticipe que el mal esté escondido detrás de ese mueble, pues él será quien lleve a cabo el pacto con los Castevet. La liberación del mal a través de este umbral se vuelve información cuando Rosemary atraviesa éste para ir en busca de su bebé. Hasta la última secuencia el espectador se entera que tal armario se comunica con al apartamento de los Castevet.

En *La puerta condenada* (1957) de Julio Cortázar encontramos el motivo de la puerta como umbral entre lo real y lo fantástico. Petrone quien se hospeda en el hotel Cervantes y descubre una puerta oculta detrás de un armario de la cual todas las noches se escucha el llanto de un niño del otro lado. Petrone averigua que en la habitación que está detrás de la puerta vive una mujer sola. Sin embargo, cuando la señora abandona el hotel aquel sollozo continúa. El misterioso llanto nunca es explicado, por lo tanto, deducimos que entre el mundo real y el sobrenatural, hay un límite, o en este caso un umbral que los separa, el hecho de cruzar o trasgredir el límite entramos a los terrenos de lo fantástico. En *El bebé de Rosemary* al igual que en el cuento de Cortázar, el armario oculto significa el umbral que separa lo real de lo demoniaco.

Rosemary desconoce que este armario conduce al mundo de los brujos, empero, sabe que los Castevet habitan detrás de su apartamento; además, a menudo escucha las salmodias lo cual le provocan una inquietud. En pocas palabras, Rosemary intuye que está siendo amenazada por algo extraño pero reprime tales indicios en el inconsciente.

El mal entra en la vida del matrimonio Woodhouse desde el primer momento que éstos pisan el Bramford. Este edificio nos remite a los castillos lúgubres de la novela gótica, y sobre todo, aquel sótano en el cual Rosemary conoce a Teresa Ginoffrio, quien días después terminaría suicidándose. En aquella escena del sótano el espacio se torna amenazante. Cuando las dos mujeres platican sorpresivamente se rompe un cristal lo cual altera la paz aparente del edificio.

Polanski para lograr mayor inquietud en el espectador, elige un edificio de carácter gótico en medio de la ciudad para que la ruptura del mal sea más sorprendente. Este recurso de instalar lo fantástico en plena cotidianeidad nos remite a *La casa*

*abandonada* de Hoffman en donde una casa de aspecto lúgubre, un hombre observa desde afuera que hay una mujer extraña que se asoma por la ventana, lo cual inquieta al personaje.

El interior del apartamento es sombrío y envuelto por un aire malsano, el casero le comenta al joven matrimonio que el anterior inquilino fue una mujer de más de 80 años que recientemente murió. Rosemary pregunta si la anciana falleció en el apartamento. El casero responde que no, que fue en el hospital. En el recorrido de las habitaciones Rosemary encuentra una nota de la anterior inquilina: *Ya no puedo seguir tomando parte*. Esta nota nos sugiere que aquella anciana sufrió en el apartamento pues ya no podía seguir formando parte de aquel espacio. La mujer se sentía amenazada por algo, y esa misma amenaza es la que padecerá Rosemary más adelante.

En la conversación que establecen Rosemary y Teresa Ginoffrio, encontramos otro indicio fundamental para el desarrollo de la irrupción de lo sobrenatural y el posterior conflicto entre el bien y el mal. El amuleto que lleva Ginoffrio, que después será regalado a Rosemary, se revelará al final que no era de raíz de tanis sino de un hongo especial que utilizan los brujos para llevar a cabo sus rituales. En otras palabras, el amuleto actúa en Rosemary como germen para que el niño del diablo pueda desarrollarse perfectamente.



Cuadro 5. Rosemary observa el amuleto de raíz de tanis.

Por otra parte, el suicidio de Teresa Ginoffrio es la única escena en la cual se muestra el horror de la sangre: Teresa yace tirada con la cabeza desecha sobre el pavimento.

Todos estos indicios comienzan a conformar el orden de lo sobrenatural el cual transgredirá lo real en gradación. Un hecho relevante que aparece de manera velada en

la primera fase narrativa del filme es el pacto satánico que realizan Guy y el señor Castevet. Una vez conocidos los dos matrimonios, los Woodhouse visitan a los ancianos. La conversación se torna un tanto incómoda por los comentarios de Roman Castevet quien menciona que el Papa es una figura de la farándula; Rosemary al ser una joven educada en las creencias católicas se disgusta ante estos comentarios. Las opiniones de Castevet al respecto del Papa significan que ellos son la contraparte de la religión, el mal. Por otra parte, es en esta secuencia es donde aparece la seducción de Roman Castevet a Guy, lo que conducirá más adelante el pacto con el diablo. Mientras Rosemary y Minnie Castevet se encuentran en la cocina sus esposos conversan fuera de campo. En la toma sólo se proyecta la sala en la que los hombres platican sin que sus cuerpos sean presentados. De este modo Polanski sugiere que se está fraguando algo terrorífico. Además la toma manifiesta un aire de misterio por el humo del cigarrillo que invade toda la sala. Incluso Rosemary observa de reojo hacia la sala en una expresión de inquietud. El pacto que se lleva de manera implícita en el texto es el preámbulo de la irrupción de lo sobrenatural en el seno de la cotidianeidad.



Cuadro 6. Roman y Guy platican fuera de campo.

En la fase de la acción el espectador se enterará que la conversación entre estos dos hombres tuvo como motivo principal el pacto en el cual los Castevet le ofrecieron a Guy la fama como actor a cambio de que él les ofreciera el bebé de Rosemary. Antes de que Guy y Rosemary conociesen a los Castevet, ella deseaba tener un hijo mientras él no; después de la cena con los Castevet Guy cambió repentinamente de idea y él mismo es quien le pide a Rosemary tener un hijo.

No obstante, a diferencia del pacto que realiza Fausto con el diablo no es el alma lo que se vende sino un bebé. En este sentido Guy ya no es el hombre ávido de conocimiento que vende su alma a cambio de sabiduría ni mucho menos el Fausto de Tomas Man quien desea alcanzar la fama artística. Guy es el estereotipo del hombre moderno el cual es capaz de ofrecer a su familia a cambio de comodidad, dinero y un poco de *fama* que le pueda garantizar comodidad y no así el estatuto de verdadero artista. Tan baja es la condición de Guy que él no es el personaje principal sino Rosemary. Guy es sólo un consumista, un enajenado de la farándula y un personaje que tiene por función ser coadyuvante del diablo. Podríamos decir que Guy encarna al hombre consumista.

Por otra parte, en esa misma secuencia el casero realiza una pregunta que también cobrará sentido cuando Rosemary se entera que los Castevet quieren quitarle a su hijo. El casero pregunta al matrimonio: “¿Tienen niños?” Rosemary responde: “Eso queremos” adelantándose a Guy. El casero nuevamente se refiere al tema de los hijos cuando están ya en el apartamento: “Esta habitación sería perfecta para un bebé”. La insistencia por parte del casero en cuanto a los niños se refiere avizora que Rosemary ha sido la elegida para traer al mundo al vástago del diablo. En otras palabras, hay un determinismo para que Rosemary sea la contraparte de la Inmaculada Concepción.

Roman Polanski ha escondido detrás de cada uno de los detalles antes mencionados lo sobrenatural; así poco a poco, éste se manifiesta de manera latente hasta que en un momento determinado hace su aparición en el seno de lo real.

El diablo entra en escena en la segunda fase narrativa, la complicación. El elemento sobrenatural en *El bebé de Rosemary* es la existencia del diablo aunque éste aparece de manera velada. La noche del aquelarre está precedida de una artimaña. Rosemary es drogada para que entre en profundo sueño y pueda el diablo aparecer en escena. Esa noche Guy y Rosemary habían acordado iniciar la concepción del hijo, es decir, llevar a cabo el acto sexual. Guy aprovecha el estado semiinconsciente de Rosemary y comienza desnudarla. La percepción de ella es totalmente onírica, es otras palabras, se encuentra entre el límite del orden de lo real y lo sobrenatural.

El sueño de Rosemary es el suceso desencadenante de la historia pues es el momento en el cual el diablo entra en escena para depositar su simiente en el vientre de Rosemary. Sin este suceso no habría historia alguna. El sueño en este sentido significa el umbral entre lo real y lo sobrenatural. Rosemary en la noche del aquelarre se

encuentra en un estadio intermedio entre la vigilia y el sueño por lo que su percepción es ambigua.

Ahora bien, el efecto fantástico se encuentra en el grito de Rosemary: “Esto no es un sueño es real” La irrupción de lo fantástico ocurre en el filme a la inversa. Todos los cambios repentinos espaciales son aceptados por Rosemary y el espectador, pues tal escena sugiere ser un sueño, y en éste todo es posible. La misma Rosemary no se inquieta ante las imágenes que contempla, ver a su alrededor a una serie de ancianos que realizan salmodias al diablo pues piensa que es sólo un mal sueño; sin embargo, la conciencia de lo real trasgrede el sueño al ser tan vívido el acoso del diablo. El diablo la posee sexualmente. Al despertar de aquel sueño en un costado presenta rasguños, lo cual sugiere que fueron hechos por las manos ampulosas del demonio. Empero, todo esto es una sola sugerencia. Hasta la fase final, se aclara que Rosemary sí fue violada por el diablo en complicidad de Guy



Cuadro 7. El diablo mira a Rosemary en el momento que la viola.

En esta secuencia el límite que separa lo real de lo sobrenatural es trasgredido por el diablo para así confrontar estos órdenes opuestos; y de esta confrontación nace el sentimiento de choque el cual padece Rosemary y el espectador al no poder discernir si es real o es sueño la visitación del diablo.

Rosemary al despertar de aquel sueño le comenta a Guy que soñó que un ser sobrenatural la violó, él le responde que no podía desperdiciar la noche: “fue como un acto necrofílico”. Además Rosemary en un costado tiene unos rasguños por lo que Guy sarcásticamente comenta: “Yo me limé las uñas” La incertidumbre del espectador

consiste: ¿fue sueño o realidad la violación de Rosemary? o ¿fue el demonio o Guy quien abusó de ella?



Cuadro 8. Rosemary después del aquelarre.

### 3.5.3 La incertidumbre

El efecto fantástico consiste en que Rosemary y el espectador experimentan la incertidumbre sobre si sucedió o no la violación cometida por el demonio. La vacilación no desaparece sino hasta la fase final en la cual Rosemary decide formar parte del séquito del diablo.

Esta estética desaparece hasta la última fase de la obra. Rosemary acepta la existencia de lo sobrenatural y además decide cuidar al hijo del diablo. En esta última fase la incertidumbre se desvanece debido a la aceptación de lo sobrenatural. Pero el objetivo de este inciso es analizar de qué manera se manifiesta la estética de lo fantástico a lo que respondemos que es a través de la organización del discurso cinematográfico.

La noche del aquelarre representa el momento en que se efectúa la irrupción de lo sobrenatural en la cotidianeidad para provocar así el efecto fantástico, la incertidumbre: ¿sucedió o no tal violación? Muchembled en su ensayo *Historia del demonio* al referirse a *El bebé de Rosemary* como uno de los principales filmes de terror cuyo tema principal es el nacimiento del hijo del diablo, menciona que Polanski, al no

mostrar al vástago del diablo y al sólo sugerirlo, proyecta un estilo a la manera de Cazzote y los maestros de la literatura fantástica.<sup>16</sup>

Efectivamente el estilo fantástico al que se refiere Muchembled es una de las características principales de *El bebé de Rosemary*. Ahora bien, analizaremos cuáles son los mecanismos cinematográficos que provocan la incertidumbre tanto en el personaje como en el lector.

Todorov menciona que una de las condiciones para que el relato sea considerado fantástico consiste en la incertidumbre que experimente el lector con respecto a lo sobrenatural. Según el teórico búlgaro el personaje de la historia no es necesario que vacile pero sí es *conditio sine quam nom* la vacilación del lector. Una forma narrativa para lograr el efecto fantástico es la narración en primera persona. En esta voz el lector no puede saber más de lo que sabe el personaje, por lo tanto, el lector asumirá la perspectiva de éste.

La voz autodiegética crea una mayor empatía personaje/lector. Para ilustrar este caso nuevamente recurrimos a *El Horla* de Guy de Maupassant, en el cual, el personaje cuenta su historia a través de un diario. En él nos narra el día exacto en que esta fuerza invisible lo acecha a cada instante. En este relato la historia está focalizada desde la visión del personaje. Si éste no puede explicar la existencia de esa fuerza sobrenatural mucho menos el lector quien sólo recibe información a través de la voz del personaje.

También esta confusión se puede llevar a cabo con una tercera voz narrativa, incluso, podría ser más confusa pues en este tipo de relatos puede haber una focalización variable, es decir, habrá más de una voz dentro del relato, y no será una sola visión la que tenga el lector sino muchas visiones. Un ejemplo un tanto apresurado, resultarían algunos relatos de Julio Cortázar, como es el caso de *Las babas del diablo o Lejana*, en los cuáles la voz narrativa cambia de la primera persona del singular a una primera del plural.

Por otra parte, un ejemplo de focalización en primera persona en el cine de terror es *La bruja de Blair* en la que la cámara funciona como el ojo de los personajes y por lo tanto como única visión del espectador. El cine para focalizar a un personaje determinado emplea la cámara subjetiva que consiste en poner ésta en hombros del personaje para crear a sí un movimiento natural, como si la cámara fuese los ojos del personaje.

---

<sup>16</sup> Muchembled. *op. cit.*, p.298.

En *El bebé de Rosemary*, si comparamos su estructura narrativa con una literaria, equivaldría a una voz extradiegética. Ésta en el cine sin duda alguna la desempeña la cámara pues ella nos muestra lo que quiere que veamos los espectadores.

Comenzaremos a través de la estructura narrativa nuestro análisis. Podemos observar claramente, según el modelo narrativo de lo fantástico: orientación, complicación, evaluación, acción y resolución, que en cada una de estas fases la cámara nunca abandona a Rosemary. Más de un 90% del discurso Rosemary aparece siempre en primer plano. La cámara todo el tiempo centraliza a Rosemary con el propósito de generar una sola visión, lo que ella realiza. Un ejemplo significativo es la secuencia, en la que explicamos que se lleva a cabo el pacto entre Guy y Roman Castevet (fotograma 4). La cámara abandona por unos breves instantes la conversación entre Rosemary y Mini Castevet para mostrarnos la habitación en la que están los esposos de éstas sin que ellos aparezcan en escena. Polanski con esa toma fija del espacio sin personaje alguno y ambientada en un aire de misterio por el humo del cigarrillo de Guy, sugiere que allí se está fraguando algo maligno lo cual no es captado por la cámara porque ésta siempre enfoca las acciones de Rosemary.

El pacto que hizo Guy y todas las visitas que realiza a los Castevet de igual manera nunca son proyectadas pues todo tiempo la cámara sigue a Rosemary. Y mucho menos aparecen en escena los Castevet organizando el plan contra ella. Polanski al centralizar la imagen de Rosemary en la puesta en escena, focaliza el discurso en una sola visión: la del protagonista. Incluso las pocas ocasiones en que efectivamente se utiliza la cámara subjetiva, la visión de Rosemary es deformada. Recordemos el rostro de Minnie a través de la mirilla.



Cuadro 9. El rostro de Minnie es visto a través de la mirilla por Rosemary.

Polanski atrae toda la atención del espectador hacía la imagen de Rosemary, nos insinúa que ella es acechada a través de la cámara. Una vez que Hutch observa el estado deplorable de salud en el que se encuentra Rosemary, de igual forma no aparece en escena la búsqueda que hizo éste para descubrir la identidad de los Castevet. Incluso la llamada que hace Hutch a Rosemary para advertirle el peligro que corre a lado de los Castevet, sólo aparece en escena en escena la futura madre del diablo: acuerdan una cita al día siguiente, sin embargo, no se realiza el encuentro pues el viejo Hutch entró en un coma repentino. Durante el recorrido que hace Rosemary en busca de su amigo, la cámara la va acechando en medio de las calles de la ciudad, como si los ojos que vio en el aquelarre la estuviesen amenazando.

La identificación personaje-espectador es trascendental para que se produzca el sentimiento ominoso en cuanto se refiere a la presencia del diablo. Rosemary al igual que el espectador observa los ojos del diablo una sola vez. Polanski emplea en esta escena la cámara subjetiva para crear la empatía personaje-espectador. Después de la escena en la cual Rosemary es violada, ella reprime en el inconsciente tal flagelación por la incertidumbre de no saber si fue real o sueño.

Rosemary sigue su vida en plena normalidad hasta que el Doctor Hill le informa que está embarazada; sin embargo hay algo anormal pues el doctor le pide una nueva muestra de sangre. Rosemary pregunta un tanto preocupada del porqué de otra prueba pero el Doctor Hill le contesta que sólo se trata para analizar la azúcar. La empatía que crea Polanski entre el personaje y espectador es la incertidumbre. Rosemary al reprimir cada suceso extraño en torno a su embarazo limita al espectador a no saber más de lo que ella sabe. En otras palabras, el espectador no sabe si en efecto los Castevet son brujos o no, pues todos los indicios son reprimidos por la misma Rosemary.



Cuadro 10. Rosemary pide ayuda al Dr. Hill.

Virginia Wexman sostiene que el complot que padece Rosemary se debe a trastornos infantiles. Wexman se basa en la escena en la cual Rosemary se encuentra en la cama recordando el rostro ensangrentado de Teresa Ginoffrio; Rosemary en una atmósfera onírica observa a una monja que reprende a unas niñas, entre ellas hay una infante que se parece a ella, y a lado hay unos albañiles que están clausurando una ventana. La secuencia es totalmente ambigua, sin embargo, Rosemary comienza a hablar con sus recuerdos y con sus fantasmas. Por tal motivo, Wexman sugiere la siguiente tesis “¿Está ocurriendo realmente toda una conspiración satánica contra Rosemary o son alucinaciones del trastorno infantil?”<sup>17</sup>

Compartimos parcialmente esta tesis pues ambas preguntas son viables para afirmar que efectivamente hay una ambigüedad en el filme; sin embargo, añadimos una propuesta: *El bebé de Rosemary* funciona con elementos fantásticos; y por lo que hemos venido exponiendo a lo largo de nuestro ensayo, el efecto fantástico consiste en que Polanski confronta el orden de lo real con lo sobrenatural.

A nuestro juicio consideramos que la ambigüedad que plantea Wexman se debe a la estética de lo fantástico. Y como habíamos mencionado en el capítulo segundo, la trilogía de los apartamentos proyecta una incertidumbre que el mismo Polanski reconoce: “Yo no quiero que el espectador piense ‘esto’ o ‘aquello’, quiero simplemente que no esté seguro de nada. Es lo más interesante: la incertidumbre”.<sup>18</sup> Polanski utiliza así los elementos de la literatura fantástica en *El bebé de Rosemary* para lograr su cometido.

#### **3.5.4 Lo siniestro**

La importancia del nombre de cualquier texto nos permite vislumbrar el contenido principal o al menos nos sugiere los posibles temas que podría desarrollar el texto. El nombre de nuestro objeto de estudio, como ya mencionamos incisivos anteriores, es el homónimo de la novela de Iran Levin, *El bebé de Rosemary*.

El título *El bebé de Rosemary* por sí mismo no nos anticipa que el filme tiene como tema principal el nacimiento del vástago de diablo, sin embargo, este aspecto de falta de anticipación hace que la sorpresa sea mayor para el espectador. En España cometieron el error de cambiar el nombre del filme a *La semilla del diablo*, pues tal

---

<sup>17</sup> Moldes. *op. cit.*, p.212.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.208.

título disminuía la sorpresa del espectador que antes de entrar a la sala ya sabía el tema principal del filme, lo demoniaco.<sup>19</sup>

Así pues, *El bebé de Rosemary* es siniestro desde el mismo título ya que detrás de un enunciado breve y aparentemente inofensivo se esconde el orden de lo sobrenatural, lo demoniaco. Incluso en el paneo ya mencionado, los créditos del filme son presentados con letras rosas al mismo tiempo que se escucha una canción de cuna la cual es cantada de manera triste. Ambos sugieren un carácter oculto. Por una parte las letras rosas nos connotan la feminidad de Rosemary y por ende la maternidad que si no fuera por la música pensaríamos que el nacimiento de este bebé sería normal, Por otro lado, el sonsonete triste entre deja ver que la historia tendrá un desenlace poco feliz. Y efectivamente, la maternidad de Rosemary es tormentosa pues en el vientre lleva al hijo del diablo.

La primera toma y la última casi es la misma, un ángulo en picada del edificio Bramford y el mismo sonsonete de la canción de cuna. De esta manera Polanski nos proyecta una estructura circular, o dicho en otras palabras, nos sugiere que Rosemary se encuentra en un laberinto donde irremediablemente siempre llegará al mismo lugar. Este aspecto laberíntico lo desarrollaremos más adelante.

En el presente inciso analizaremos el carácter siniestro de *El bebé de Rosemary*. Son dos conceptos los que destacaremos: la desfamiliarización, el animismo y lo siniestro proyectado en forma de ausencia.

En primer lugar analizaremos el carácter siniestro de los espacios y los objetos; en segundo lugar, la desfamiliarización de Rosemary y al séquito del diablo.

#### **3.5.4.1 Bramford, el siniestro**

El primer movimiento de cámara nos ubica el edificio en donde se desarrollará la historia, el Dakota llamado “Bramford”. El inmueble es proyectado en una picada, dejando ver así su gran majestuosidad arquitectónica. Sin embargo, el edificio es presentado en una atmósfera un tanto triste y lúgubre debido a la canción de cuna. De tal suerte que el Bramford es el primer elemento siniestro pues hay algo misterioso en torno a él, y sobre todo, en su interior.

La primera toma nos muestra el interior del edificio. Rosemary y Guy visitan el inmueble con la intención de rentar un apartamento; el arrendatario los acompaña al

---

<sup>19</sup> Vid. *Ibid.*, p.221.

apartamento 7. Los pasillos que recorren representan un espacio laberíntico, espacio que nos sugiere un ambiente de la novela gótica, aquellas construcciones medievales en donde lo sobrenatural se manifestaba a través de ruidos de cadenas y gritos tormentosos.

Asimismo el laberinto significa la confusión del personaje. Son pocas las ocasiones en que el héroe puede salir victorioso de aquellos recovecos tal como lo hiciera Teseo. Martin Rubin menciona lo siguiente sobre el laberinto:

Bonitzer define el laberinto como un espacio contradictorio, porque implica al mismo tiempo prisión e infinitud. En otros términos, uno está atrapado dentro de un laberinto, con la visión bloqueada y el camino restringido a una trayectoria; y sin embargo, la trayectoria es potencialmente interminable y existe un número infinito de desviaciones diferentes que se pueden tomar.<sup>20</sup>

Rosemary está atrapada en un laberinto construido por los Castevet del cual ella intenta escapar pero no lo consigue y paradójicamente su prisión es inmensa, la ciudad. Recordemos que cuando ella decide escapar de los Castevet lo hace a plena luz del día en las grandes calles de Nueva York y a pesar de ello el sentimiento opresivo es mayor pues Rosemary se siente vigilada en todo momento. Aquellos pasillos laberínticos se prolongan a la ciudad al límite de aprisionar a Rosemary. Por eso es que la huida de Rosemary resulta infructuosa pues no hay forma de escapar. El Dr. Sapirstein encuentra sin ninguna complicación a Rosemary la cual decidió pedir ayuda al Dr. Hill. Incluso Rosemary es devuelta al edificio Bramford lo que confirma el espacio laberíntico en que se ha transformado la ciudad en torno a ella.

La incertidumbre del relato fantástico es similar al laberinto: quién se encuentre en sus vericuetos difícilmente podrá hallar una salida o respuesta al enigma de lo sobrenatural; dará vuelta a la izquierda, a la derecha, avanzará y retrocederá una y otra vez por el mismo camino sin encontrar la salida que conduzca a la seguridad que ofrece lo real. El laberinto de este modo es fantástico y es siniestro; fantástico porque el razonamiento no puede encontrar una salida a la intrincada construcción de vericuetos; es siniestro porque recorrer siempre un mismo camino nos produce el *deja vú*, ese sentimiento de eterno retorno al mismo sitio, dicho en otras palabras, sentirse preso.

Antes de que el matrimonio Woodhouse decidieran alquilar el apartamento 7.

---

<sup>20</sup> Martín, Rubín. *Triller*. Cambridge University Press, p.41.

Hutch, un viejo amigo de ellos le previene que tal edificio es llamado “Bramford el siniestro” pues allí, a principios del siglo XX habitaron un grupo de brujos comandados por Adrian Marcato el cual fue asesinado en el mismo edificio por los vecinos al descubrir que conjuraba con el diablo. Esta advertencia de Hutch si bien es cierto que no confirma la existencia de lo sobrenatural si la sugiere, y por lo tanto, crea el sentimiento ominoso. Pues lo siniestro según Trías más que mostrarse se sugiere.

Por otra parte, Freud menciona que los pensamientos de mal agüero al realizarse provocan lo siniestro, lo que era considerado como mera fantasía se vuelve real. Cuando Rosemary, descubre que efectivamente los Castevet son brujos, su entorno se convierte en amenazante. La maldad que había dejado escapar Guy al mover aquel mueble enorme que cubría un armario se vuelve real. El mal que en gran parte del discurso sólo era sugerida por fin sale a la luz, dicho de otra manera, todos los indicios de la posible existencia de lo sobrenatural se convierten en informaciones, y tal confirmación en palabras de Schelling consiste en que: “Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”.

¿Cómo se manifiesta este carácter de lo oculto en cuanto se refiere a los espacios? Una vez que el matrimonio Woodhouse decide alquilar el apartamento lo remodelan no sin antes ser proyectado los espacios vacíos y lúgubres. Los muros envejecidos son pintados y tapizados como queriendo ocultar las fuerzas malignas que allí se esconden. Ya finalizada la remodelación, el orden de lo sobrenatural queda bajo esa fachada armoniosa, siempre latente a manifestarse. Este es el primer mecanismo que empleó Polanski para provocar lo siniestro, proyectar un espacio viejo y recubrirlo para aparentar una normalidad la cual será trasgredida por aquello que quedó oculto.

Y en este sentido, la armonía del apartamento es el límite entre lo bello y lo siniestro según el concepto de Trías, quien menciona que detrás de la belleza se encuentra lo siniestro. Recordemos a Carol en *Repulsión* que detrás de su belleza virginal oculta la locura y la maldad. De este modo el orden es el principio del caos como el mal es el principio del bien pues ambos se necesitan para reafirmar su existencia.

Cuando la amenaza proviene de la belleza resulta más inquietante pues nunca esperamos que un objeto proporcionado pudiera ocultar el mal. Cuando algo bello se vuelve amenazante entramos a los terrenos de la desfamiliarización.

Polanski en *Repulsión* (1965) ya había experimentado el aspecto siniestro de los espacios y de los objetos, e incluso, la desfamiliarización de la belleza en la imagen virginal de Carol (Catherine Deneuve). En este filme Polanski dota a un pasillo con diversas manos que intentan acariciar el cuerpo de ella.



Cuadro 11. Carol es amenazada por un muro el cual ha sido animado.

El origen de la locura está en el pasado. En la escena final del filme aparece una fotografía familiar, en la cual hay una niña que seguramente es Carol quien observa de manera atónita a su padre. Tal mirada, según Diego Moldes, significa el odio de la pequeña hacía su padre, quien posiblemente abusó sexualmente de ella.<sup>21</sup> De tal abuso deviene aquella atracción-repulsión por el sexo que termina desencadenándose en locura. En el apartamento viven Carol y su hermana y ocasionalmente el novio de la segunda, Michael quien en una ocasión, por error introduce su cepillo de dientes en el vaso en el cual guarda Carol su cepillo dental; ésta al darse cuenta de tal invasión masculina se siente amenazada. En otras palabras el cepillo dental se desfamiliariza, se convierte en un signo fálico cuya atracción y repulsión experimenta Carol. Otro objeto que se desfamiliariza es una tetera. Carol se espanta al ver su rostro deformado sobre la lámina de aquel aparato pues tal deformidad es el reflejo de su interior, la locura.

Algunos de estos elementos siniestros los vuelve utilizar Polanski en *El bebé de Rosemary*. Por ejemplo, en lugar de utilizar una tetera para proyectar el estado psicológico de Carol, utiliza ahora un tostador en donde Rosemary al ver su rostro deformado en la lámina de tal aparato se espanta de su propio reflejo.

---

<sup>21</sup> Diego Moldes. *op. cit.*, p.162.

Así pues, los decorados que utiliza Polanski en el apartamento son el recubrimiento del mal, son el velo que entre deja ver al diablo que busca una mujer con la cual procrear al antagónico de Cristo.

### 3.5.4.2 Animismo

Por otra parte, de manera muy significativa encontramos el animismo en la imagen de Adrián Marcato. Después del primer encuentro de los Woodhouse y los Castevet, Rosemary le comenta a Guy un tanto sorprendida que los Castevet habían retirado los cuadros de las paredes pues se notaba los clavos y el espacio que ocupaban éstos. Los Castevet al retirar los cuadros ocultan su identidad y con ello la maldad con la que tendrá que lidiar Rosemary. El principal cuadro ocultado es el retrato de Adrián Marcato, esto lo sabemos en la última secuencia de la historia cuando los brujos se encuentran cuidando al recién nacido y en el fondo aparece la figura de un hombre de traje azul sosteniendo un báculo, misma imagen que dirigía el aquelarre en el que Rosemary fue violada. Rosemary al leer el libro *Todos son brujos* encuentra el retrato principal que habían escondido los Castevet, la figura de Marcato. Así pues, descubrimos que la pintura del adorador del demonio fue animada, es decir, Adrián Marcato salió del cuadro para poder presidir el aquelarre en el cual el diablo depositó su simiente en el útero de Rosemary.



Cuadro 12. Adrian Marcato preside el aquelarre.

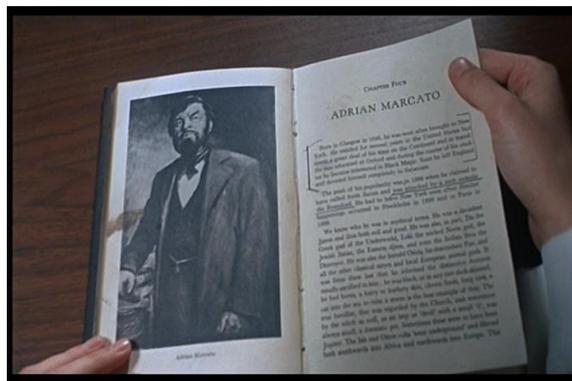
Según Freud lo siniestro presenta dos etapas, la represión y la liberación de un recuerdo. Ahora bien, lo que se reprime a través de este acondicionamiento del apartamento es el mal. Inconscientemente el matrimonio, pero sobre todo Rosemary, reprime u omite los comentarios sobre el carácter maligno del edificio y niega el

carácter siniestro de los Castevet. La imagen de Adrián Marcato es reprimida por Rosemary en el inconsciente y cuando ésta sale a la luz es para amenazarla.



Cuadro 13. Rosemary busca a su bebé; en último plano se encuentra Marcato.

En la figura 13, encontramos en último plano el retrato de Adrian Marcato, por lo cual confirmamos que la imagen de este anciano fue animada en la noche del aquelarre. Así, el Diablo y Adrian Marcato se encuentran de manera velada en toda la historia estas presencia invisibles son las que amenazan a Rosemary y la persigue por doquier.



Cuadro 14. La imagen de Marcato en *Todos son brujos* .

### 3.5.4.3 El doble

Por otra parte, el tema del doble aparece en *El bebé de Rosemary* desde diversas facetas. Rosemary es el doble de la virgen María y su bebé, Adrián, de Cristo. El tema del doble consiste en el *Yo* y el *otro*. El primero se refiere a la identidad mientras el segundo a la alteridad. Desde un punto freudiano el *otro* sería el inconsciente, es decir, ese *otro* que hay en cada individuo y que permanece oculto pero que cuando se revela provoca el sentimiento ominoso. Bargallo Carreté menciona que la aparición de ese otro “... no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo.”<sup>22</sup>

El mal y el bien se necesitan para afirmar su existencia. Giovanni Papini en *Historia del diablo* menciona que la existencia del diablo es fundamental para reafirmar la figura de Dios, sin la figura del maligno como fuente de tentaciones las virtudes no serían tan enaltecidas: “Satanás, pues, tiene, un oficio insustituible, una misión providencial. Y en este sentido puede afirmarse que el diablo, por voluntad divina, es coadjutor de Dios”<sup>23</sup> Para el cristianismo las virtudes valen más cuando han vencido a los pecados. Desde esta perspectiva el diablo sería el doble de Dios pues como menciona el autor de *La historia de Cristo*, hasta un niño entiende que Dios fue quien al mismo tiempo de crear el bien también creó el mal, pues en un principio el diablo era un ángel al servicio de Dios que cayó del cielo por su rebeldía ante el creador.

El diablo y Dios forman una dicotomía necesaria para que cada uno reafirme su existencia. Traemos esto a colación pues la literatura fantástica funciona también con esta dinámica de opuestos: vigilia-sueño, natural-sobrenatural, bien-mal, etc.

Enfatizaremos en la dicotomía Virgen María-Rosemary. Hay una secuencia fundamental en *El bebé de Rosemary* que nos lleva a afirmar que Rosemary es el doble de la madre de Cristo. Cuando Rosemary espera en la acera de las calles de Nueva York a Hutch, quien le llamó la noche anterior para comunicarle que tenía algo muy importante que decirle, encuentra un nacimiento del niño Jesús en el cual no aparece la

---

<sup>22</sup> Juan, Garbalo Carreté. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. En: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Ediciones ALFAR. 1994, p.11.

<sup>23</sup> Givani, Papini. *El diablo*. México, Editorial Época, p.224.

figura del padre<sup>24</sup> (José). Rosemary al observar tal escena se encuentra con su doble. Incluso Polanski nos muestra el rostro de Rosemary reflejado en el espejo en donde ella observa la natividad. En la novela de Ira Levin el tema del doble es explícito:

Ella sonrió ante tierna escena, llena de simbolismo y emoción, que habían sobrevivido a su agnosticismo; y entonces vio en el cristal del escaparate, como un velo colgado ante la Natividad, su propia sonrisa reflejada, con las mejillas esqueléticas y los ojos con ojeras negras...<sup>25</sup>

Polanski además de proyectar el nacimiento del diablo como un mero reflejo invertido de la Inmaculada Concepción desfamiliariza todas las costumbres católicas en cuanto se refiere al nacimiento de Cristo. Por reflejo invertido entendemos la desviación de lo correcto, según la idiosincrasia católica, es decir lo que se aleja del camino recto para dirigirse al camino torcido, el mal.



Cuadro 15. Rosemary observa el nacimiento de Cristo.

Si Dios es omnipresente según las *Sagradas Escrituras* el diablo también lo es en el discurso de *El bebé de Rosemary*. Éste brilla por su ausencia y es precisamente este aspecto lo que le da un carácter siniestro a la historia. Polanski nos muestra al diablo en una única escena, en el aquelarre donde procrea a su hijo. El aspecto del diablo es monstruoso: velludo, de ojos amarillos, rostro opulento y garras. A pesar de que ésta es su única aparición, su mirada está en toda la obra. Estos ojos penetrantes acechan todo el tiempo a Rosemary. Polanski crea el efecto de simular por momentos que la cámara que sigue todo tiempo a Rosemary no es otra cosa que la mirada del

<sup>24</sup> Diego Moldes interpreta esta ausencia del padre con referencia a que en los pasajes bíblicos José ayudó a María y cuidó a Jesús mientras en el filme Guy hace todo lo contrario, él traiciona a su esposa, por lo que Rosemary (no-virgen) está sola en el mundo.

<sup>25</sup> Ira, Levin. *El bebé de Rosemary*. México Ediciones Grijalbo. 1969, p. 157.

diablo. Recordemos cuando Rosemary se encuentra totalmente desorbitada por las calles de Nueva York mientras la cámara la sigue las espaldas como si la estuviera acechando.

Desde el punto de vista de lo siniestro según Eugenio Trías, *El bebé de Rosemary* es siniestro porque el diablo se encuentra oculto en cada uno de los decorados que ha puesto Polanski en el discurso de igual manera que sucede en *El nacimiento de Venus* de Botticelli, que detrás de la espuma se encuentra la Castración de Urano. En el filme lo terrorífico aparece de manera velada. El diablo se encuentra oculto en el edificio, en cada objeto, pasillo, y en todas las personas que rodean a Rosemary. De todas las personas que conoce Rosemary sólo Hutch no es adorador del diablo, incluso, es él quien previene desde un principio del poder maligno que oculta el edificio.

Por otra parte, Gardenia, la antigua inquilina del apartamento y Teresa Ginoffrio, son siniestras porque ellas dos son la anticipación del sufrimiento que padecerá Rosemary. Gardenia, la anciana de más de ochenta años de vida, sabemos que su estancia en el Bramford fue tormentosa por aquel mensaje *ya no puedo seguir tomando parte*. Polanski sólo sugiere que la vida de la anciana no marchó del todo bien en el apartamento, y quizá su estado de salud, un coma, fue obra de los Castevet pues según el libro que leyó Rosemary *Todos son brujos* una de las maneras que emplean las sectas satánicas en contra de sus oponentes es dejarlos en estado de coma o ciegos. Esto último es lo que le sucede a Hutch, el cual al descubrir la identidad de los Castevet y al querer alertar a Rosemary del peligro que corre, cayó en un estado de coma repentino por obra de los Castevet. Por su parte, el oponente de Guy en el plano profesional, Baurgman, sufre una ceguera súbita por obra de los adoradores del demonio.

Este poder maligno se intensifica cuando Rosemary descubre que Roman Castevet es hijo de Adrián Marcato, el brujo que fue asesinado en el edificio Bramford. Esta revelación es la causa del sentimiento ominoso que padece Rosemary, pues todos aquellos indicios de malignidad de los Castevet se vuelven realidad.

Por otra parte, Polanski a diferencia de la novela de Ira Levin, nunca muestra al hijo del diablo mientras en la novela se describe al vástago de una manera horrorosa: peludo y de ojos amarillos. Polanski prefiere sugerir al espectador esta monstruosidad más que mostrarla. Sabemos que Adrián, nombre elegido por los Castevet, es horrible por la primera impresión que tiene Rosemary ante su hijo. Y aquí entra el concepto de horror que habíamos descrito en el capítulo primero, el horror que provoca aquella

dinámica de atracción-repulsión. Rosemary a través de su mirada nos expresa esa repulsión y atracción hacia su bebé el cual no es un niño común, sino un ser de ojos amarillos. La mirada paralizada de Rosemary ilustra el horror hacia su infante, mismo que acepta cuidar sabedora que su padre es el demonio.



Cuadro 16. Rosemary observa horrorizada a su hijo.

Por otra parte, Rosemary también es desfamiliarizada al igual que la serie de objetos antes mencionados. Rosemary es siniestra porque esconde al vástago del diablo en su vientre sin saberlo ella misma; el mal se encuentra en ella y de vez en vez, el neonato da guiños de su existencia al crearle a su madre un constante malestar físico. Rosemary comienza a ser otra mujer a partir del cambio de corte de cabello, además comienza adelgazar. El aspecto de Rosemary es más de una persona vampirizada que de una mujer embarazada. El mismo Hutch le dice al ver su aspecto cadavérico: “no se supone que las embarazadas engordan en lugar de enflacar”. Rosemary comienza a transformarse en otra persona gradualmente, pero no sólo esta transformación es a nivel físico sino también emocional. Cuando Rosemary observa sus rostro deformado en la lámina del tostador es porque en su boca lleva un trozo de carne cruda por lo que se espanta al verse convertida en un caníbal. Ella misma se desconoce ante su reflejo. Ahora Polanski sugiere que Rosemary come carne debido al monstruo que lleva en su vientre, éste la obliga a consumirla para poder desarrollarse.



Figura 17. Rosemary se sorprende al ver su reflejo mientras come carne cruda.

Cuando el doctor Sapirstein le dice a Rosemary que su hijo ha muerto ella duda tal aseveración pues a menudo escucha el llanto de un recién nacido por lo que decide ir en busca de su hijo. Rosemary descubre que el armario que en un principio apareció escondido por un mueble, es el pasadizo que comunica su apartamento con el de los Castevet. En este descubrimiento del umbral nace nuevamente el sentimiento de amenaza pues el espectador confirma que todo lo que rodea a Rosemary forma parte del plan maléfico de los Castevet. Rosemary atraviesa el umbral con un cuchillo en mano, objeto que también es desfamiliarizado si consideramos que éste es para uso exclusivo del hogar –escena que nos recuerda a Norman Bates vestida de mujer preparada para matar a Marion. Rosemary está totalmente desfamiliarizada, ha dejado de ser aquella inocente y manipulable joven para convertirse en una madre iracunda que quiere recuperar a su hijo.



Cuadro 18. Rosemary decide ir a buscar a su bebé.

No obstante, esa rabia desaparece al encontrar a su hijo pero una nueva y última sorpresa experimenta Rosemary; al ver a su hijo en la cuna pregunta: “¿qué le hicieron a

sus ojos?” Roman contesta son los ojos de su padre. Rosemary replica: “esos no son los hijos de Guy” Roman contesta: “Guy no es su padre, su padre es el diablo”. Los allí reunidos al unísono gritan: “Salve Satán...” Si bien es cierto que Rosemary descubrió que los Castevet estaban conjurando contra ella y su hijo, nunca pensó que la semilla que llevaba en el vientre fuera el anticristo.

Los ojos del diablo que había reprimido Rosemary aparecen en escena una segunda vez, Rosemary reconoce en su hijo aquellos ojos del ser que la había violado. Así, el efecto siniestro se vuelve a manifestar. Rosemary no puede huir de su pasado. Lo que pensó que fue un sueño se convierte en realidad. Aquella violación del diablo se confirma con el nacimiento de ese pequeño monstruo de ojos amarillos que Roman Polanski deja a la imaginación del espectador. Polanski hace creer al espectador que está viendo al infante, sin embargo, lo que presencia es una superposición de imágenes que no es más que la imagen del diablo reprimida por Rosemary y que ahora sale a la luz para confirmar la existencia de lo sobrenatural dentro del mundo de lo real. Constatamos el papel de personaje-víctima del relato fantástico.



Cuadro 19. Rosemary recuerda la mirada del diablo.

Como podemos observar, lo siniestro se relaciona con la literatura fantástica porque la aparición de lo oculto o lo sobrenatural desfamiliariza la realidad para hacer de ésta una atmósfera amenazante, sin embargo, lo siniestro no es privativo de la literatura fantástica así como lo sobrenatural puede o no ser elemento del cine de terror. Por tal motivo, creemos más pertinente hablar de elementos fantásticos en *El bebé de Rosemary* que definir al filme como fantástico.

#### 3.5.4.4 Los Castevet

Minnie y Roman Castevet son vicarios del diablo, ellos son los intermediarios entre los hombres y el maligno; el rasgo principal de estos consiste en lo grotesco y lo siniestro respectivamente.

Lo grotesco a partir del romanticismo es considerado como una manifestación estética, y es Víctor Hugo en *El prefacio a Cromwell* quien acepta este nuevo goce artístico. Si en el Clasicismo exageró el canon de la belleza basada en la proporcionalidad que ya había experimentado el Renacimiento, y que a su vez éstos habían imitado de la cultura grecolatina, ahora la figura desproporcionada, la fealdad, es también (del mismo modo que sucedió con el horror) objeto de contemplación. El Romanticismo propuso la unión de contrarios, lo bello y lo desproporcionado, como formas estéticas.

Lo grotesco es la mezcla entre lo terrible y lo risible. Un personaje grotesco es aquel que un principio nos despierta temor pero que no llega a provocar terror porque hay algo risible en él. Al respecto David Roas Menciona:

Y esto es así porque lo grotesco es una categoría estética basada en la combinación de lo humorístico y lo terrible, entendido éste en un sentido amplio, que incluye lo monstruoso, lo macabro, lo escatológico, lo repugnante y lo abyecto.<sup>26</sup>

Aunque habría que añadir lo siniestro a esta lista pues lo *unheimlich* es amenazante y por lo tanto despierta el sentimiento de lo terrorífico.

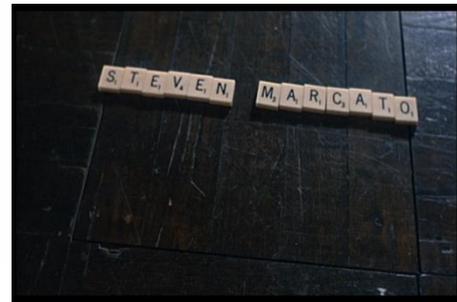
Minnie Castevet es un personaje grotesco porque está en el límite entre lo siniestro y lo risible. Ella no nos termina de provocar miedo porque su vestimenta, sus actos, y su manera de hablar resultan un tanto cómicos. La primera escena en la que aparece es cuando suicido Teresa Ginoffrio, porta un sombrero anticuado, además, su maquillaje la acerca más a un payaso que a una mujer satánica. Es horrorosa porque su físico es desproporcionado en contraste con la juventud de Rosemary.

---

<sup>26</sup> David, Roas. "Poe y lo grotesco moderno" p.15.en <<http://www452f.com/issue.452f.com/poe-y-lo-grotesco-moderno/>>

La primera impresión que tiene Rosemary de Minnie es un tanto cómica y amenazante. Por una parte le parecen risibles algunas actitudes de ella, como tener un libro de chistes en el baño así como su vestimenta; por otro lado, es amenazante y hostigosa porque invade el tiempo y espacio de Rosemary. Minnie interrumpe la rutina de Rosemary hasta metérsele casi hasta en la sopa. No hay momento en que Rosemary pueda decidir algo sin que Minnie no intervenga.

Por otra parte, Roman Castevet en su nombre oculta su origen diabólico. Su nombre es el anagrama de Steven Marcato, hijo de Adrian Marcato, aquel brujo quien había conjurado con el diablo y que fue asesinado por la gente debido a sus relaciones demoniacas. Esto lo descubre Rosemary a través del libro *Todos son brujos* y por el juego de letras en el cual descubre el verdadero nombre del anciano.



Nuevamente en *El bebé de Rosemary* aparece la sentencia de Schelling de aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado, y así Rosemary al descubrir el origen de Roman Castevet experimenta el terror que la conduce a buscar una salida de aquel laberinto construido por los adoradores del diablo.

#### **3.5.4.5 El sentimiento de terror**

El terror en *El bebé de Rosemary* nace del choque de los dos órdenes. A partir de la visitación del diablo en el sueño de Rosemary la línea que separa lo real de lo sobrenatural es borrada y por consiguiente surge el choque ya mencionado de la literatura fantástica.

¿Cómo se manifiesta el choque entre lo real y lo sobrenatural? En primer lugar, Polanski configura dos mundos, el de lo real (realidad a imagen y semejanza del mundo

del espectador) y el de lo sobrenatural, el cual se esconde detrás de cada uno de los indicios: Las opiniones de Roman Castevet con respecto al Papa, las salmodias al diablo, los objetos desfamiliarizados... etc. que confrontan el mundo de Rosemary al límite de desequilibrarla y hacer que huya, es decir, que experimente esa fuerza activa que busca la destrucción, el terror. Por otra parte, la lucha entre estos órdenes ocurre en la ya mencionada noche del aquelarre cuya característica principal es la atmósfera onírica en que se desarrolla la concepción del anticristo.

Además de este choque de órdenes debemos considerar que también se lleva a cabo la sintaxis de lo *oculto* y lo *trasgresor*, por esta última característica *El bebé de Rosemary* por sí mismo pertenece al género de terror. Además Polanski suma otro elemento, lo siniestro explicado líneas arriba. Por tal motivo, *El bebé de Rosemary* resulta un filme terrorífico por la sintaxis del cine de terror; ambiguo y opresivo por el choque de órdenes e inquietante por los elementos siniestros ya descritos. Y el aspecto que viene a reforzar estos sentimientos es la imagen indefensa de Rosemary. Polanski a lo largo de la historia nos hace creer que la vida de la protagonista está en peligro del mismo modo como ha sucedido a Braugman, Ginoffrio y Hutch; de hecho la misma Rosemary sabe que esas desgracias que cayeron sobre esas personas pueden ocurrirle a ella, sin embargo, Polanski al final desvanece el sentimiento de terror para hacer que el espectador se pregunte ¿En verdad es el hijo del diablo, será éste el redentor de los desgraciados? O ¿Aquel vástago predicará tal como lo hizo Jesucristo pero a la inversa, enseñar la maldad?

#### **3.5.4.6 El diablo como Hacedor**

“Y Dios pasó a decir: “Hagamos al hombre a  
nuestra imagen, según nuestra semejanza”

Génesis 1:23- 2:13

En el sueño de Rosemary aparece en escena un fresco representativo del Renacimiento *La creación de Adán*, de Miguel Ángel. Román Gubern en *Patologías de la imagen* indica que se ha considerado a Jesucristo como una reencarnación de Adán pues el edén del cual fue expulsado éste es el mismo lugar en que sacrificaron a Cristo, el Monte

Calvario. Lo que deducimos es que tanto Adán como Jesucristo forman parte de la iconografía cristiana ambos como hijos de Dios.



Cuadro 22. *El nacimiento de Adán*. Miguel Ángel. Capilla Sixtina.

Por ello, al margen de identificar a Adán con Jesucristo, Miguel Ángel nos muestra la creación del primer ser humano según la tradición judeo-cristiana, un ser humano a imagen y semejanza de Dios. Si Miguel Ángel representó el nacimiento del primer ser humano; por su parte, Polanski proyecta no al primer ser humano pero sí el nacimiento del hijo del diablo, Adrián. Sin duda alguna entre Adán y Adrián hay una similitud fónica. Sólo la r nos diferencia el segundo nombre del primero. En otras palabras, Polanski desfamiliariza el fresco de Miguel Ángel y sugiere al espectador que detrás de Adán está Adrián; de Dios, el diablo y de Eva, Rosemary.

Polanski al presentar a Rosemary recostada en un andamio bajo los frescos de la Capilla Sixtina sugiere que éstos han sido recién pintados, así Polanski enfatiza la idea de creación.

Esta escena onírica representa el sentido de creación desde diferentes perspectivas: la creación artística, creación del primer ser humano, y sobre todo, la creación del demonio que aparece de manera velada. Pues si Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, ¿por qué el demonio no podría hacer lo mismo? *El bebé de Rosemary* responde a la anterior pregunta, pues proyecta la creación del anticristo el cual es a imagen y semejanza de su padre: de ojos amarillos (aunque tal físico es sugerido).

Roman Polanski desfamiliariza una pintura renacentista lo cual no es una tarea fácil si tenemos en cuenta que el arte de esa época busca la proporcionalidad y la

armonía. Entendiendo esta última como la unión entre el microcosmos y el macrocosmos a través del amor. Si bien es cierto que tal fresco aparece en la novela, no es sino en el filme donde *El nacimiento de Adán* adquiere un aspecto siniestro.



Cuadro 23. Reproducción de *El nacimiento de Adán* en *El bebé de Rosemary*.

Con base a la definición de lo siniestro según Eugenio Trías destacaremos los elementos ocultos en *El nacimiento de Adán*. El acto sexual es representado por el dedo de Dios que señala a Adán otorgándole a sí la vida. De este modo el dedo se convierte en un signo fálico; y por consiguiente, de una concepción inmaculada o divina de Jesús o de Adán, el cuadro representa una concepción carnal. Los ángeles que acompañan a Dios son los Castevet y demás adoradores del diablo. Y la mujer que abraza al Hacedor es Rosemary.

Consideramos trascendental la participación del diablo en *El bebé de Rosemary*, a pesar de que una sola vez aparece en escena, al grado que lo situamos como un personaje principal junto con el recién nacido, Adrian. Tan es así que podemos realizar una matriz actancial según el modelo de Greimas para identificar su función. *Grosso modo* la participación del diablo es la siguiente:

El diablo (**sujeto**) desea tener un vástago (**objeto**), Rosemary (**destinador**) es quien cumple este deseo al demonio y a los Castevet (**destinatario**). Los Castevet son los coadyuvantes (**ayudante**) del demonio pues ellos son los que buscan una mujer-no virgen, después de que Ginoffrio se suicidó pusieron los ojos en Rosemary. Finalmente, Hutch es el **oponente** del diablo pues el anciano quiere advertir a Rosemary del peligro que corre en el Bramford.

El nacimiento del anticristo confirma la existencia del orden de lo sobrenatural ya que la fuerza invisible del demonio se materializa; de tal suerte que una segunda trasgresión aparece en el relato, y tal vez más importante que la del aquelarre, pues el hijo del diablo intentará aniquilar la iglesia cristiana.

De esta manera el bebé de Rosemary, a pesar de ser un recién nacido, tiene una misión específica en la tierra: “Deberá derrocar al poderoso y destruir sus templos” “salvará a los despreciados... y vengará a todos los que están en el infierno y a los torturados”. La misión del anticristo es muy clara, ser el oponente de la fe cristiana. Y dichas sentencias revelan el choque entre el bien y el mal, o dicho en otras palabras, el choque entre lo real y lo sobrenatural de la literatura fantástica.



Cuadro 24. Rosemary acepta cuidar al vástago del diablo.

## Conclusiones

A lo largo de nuestra investigación hemos enfatizado que Roman Polanski en *El bebé de Rosemary* más que mostrar lo terrorífico lo sugiere, y de ahí la ambigüedad del personaje y del espectador al no poder discernir si es real o no el complot que se está fraguando en contra de Rosemary.

A nuestro juicio y con base a lo expuesto, afirmamos que la ambigüedad en *El bebé de Rosemary* se debe a los elementos fantásticos hábilmente empleados por Roman Polanski. Y al ir desarrollando dichos elementos encontramos en mayor medida lo siniestro según la teoría de Eugenio Trías. Lo siniestro aparece de manera velada. Todo en *El bebé de Rosemary* es sugerido, desde la aparición del demonio hasta el nacimiento del anticristo. Incluso el final es abierto pues Polanski nos sugiere que lo demoníaco se confrontará con el orden de lo real.

En el presente trabajo consideramos dos corrientes de la literatura fantástica con el propósito de exponer las características generales de dicho género. La primera consiste en ver lo fantástico como la vacilación sobre la existencia de lo sobrenatural, teoría desarrollada por Todorov; y la otra corriente, la de Roas, Barrenechea y Campra, la cual acepta la existencia de lo sobrenatural y con ello la lucha de dos órdenes opuestos: real/sobrenatural, vigilia/sueño etc. Parecería que la segunda opción se opone a la primera por el hecho de aceptar la existencia de lo sobrenatural, pues con ello se admite la existencia de otras leyes distintas a las de lo real, lo que para Todorov sería alejarse de lo fantástico para acercarse a los terrenos de lo maravilloso. No obstante, al reconocer la existencia de lo sobrenatural no significa que la incertidumbre desaparezca, por lo contrario, al confirmar la lucha de lo sobrenatural contra el orden de lo real, de lo que se duda es de éste último.

Ambas teorías de lo fantástico comparten un común denominador: atentar contra la razón para afirmar que ésta no es capaz de explicar la realidad; encontramos así el precepto de los románticos quienes no creían en una sola realidad sino en muchas otras realidades.

*El bebé de Rosemary* presenta las dos corrientes de la literatura fantástica mencionadas líneas arriba. Aunque hay que precisar que Polanski empleo los recursos de la literatura fantástica clásica, la de los relatos del siglo XVIII y XIX. Por una parte

nos proyecta un castillo lúgubre al más estilo gótico, además de proyectar en una sola escena la figura del diablo, la cual bastó para que este ser infernal se encuentre presente en toda la historia. Por otro lado, Polanski instala lo demoniaco en plena cotidianeidad, sugiriéndonos así que el mal está en los detalles más mínimos, en los objetos, e incluso, que el mal surge del propio ser humano, la locura.

Polanski proyecta los recursos de la literatura fantástica clásica a través de la sintaxis del cine de terror. De esta manera el director de la “trilogía de los apartamentos” nos enseña el puente estrecho entre estos dos. Lo insólito y lo onírico de la literatura fantástica pueden ser proyectados a través del discurso cinematográfico. Sin embargo, la relación literatura fantástica y cine de terror, depende siempre y cuando el filme proyecte lo sobrenatural como algo inédito, trasgresor.

De esta manera concluimos que *El bebé de Rosemary* es un filme de terror que funciona con elementos de la literatura fantástica, cuyo elemento principal es lo sobrenatural, el demonio. Presencia que trasgrede las leyes de lo real.

## Fuentes

## Bibliografía

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, 1954.

Borges Jorge Luis, Byo Cazares, Ocampo Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.

Borges, Calvino. *Literatura fantástica. Madrid*. Siruela. 1985. (Ciclo de conferencias en torno a la literatura fantástica. Ediciones siruela, Universidad Internacional Menéndez Pelayo 1984)

Bravo, Víctor. *La irrupción y el límite*. México, UNAM, 1995.

\_\_\_\_\_ *Figuraciones del poder y la ironía*. Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamérica, Universidad de los Andes, 1997.

Botton. Flora. *Los juegos fantásticos*. México, UNAM, 1983.

Calvino, Italo. “Prólogo” en: *Antología del cuento fantástico*. Madrid, Siruela, 2010.

Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. México, Ediciones Leyenda, 2007.

Castex, Pierre. “Prólogo” en: *Cuento fantástico francés*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.

Cesarini, Remo. *Lo fantástico*. Madrid, Visor. 1999.

Ferreras F, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Kruger*. Madrid, UOSA, 1995.

Freud, Sigmund. “Lo ominoso” en: *Obras completas*. Vol. 17. *De la historia de neurosis infantiles y otras obras. (1917-1919)*. Ed. James Strachey y Anna Freíd. Buenos Aires, Amarrótu Editores, 1998.

F.X. Feeney/ Paul Duncan. *Roman Polanski*. Barcelona, Taschen, 2006.

Garballo Carreté, Juan. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. En: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Ediciones ALFAR, 1994

G. Cortés, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre los monstruos en las arte*. Barcelona, Anagrama, 1997.

Gubern, Roman. *Las máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama, 2002.

- \_\_\_\_\_ *Patologías de la imagen*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- J. Skal. David. *Monster show. Historia cultural del horror*. Madrid, Valdemar, 2008.
- Levin, Ira. *El bebé de Rosemary*. México, Ediciones Grijalbo, 1968.
- Lazo, Norma. *El horror en la literatura y el cine*. México, Paidós, 2004.
- Lovecraft. H.P. *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza, 2002.
- Losilla, Carlos. *El cine de terror*. Madrid. Paidós. 1993.
- Manzano Julia. *De la estética romántica a la era del impudor*. Barcelona, I.C.E. Universitat. Barcelona, 1999.
- Maupassant. *El horla y otros cuentos*. Madrid, Cátedra, 2002.
- Moldes, Diego. *Roman polanski: La fantasía del atormentado*. Madrid, Ediciones J.C Clementine, 2005.
- Muchembled, Robert. *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. México, FCE, 2002.
- Navarro J, Antonio. (ED.) *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Madrid, Valdemar, 2005.
- Quirarte, Vicente. *El monstruo considerado una de las bellas artes*. México, Paidós, 2005.
- Roas, David. (Comp)., *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco- Libros, 2001.
- \_\_\_\_\_ *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.
- Rosas R. Saúl. *El cine de horror en México*. México, Ediciones SASA, 2003.
- Rubin, Martin. *Thrillers*. Cambridge University Press, 2000.
- Papini, Giovanni. *El diablo*. México, Editorial Época, 2008.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia*. México, FCE, 1978.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, ARIEL, 1998.
- Tzevetan, Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacan, 1994.

Vax, Louis. *L'art et la literatura fantastique*. Paris, Presses universitaires de France, 1974.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México. UAM. Unidad Xochimilco. 2003.

## **Hemerografía**

Barrenechea, Ana María. "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género" en: *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. Madrid. 1980.

## **Páginas electrónicas**

<<http://www452f.com/issue.452f.com/poe-y-lo-grotesco-moderno/>>

## **Tesis**

Felipe Francisco, Aragon. "Lo fantástico en 4 cuentos de Francisco Tario". Tesis de Maestría en letras. UNAM, Facultad de Filosofía y letras, 2006,

## **Filmografía**

*El bebe de Rosemary* Dirección y guión Roman Polanski. Reparto. Mia Farrow(Rosemary), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Rut Gordon(Minnie Catevet), Sidney Blacmer (Roman Catevet). Productor. Robert Evans y Wiliam Castle Paramount Pictures. Fotografía Wiliam Fraker. Música: Komeda.136, minutos.

*El inquilino* Dir. Roman Polanski. 1976. Guión: Gerard Brach y Roman Polanski. Reparto: Roman Polanski (Trelkovski), Isabelle Adjani (stella). Producción: Andrew Braunsberg. Música: Phillipe Sarde 126, minutos

*El baile de los vampiros*. Dir. Roman Polanski. Guión Gerard Brach y Roman Polanski. Producción: Gene Gutowski (Metro-Goldwyn-Mayer). Reparto: Jack MacGowran (Anbronsius), Roman Polanski (Alfred), Sharon Tate (Sarah).

*Repulsión*. Dir. Roman Polanski. Reparto: Caterine Deneuve (Carol); Ian Hendry (Michael) Producción, Compton Films y Tekli Films. Música: Komeda. 104 minutos

*Peeping Tom*. Michel Powel.1960. Reparto: Karlheinz Böhm (Mark Lewis). Producción, Albert fennell. 101 minutos.

*Roman Polanski: Wanted and desired*. Zenovich Marina. HBO Documentary Films and Thinkfilm. 2008.

