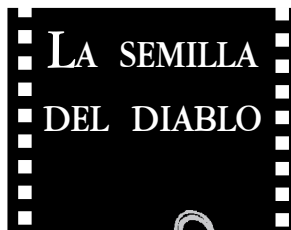


GUÍA PARA VER
Y ANALIZAR



ROMAN POLANSKI
(1968)

Montse Hormigos Vaquero

Directores de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

José Javier Marzal Felici. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad.
Universitat Jaume I de Castelló.

Salvador Rubio Marco. Profesor de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Consejo Asesor de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

Rafael Cherta Puig. Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual.
IES "Botànic Cavanilles" de La Vall d'Uxó.

Juan Miguel Company Ramón. Profesor de Teoría e Historia del Cine. Universitat de València.

José María Monzó García. Crítico y Ensayista de Cine.

Concha Roncal Sánchez. Editora de Nau Llibres.

David Serna Mené. Crítico y Ensayista de Cine.

Santiago Vila Mustieles. Arquitecto, Crítico y Ensayista de Cine.

© Montse Hormigos Vaquero

© *Derechos de edición:*

Nau Llibres

Periodista Badía 10.

Tel. 96 360 33 36

Fax. 96 332 55 82

46010 VALENCIA

E-mail: nau@naullibres.com

web: www.naullibres.com

Ediciones Octaedro S.L.

Bailén 5, 5ª.

Tel. 93 246 40 02

Fax 93 231 18 68

08010 BARCELONA

E-mail: octaedro@octaedro.com

web: www.octaedro.com

Imprime:

Martín Impresores S.L.

Fotografías:

Montse Hormigos Vaquero

Pablo Navarro Roncal

Diseño de portada e interiores:

Artes Digitales Nau Llibres

ISBN: 84-7642-677-1 (Nau Llibres)

ISBN: 84-8063-571-1 (Ed. Octaedro)

Impreso en España. *Printed in Spain*

Depósito Legal: V-xxxx-2003

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.



DEDICATORIA

A mi familia, a Ramón Sánchez Gálvez, a Luis Giménez Sáez, el amigo que siempre está ahí, y a David Miñana, el hermoso niño azul, quien en su momento luchó por sacarme de mi infierno personal. Y en especial a Leo Otaño Martínez, con quien tuvimos la suerte de compartir momentos maravillosos de nuestra vida. Bendito seas hermano, estés donde estés.

AGRADECIMIENTOS

A Javier Marzal y a Juan Miguel Company, quienes me propusieron la realización de este libro; a Pilar Pedraza, por la confianza que siempre deposita en mí y que me sirve de estímulo; y a Dolores Salelles, por apasionarse casi tanto como yo con la película y por sus inteligentes comentarios acerca de la realización del film.





ÍNDICE

1. Ficha técnica y artística	7
2. Introducción	8
2.1. ¡Rogad por el bebé de Rosemary!	8
2.2. <i>La semilla del diablo</i> en el contexto del cine de terror de los 60	11
2.3. La saga de los niños demoníacos	14
2.4. Trayectoria fílmica de Polanski	17
3. Sinopsis argumental	19
4. Acerca de la estructura del film	21
5. Análisis de la película	25
5.1. Presentación	25
5.2. Desarrollo	31
5.3. Desenlace	50
6. Los recursos expresivos y narrativos del film	62
6.1. Claves temporales	62
6.2. Claves espaciales	63
6.3. Puesta en escena	64
6.3.1. Aspectos técnicos de la realización	66
6.4. Montaje	70
6.5. Dirección de actores	71
6.6. Personajes femeninos y masculinos	73
6.7. Banda de sonido	76
6.7.1. Sonido	76
6.7.2. Música	77
6.8. La atmósfera y el realismo cotidiano	80
7. Algunas aproximaciones interpretativas al film	82
7.1. La adaptación	82
7.2. Mujeres que paren monstruos	88
7.2.1. Embarazo psicótico o satánico	91
7.2.2. Film subversivo o reaccionario	94
7.3. La trilogía de los apartamentos	96
7.3.1. Comparación entre <i>La semilla del diablo</i> y <i>Repulsión</i>	99
7.3.2. Comparación de <i>La semilla del diablo</i> con <i>El quimérico inquilino</i>	100





8. Sobre el equipo de producción y artístico	102
8.1. William Castle: Productor	102
8.2. Mia Farrow: Protagonista femenina	104
8.3. John Cassavetes: Protagonista masculino	105
8.4. Ruth Gordon: Actriz secundaria	106
8.5. Christopher Komeda: Compositor de la banda sonora	107
8.6. William Fraker: Director de fotografía	107
9. Filmografía de Polanski como director	108
10. Bibliografía seleccionada	109



Título original	<i>Rosemary's Baby</i>
Año de producción	1968
Nacionalidad	Estados Unidos
Dirección	Roman Polanski
Ayudantes de dirección	Daniel Mc Cauley
Producción	Paramount/William Castle Enterprises
Productor	William Castle
Director de producción	Bill Davidson
Productor asociado	Dona Holloway
Guión	Román Polanski, basado en la novela de Ira Levin
Script (secretaria de rodaje)	Luanna Poole
Dirección de fotografía	William Fraker
Director artístico	Joel Schiller
Casting	Hoyt Bowers
Decorador	Robert Nelson
Diseñador de producción	Richard Sylbert
Vestuario	Anthea Sylbert
Maquillaje	Allen Snyder
Estilista	Sherry Wilson
Peinados de Mía Farrow	Sydney Guilaroff y Vidal Sassoon
Efectos especiales	Edouard Farcior
Montaje	Sam O'Steen y Bob Wyman
Música	Christopher Komeda
Ingeniero de sonido	Harold Lewis
Rodaje	en Technicolor en los estudios de la Paramount (Hollywood)
Exteriores:	Nueva York (edificio Dakota)
Presupuesto:	2.300.000 dólares
Distribución:	Paramount Pictures
Estreno	(U.S.A), 12 de junio de 1968.
Duración	137 minutos

Premio David di Donatello, Italia, 1968
International Show-A-Rama Award al director del año, 1968.
Nominado por la U.S Motion Picture Exhibitors' Association como uno de los diez mejores realizadores del año, 1968.



Oscar a Ruth Gordon como mejor actriz secundaria, 1968.
Globo de Oro a Komeda por la banda sonora y a Ruth Gordon como mejor actriz secundaria, 1969.

Intérpretes

Mia Farrow Rosemary Woodhouse
John Cassavetes Guy Woodhouse
Ruth Gordon Minnie Castevet
Sydney Blackmer Roman Castevet
Maurice Evans Hutch
Ralph Bellamy Dr. Sapirstein
Angela Dorian Terry Gionoffrio
Patsy Kelly Laura Louise
Elisha Cook Mr. Nicklas
Emmaline Henry Elise Dunstan
Marianne Gordon Joan Jellicoe
Philip Leeds Dr. Shand
Charles Grodin Dr. Hill
Hope Summers Mrs. Gilmore
Wende Wagner Tiger
Hanna Landt Grace
Walter Baldwin uno de los brujos
Linda Brewerton doble del desnudo de Mia Farrow
William Castle el productor del film, el hombre que
está fuera de la cabina telefónica

8

2. INTRODUCCIÓN

2.1. ¡ROGAD POR EL BEBÉ DE ROSEMARY!

La semilla del diablo de Roman Polanski es una obra maestra del cine de terror de todos los tiempos. Film seminal que renovó el género de terror y dio comienzo a la saga sobre posesiones, embarazos satánicos y niños demoníacos; desde su estreno en 1968 la idea de la venida del Anticristo se ha convertido en un tópico del cine de terror. *La semilla del diablo*, adaptación de la novela del escritor neoyorquino Ira Levin *Rosemary's baby*, fue el primer film de calidad sobre el nacimiento del Anticristo. Polanski puso en escena la trama de la paranoica novela de



Levin donde una mujer mortal paría al hijo de Satanás, pero, además, llevó a cabo una inversión del credo católico y una exacerbada crítica de la sociedad de su tiempo. El director polaco basó su film en un inteligente viraje del horror hacia lo doméstico y lo cotidiano. *La semilla del diablo*, primera película de Polanski en América, fue uno de los mayores éxitos financieros de la Paramount -con más de 30 millones de dólares en ganancias- y supuso un enorme impacto a nivel social.

La semilla del diablo llegó en un momento en que por Hollywood proliferaban todo tipo de sectas milenaristas, así como el gusto por el ocultismo, el misticismo y la brujería. El declive de las creencias religiosas tradicionales había llevado a la aparición de gurús advenedizos que abogaban por el esoterismo. Antón La Vey con su Iglesia Satánica o Sybil Leek con su Wicca o Vieja Religión se autoproclamaban herederos directos del famoso mago Aleister Crowley, el gran precursor del satanismo en el siglo XX. Durante la década de los 60 la declinación en las creencias religiosas occidentales había operado la vuelta a las pantallas de cine de brujos y satanistas. Pero fue Polanski, con su inversión del credo bíblico y su descripción de un Nueva York en decadencia, quien ofreció un verdadero universo demoníaco.

Polanski supo captar muy bien este ambiente mesiánico y esotérico que se extendía por Estados Unidos y Europa y causó una gran conmoción en determinados sectores de la sociedad. *La semilla del diablo* recibió una clasificación "C" (Condenada) por parte de la *National Catholic Office for Motion Picture* —antigua *Legion of Decency*— por sus escenas de desnudos, pero principalmente por "el uso pervertido que el film hace de las creencias cristianas fundamentales, especialmente los acontecimientos que rodean al nacimiento de Cristo, y su mofa de las personas y prácticas religiosas. La excelencia técnica del film sirve para intensificar su naturaleza difamatoria"¹. Las instituciones eclesiásticas estaban indignadas ya que *La semilla del diablo* suponía el vestir con un disfraz satánico el tradicional credo cristiano, con la divina figura como padre del niño, Rosemary como la elegida para ser el recipiente, el comienzo de la Nueva Era con la llegada del Mesías y la adoración del niño. Polanski contextualizó el viraje satánico de manera que el espectador se vio obligado a creer en él y basó su sistema de significación en el contraste entre lo cotidiano y el misterio sobrenatural.

Pero *La semilla del diablo* no sólo tuvo problemas con la censura estadounidense. En Inglaterra, Lord Harlech, presidente del *Board of Film Censor*, ordenó cortar 15 segundos de la película, concretamente de la escena de la violación, por contener elementos de sexo de gustos pervertidos asociados con magia negra. El mismo Polanski afirmaba en un programa de televisión, el show de Johnny Carson, que si su película

1 Barbara Leaming: *Polanski. His life and films*. London: Hamish Hamilton, 1982, p. 55.





había tenido problemas con la censura inglesa era debido a que “hay un montón de brujería de esta clase ahora mismo en Gran Bretaña”². El juego de fuerzas se mantuvo y Polanski se quejó a la prensa diciendo que las medidas que se habían adoptado eran propias de la Inquisición.

Pero a pesar de esta polémica, o gracias a ella, la película fue un éxito de público y recibió críticas muy favorables. *La semilla del diablo* se estrenó con una sugestiva campaña publicitaria a lo William Castle, el rey de los trucos macabros de Hollywood. “¡Rogad por el niño de Rosemary!”, rezaba un eslogan tan impactante que llegó a confundirse con el título de la película. Castle y su equipo empapelaron todo el país con carteles en los que se pedía a los ciudadanos americanos que rogasen por el bebé de Rosemary y se imprimieron ediciones de bolsillo de la novela de Levin para acompañar el estreno de la película, una obra que permaneció en la lista de los libros más vendidos del *New York Times* durante 40 semanas.

El éxito de taquilla se debió en gran parte al interés que siempre han despertado las teorías acerca del fin del mundo y de la venida del Anticristo profetizado en las Escrituras. La respuesta de Levin/Polanski a la pregunta ¿Quién es el Anticristo y cómo será la venida de las hordas satánicas?, horrorizó a la audiencia. Los satanistas son nuestros vecinos y llegan con una agradable sonrisa amistosa. Lo que atemorizó a la audiencia fue el relato realista y cotidianizado del mundo sobrenatural, el horror grotesco que opera bajo lo aparentemente normal. La idea de que el mal está entre nosotros y de que queda poco espacio para la confianza en el ser humano sigue perturbándonos. De ahí que, a pesar del paso del tiempo, *La semilla del diablo* siga siendo un film que interesa e inquieta al espectador.

Desde el estreno de *La semilla del diablo* no han parado de salirle imitadores, películas como *El exorcista* (1973) de William Friedkin o *La Profecía* (1976) de Richard Donner son algunos ejemplos. Pero pocos films han conseguido un equilibrio tan inteligente entre los momentos de pánico y la descripción psicológica de la protagonista, no olvidemos que con el paso del tiempo los golpes de efecto tienden a desaparecer. Si la película del director polaco resulta tan interesante es porque en ella opera la ambigüedad entre el hecho sobrenatural y la mente psicótica de la protagonista: Rosemary parece naufragar en una pesadilla de símbolos y apariencias que en ocasiones nos lleva a dudar de su salud mental. Esta es la razón por la que *La semilla del diablo* es un film que no pasa de moda y que ha recibido tantas y tan diferentes interpretaciones. Es un claro exponente de aquellas películas que han contribuido a grabar en el inconsciente colectivo el miedo a lo satánico.

² Jesús Palacios: *Satán en Hollywood*. Madrid: Valdemar, 1997, p. 114.





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

2.2. LA SEMILLA DEL DIABLO EN EL CONTEXTO DEL CINE DE TERROR DE LOS 60

En la década de los 60 se produce un resurgir del género de terror que se traduce en espectaculares rendimientos de taquilla y en películas que se han convertido en hitos del género y que han marcado las pautas del terror contemporáneo. Dice Charles Derry en su ensayo *Dark dreams. The horror film from “Psycho” to “Jaws”*³ que los diferentes subgéneros de terror de los 60 intentan responder a la misma pregunta: ¿Por qué el mundo es tan horrible? La década de los 60 destaca por ser un periodo de convulsión social y política, un momento histórico de inseguridad en los valores económicos y en el sentido de la vida, lo que activa las angustias colectivas que tienen su fiel reflejo en las pantallas de cine.

3 Charles Derry: *Dark dreams. The horror film from “Psycho” to “Jaws”*. Nueva Jersey: Barnes and Co., 1977.





Cuando se realiza un análisis del cine de terror se ha de tener en cuenta el contexto socio cultural en el que se engloba, ya que los periodos de convulsión o inseguridad social activan los miedos más atávicos que se traducen en los monstruos de la pantalla.

En 1961 John Kennedy es elegido presidente de los Estados Unidos y a lo largo de la década se dan una serie de acontecimientos sociopolíticos que convulsionan el país: la contestación juvenil y obrera, el fenómeno hippie, la rebelión feminista y de las minorías raciales, así como los síntomas de decadencia del sistema capitalista. Además, los años 60 destacan por ser una década de efervescencia estética en la que se plantea el papel que debe representar el arte en la sociedad. Si tenemos estos parámetros en cuenta resulta sencillo comprender por qué la década de los 60 supone una renovación dentro del género de terror.

La percepción de lo sobrenatural varía a medida que el progreso técnico y los cambios sociopolíticos modifican la visión del mundo. Si durante las décadas de los 30, 40 y 50 el hombre luchaba contra un mal exterior a la condición humana que amenazaba con desestabilizar el orden instaurado, los 60 suponen un cambio radical: la idea de que el mal está entre nosotros. Gerard Lenne en su libro *El cine fantástico y sus mitologías*⁴ afirma que dos son las vías del fantástico cinematográfico: el peligro que viene del exterior (contaminación de lo humano por lo no humano) y el peligro que viene del interior (el hombre que se interroga a sí mismo).

Lo que cambia básicamente en la década de los 60 es el hecho de que ya no se utiliza la figura del monstruo para hablar de los instintos asesinos del ser humano. Figuras como el Conde Drácula o Frankenstein son sustituidos por psicópatas y asesinos en serie. Ya no se recurre al monstruo sobrenatural para proyectar fuera del ser humano los instintos de agresividad y sadismo. El cine de terror de finales de los 50 y, sobre todo, a partir de los 60 constata las teorías de Freud: el mal procede del lado oscuro de la psique humana, allí donde se concretan los fantasmas del inconsciente.

La idea de que la desintegración del hombre no viene por la amenaza externa sino desde su propio interior conlleva una concepción pesimista de la humanidad y esto se refleja en los filmes de los 60. Todas las creencias y los valores quedan dinamitados, y las instituciones básicas familia, Iglesia y Estado, son atacadas. Se acaba con las ideas de solidaridad, de comunidad y, lo que es más importante, con toda fe en el ser humano. Si hay dos términos que pueden definir el periodo son invasión y catástrofe. La humanidad invadida, ya sea por fuerzas extraterrestres o por hordas del Mal, es la traducción fílmica del fracaso

⁴ Gérard Lenne: *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974.





del capitalismo, así como de la liberación de las formas estéticas vanguardistas y de las fuerzas antisociales y antitradicionales. Se ponen de moda los films-catástrofes y de ciencia-ficción, y también los de temas parapsicológicos. La idea del fin del mundo arrasa en las pantallas y el triunfo del Mal se representa con la misma intensidad que el *happy end*.

El cine de terror de los 60 supone una superación del clasicismo tras el paréntesis manierista liderado por la Hammer y por Terence Fisher, lo que conlleva el abandono por agotamiento de las formas tradicionales de representación del modelo clasicista, cuyos medios artesanales ya no pueden competir con los nuevos efectos especiales. Los espectadores, cansados de las películas de criptas y de castillos en brumas, buscan otro tipo de cine con el que satisfacer sus ansias de pasar miedo. Y Polanski es uno de los directores que satisfacen estas nuevas necesidades de los espectadores.

Los 60 son una década llena de clásicos del terror que sobrepasan las barreras del género y obtienen una resonancia extraordinaria. Películas como *El fotógrafo del pánico* (1960) de Michael Powell y *Psicosis* (1960) de Hitchcock abren las puertas del género a los asesinos en serie que tan de moda están en la actualidad. Mark Lewis y Norman Bates son el arquetipo del *serial killer*, jóvenes con tendencias voyeurísticas y sádicas, que satisfacen su sexualidad perversa con los asesinatos de adolescentes atractivas e indefensas. Los films de asesinos en serie siguen gozando de una gran aceptación entre el público adolescente, aunque se han agotado las explicaciones psicológicas de sus actos y se han reducido a un mero recrearse en la violencia de los asesinatos.

En la década de los 60 aparecen nuevas tendencias dentro del género de terror, tal es el caso del *mondo* (subgénero con tintes documentales sobre las miserias y los horrores del mundo), cuyo primer exponente de 1961 es *Este perro mundo* de Jacopetti, Cavara y Prosperi. La década de los 60 también abre las puertas al cine de vísceras y sangre, donde el terror se hace más explícito y triunfa la fragmentación del cuerpo humano. En 1964 Hershell Gordon Lewis dirige *2000 maníacos* consagrando un género, el *gore*, que desde entonces no ha cesado de gozar de buena salud.

El año 1968, momento en que se estrena *La semilla del diablo*, es un año decisivo para la evolución del género de ciencia ficción y de terror. Es el año en que Stanley Kubrick presenta su filme *2001: Una odisea del espacio* y en el que nacen los zombis de George Romero en *La noche de los muertos vivientes*, cuya sencillez estética intenta devolver el género a sus raíces. También es el año en el que Fellini presenta su *Toby Dammit* -inclasificable joya del género fantástico-, episodio del film *Historias Extraordinarias* (*Tre passi nel delirio*), basado en la obra de Poe y en el





que también participan Louis Malle y Roger Vadim. Películas como *El héroe anda suelto* (1968) de Peter Bogdanovich y *La hora del lobo* (1968) de Bergman son, en realidad, ensayos que reflexionan acerca del cine de terror y de su función en la sociedad, así como acerca de la condición humana. Magnífico broche para una década que presagia la violencia del cine de los 70.

2.3. LA SAGA DE LOS NIÑOS DEMONÍACOS

Cuando se estrena *La semilla del diablo* el 15 de junio del 68, el terreno de los films demoníacos ya estaba bien abonado. *Horror Hotel*, quizás la primera película demoníaca de los 60, dirigida en 1960 por John Moxley y estrenada en 1963, se centraba en la historia de una bruja del siglo XVIII quemada en la hoguera que 250 años después hace un pacto con el diablo para reencarnarse y seguir con sus desmanes. Películas como *Burn, Witch, Burn* (1962) de Sidney Hayers, thriller británico protagonizado por una bruja que utiliza sus hechizos para ayudar a su marido en su carrera profesional; *Witchcraft* (1964) de Don Sharp, sobre una familia que despierta 300 años después de su muerte para vengar una afrenta por unas tierras o *The Devil's Own* (1966) de Cyril Frankel, película de la Hammer sobre una anciana bruja con un tratamiento un poco más realista que las anteriores; ya habían poblado las pantallas norteamericanas de pactos demoníacos, magia negra y brujas malvadas. Pero *La Semilla del diablo* supone un giro de 180 grados.

El film de Polanski no pone en escena brujas quemadas en las hogueras ni a la Inquisición, ni tampoco ubica su historia en la lejana Edad Media; los brujos de Polanski son gente normal —aunque un poco excéntrica— y viven en la cosmopolita Nueva York de los 60. Si Polanski renueva el género es porque su relato es realista, no maravilloso y fantástico, y porque introduce la cotidianeidad y el elemento siniestro: el mal está encarnado en la figura de nuestros propios vecinos. Polanski no necesita la típica atmósfera tremendista para situar su relato; ni criptas, ni cementerios abandonados, ni brumas, ni el típico claroscuro. Se trata de una apuesta inteligente y arriesgada, ya que el cine de terror es un género fuertemente tipificado con una serie de cánones iconográficos muy marcados.

Quizás con la película que tenga más puntos en común en cuanto al tratamiento de los brujos sea *La novia del diablo* (*The devil's bride*, 1968), dirigida por Terence Fisher para la Hammer e interpretada por Christopher Lee. Se trata de un film basado también en una obra literaria: *El talismán de Set* de Dennis Wheatley, escritor especialista en magia y ocultismo. La película describe el ambiente de pesadilla en el que se mueven los miembros de las sectas, representados como personas de la alta sociedad.



La novia del diablo, además, también es una película muy bien documentada en cuanto a las prácticas oscuras y centra su argumento en la búsqueda de una joven para llevar a cabo ritos satánicos. Lo que la diferencia de *La semilla del diablo* es que falla a la hora de representar a Satán como a un enorme macho cabrío antropomorfo⁵. También el final es distinto, aquí vence el *happy end*, la cruz cristiana y el fuego purificador.

Polanski utiliza el modo de representación institucional⁶ para subvertirlo desde dentro y para plasmar sus inquietudes personales, así como para enarbolar discursos de crítica social. Pero a pesar de todas las variaciones que introduce, también respeta los elementos típicos de los films de temática demoníaca. Siguiendo a Charles Derry, los cuatro temas principales que contemplan los films sobre el Demonio son los siguientes: la venganza, la corrupción de la inocencia, las posesiones y el énfasis en la simbología cristiana.

Los seres que vuelven, ya sea de la tumba o vía posesiones, para vengar una antigua afrenta es un tema muy común en los films sobre brujería y satanismo. En muchas ocasiones el brujo, que ha sido perseguido y asesinado por sus enemigos, regresa a la vida siglos después para vengarse en la figura de los descendientes de aquellos. En lo que se refiere al segundo punto, la corrupción de los más inocentes, es decir, de los niños, no es un tema nuevo, pero se pone de manifiesto abiertamente en los 60. En un mundo de guerras, donde los niños son obligados a trabajar y a sufrir como adultos, es difícil creer todavía en la inocencia natural de estos. En cuanto al tema de las posesiones, el diablo necesita a menudo el cuerpo de los humanos para llevar a cabo sus fechorías. Su poder reside en el hecho de que es capaz de controlar la voluntad de las personas y de utilizarlas para sus propósitos. Y por último, el hecho de que en todos estos films se utilicen elementos típicos del dogma cristiano: desde crucifijos, pasando por exorcismos e Iglesias, hasta el fuego purificador en el que encuentran la muerte los villanos.

El film de Roman Polanski respeta estos puntos, así como el tema del pacto con el Diablo, elemento típico en la tradición y la literatura satánicas. Guy Woodhouse “vende” a su mujer a cambio de un papel protagonista en Broadway y nos recuerda al Fausto de Goethe, quien vende su alma a Mefistófeles a cambio de la juventud eterna. En la obra del literato alemán, Fausto firma el pacto con su propia sangre, y en

5 Algo parecido ocurre con el film de Jacques Tourneur *La noche del demonio* (*Night of the Demon*, 1956), película muy bien documentada en cuanto a prácticas ocultistas que falla en la encarnación de la figura maligna.

6 Véase Noel Burch: *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1979.





La semilla del diablo el espectador sospecha –como Rosemary– que Guy lleva en su cuerpo algún signo identificador de su pertenencia al grupo de los brujos.

En *La semilla del diablo* se representa la llegada del Anticristo, la venganza de Satanás contra Dios Padre al imitar los pasos del nacimiento de Cristo. Y qué mayor corrupción de la inocencia que dar nacimiento al hijo de Satanás, un niño que no será bautizado y que estará perdido para la religión cristiana. Polanski utiliza y subvierte una gran cantidad de símbolos del dogma católico, así establece una relación visual entre las prácticas caníbales y el beber la sangre de Cristo de la liturgia cristiana y el rito judío de sacrificar y comer el cordero pascual. Durante una pesadilla la protagonista sueña con el Papa, pero este lleva puesto un anillo de raíz de tanis, el hongo del diablo.

En determinado momento de la película Polanski nos sitúa en la época navideña, vemos a Santa Claus y otras escenas típicas de Navidad, como un Portal de Belén en un escaparate. Este es un adelanto del Portal de Belén satánico que pone en juego la escena final, con el aquelarre de brujos alrededor de la cuna negra y Rosemary, vestida con un camisón azul que recuerda al atuendo de la virgen María, recibiendo regalos de los presentes. Rosemary, en una escena anterior, cuando huye de los satanistas en avanzado estado de gestación y ataviada con un vestidito azul, también nos ha recordado a una Virgen María intentando encontrar un sitio donde dar a luz. Ahora es aclamada por el aquelarre y agasajada con regalos por extraños Reyes Magos. La inquietante escena la completa un japonés que no deja de sacar fotos del bebé. Polanski ha filmado una parodia explícita del nacimiento de Cristo.

La semilla del diablo es un resumen de lo que para Charles Derry son los temas principales del género: el terror de lo demoníaco, el terror de la personalidad y el terror del Armagedón⁷. La venida de Satán a la tierra significa el fin de los días y el hecho de que durante gran parte de la película se dude de la salud mental de la protagonista, puede incluirla dentro de las películas de terror psicológico. Pero, además, es un film muy bien documentado. No es de extrañar, si tenemos en cuenta el consejero en asuntos satánicos del que disfrutó Polanski: Antón La Vey, más conocido como el Papa Negro de Hollywood y fundador de la Iglesia Satánica en 1966. La Vey fue el supervisor en lo referente al simbolismo y a los rituales satánicos, además de protagonizar una corta aparición en el aquelarre de la escena de la violación.

Sin embargo, algunos analistas de la película como Robert Chapeta han reseñado incorrecciones en lo referente a la documentación diabólica: Satán, al contrario que Dios padre, no es conocido por tener un solo

⁷ Films que representan la destrucción del mundo y el final de los días.



hijo en el ambiente de una célula familiar tradicional. La prole de Satán es inmensa, fruto de sus relaciones lujuriosas con gran cantidad de mujeres mortales. Lo que sí es cierto es que La Vey había leído *El Libro de la Ley* de Aleister Crowley, obra publicada en 1904 en la que profetizaba el nacimiento del Anticristo. Crowley, quien se hacía llamar a sí mismo la Bestia 666, aseguraba en su libro que en la Era de Acuario comenzaría el reinado de un Lucifer humano, procreado mediante ritos de magia sexual por una pareja que encarnaría a la Dama Escarlata y a Therion (La Bestia del Apocalipsis de San Juan). Los seguidores de Crowley incluso seleccionaron a un grupo de adeptos para llevar a cabo dicho propósito. En mi opinión Ira Levin debió haber leído *El Libro de la Ley* o saber de él, ya que las coincidencias llegan a ser tan grandes que su protagonista se llama Rosemary (Mary es el nombre de la virgen María y la rosa es el gran símbolo crowleiano de la Dama Escarlata, también llamada por éste “madre del Anticristo”).

Por todo lo anteriormente señalado, *La semilla del diablo* se convierte en el film seminal del nuevo subgénero de terror demoníaco. A éste le sigue toda una saga de películas centradas en la idea del nacimiento del Anticristo y de los desmanes de terroríficos niños demoníacos: *El Exorcista* (1973) de William Friedkin, donde una adolescente es poseída por el demonio babilónico Pazazu; *La profecía* (1976) de Richard Donner y todas sus entregas posteriores (*La maldición de Damien* (1978) de Don Taylor y *El final de Damien* (1981) de Grahame Baker), donde el pequeño Damien marcado con el número de la Bestia asesina a su familia y pone en peligro a la humanidad; o *La séptima profecía* (1988) de Carl Schultz, donde se representa la amenaza del nacimiento del primer bebé sin alma. Ese interés del hombre por la venida del Anticristo y por el fin del mundo –exacerbado por el cambio de siglo– no ha cesado, en la actualidad siguen estrenándose una gran cantidad de películas con dicha temática y el Diablo sigue buscando a hembras mortales para dar a luz al Príncipe de las Tinieblas.

2.4. TRAYECTORIA FÍLMICA DE POLANSKI

Cuando Robert Evans, vicepresidente a cargo de producción de la Paramount, leyó la novela de Levin y sabiendo que Alfred Hitchcock había rechazado los derechos de la película, pensó que la persona indicada para dirigir la adaptación era Roman Polanski. El cineasta polaco era lo bastante comercial para Hollywood y, además, había demostrado sus dotes artísticas en películas como *El cuchillo en el agua* (1962) y *Cul-de-sac* (1966). Polanski con *El cuchillo en el agua* había ganado el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia y había sido nominado con el Oscar al mejor film extranjero en 1963. Mientras que con *Cul-de-sac* había





obtenido el Oso de Oro en el Festival de Berlín y el Premio de la Crítica Italiana en el Festival de Venecia. El archipremiado director polaco, además, había demostrado en sus films su gusto por los temas relacionados con el sexo, la violencia y la locura, por lo que Evans pensó que era el hombre adecuado para dirigir *La semilla del diablo*.

Por otro lado, él ya había dirigido otras películas que podían considerarse de género de terror: *Repulsión* (1965) y *El baile de los vampiros* (1967). En *Repulsión* Polanski había utilizado los rasgos característicos del género de terror para realizar un estudio psicológico sobre la esquizofrenia. Mientras que *El baile de los vampiros* era una parodia del típico subgénero del cine de vampiros. Polanski recuerda en su autobiografía “Siempre que acudíamos a ver algunas películas de terror en París, observábamos que los espectadores se burlaban. ¿Por qué no hacer una película con la que pudieran reírse en lugar de burlarse?”⁸

En *El baile de los vampiros* Polanski ya había demostrado la elegancia visual de sus obras, así como había enarbolado una crítica de las pautas morales reaccionarias del género de terror y de la ideología burguesa que, en muchas ocasiones, las sustentaban. La película del director polaco ponía en escena los desmanes de unos vampiros homosexuales y promiscuos, y los problemas de un viejo científico loco y su joven y estúpido ayudante para vencerlos. Al final del film estos ayudaban a extender la plaga maligna que habían intentado aniquilar.

Tras el enorme éxito comercial y de crítica de *La semilla del diablo*, Polanski logró salir de las salas restringidas y hacerse un lugar en Hollywood. Después de *La semilla del diablo* le propusieron la dirección de una gran cantidad de films de terror, pero Polanski no volvió a adentrarse por estos parajes hasta la adaptación de la novela de Roland Topor titulada *Le locataire chimérique. El quimérico inquilino* (1976) es una de las películas más personales de Polanski, quien, además de dirigirla, aparece como protagonista (ya había interpretado papeles en otras de sus películas: *El baile de los vampiros* y *What?*).

La última incursión de Polanski por el género de terror fue en 1999 con *La novena puerta*, adaptación de la obra de Arturo Pérez Reverte *El Club Dumas*. Se trata de un thriller con elemento sobrenatural donde el protagonista, un detective bibliófilo, sigue la pista de los tres únicos ejemplares salvados de la hoguera inquisitorial de un libro satánico: *De Umbrarum Regni Novem Portis (La Novena Puerta del Reino de las Sombras)*, escrito por el propio Lucifer. Era la segunda vez en que Polanski se las veía con el mismísimo Príncipe de las Tinieblas, pero esta vez encarnado en el personaje interpretado por la atractiva Emmanuelle Seigner. De nuevo el Mal triunfaba.

8 Roman Polanski: *Roman por Polanski*. Barcelona: Grijalbo, 1985, p. 278



Si *Cuchillo en el agua* convirtió a Polanski en el mejor director europeo de la Europa del Este, y *Repulsión* y *Cul-de-sac* le asentaron como uno de los máximos exponentes del *Art Cinema* europeo, *La semilla del diablo* y *Chinatown* (1974) le catapultaron a la fama en Hollywood, éxito que vino refrendado por las seis nominaciones y los tres Oscars conseguidos tras el estreno de su película *Tess* en 1979. Desde entonces, Polanski ha dirigido films englobados en diferentes géneros, desde una comedia como *Piratas* (1986), pasando por un thriller de 1988 titulado *Frenético* o por dramas tan dispares como *Lunas de hiel* (1992) y *La muerte y la doncella* (1994). Su prestigio como director ha quedado evidenciado al ganar la Palma de Oro del Festival de Cannes a la mejor película con su último trabajo *El pianista* (2002), la historia de un superviviente en el ghetto de Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial.

Uno de los aspectos más destacados del cine de Polanski es que éste respeta la estructura industrial y típica de género sin renunciar a la necesidad de expresión personal. Sus films son complejos estudios psicológicos individuales acerca de cómo se comporta un individuo en un ambiente social en apariencia coherente, pero que destaca como amenazante. El director polaco en sus films presenta como idea base el drama de la identidad y sus obras son parábolas que critican la corrupción de la sociedad moderna. Polanski sabe exponer como pocos directores los miedos inconscientes colectivos y culturales. Ya sea por su personalísimo modo de dirigir, por su implicación personal en sus proyectos o por la leyenda negra que le rodea, Polanski es un director muy conocido por el espectador medio y ocupa ya un lugar indiscutible en la historia del cine.



3. SINOPSIS ARGUMENTAL

Rosemary y Guy Woodhouse, una joven pareja, están buscando un piso en Nueva York y visitan el edificio Bramford, una siniestra y hermosa construcción victoriana del siglo XIX. A pesar de que Guy es un actor en paro y de que el alquiler resulta más caro que el que pagan, deciden quedarse el piso y marchan a casa de su amigo Hutch —hasta entonces su vecino— para contárselo. Hutch, un anciano escritor de cuentos, les dice durante la cena que el Bramford está rodeado de toda una leyenda negra. Les cuenta que en el Bramford se han celebrado rituales de brujería y prácticas de canibalismo, y que siempre se le ha considerado un edificio maldito. Pero a pesar de las historias de Hutch, los Woodhouse se trasladan. La primera noche que el matrimonio pasa



en el piso comienzan a oír una extraña letanía en el piso contiguo, donde viven sus ancianos y excéntricos vecinos: los Castevet. Rosemary comienza a decorar el piso y un día conoce a Terry en la lavandería. La joven le cuenta que fue acogida por los Castevet cuando vivía en la calle. Una noche cuando Rosemary y Guy regresan a casa encuentran en la acera el cadáver de Terry, parece que ésta se ha suicidado arrojándose por la ventana. En ese momento conocen a los Castevet. Al día siguiente Minnie Castevet les invita a cenar, intiman y estos comienzan a entrometerse cada vez más en la vida de la joven pareja.

A Guy le dan el papel de un actor que misteriosamente ha perdido la vista: Baumgart. Para salvar los problemas conyugales de la pareja –Guy pasa demasiado tiempo ensayando– deciden tener un bebé. Rosemary se queda embarazada después de una extraña noche en la que sueña que ha sido violada por un ser no humano. Cuando los Castevet se enteran de la buena noticia convencen a Rosemary para que deje de ver a su ginecólogo, el Dr. Hill, y se convierta en paciente del Dr. Sapirstein, famoso ginecólogo de la alta sociedad y amigo de los Castevet. A diario Minnie le prepara un brebaje a Rosemary, pero ésta se encuentra cada vez peor, sufre intensos dolores y su aspecto es horrible. Mientras tanto, la carrera de su esposo ha despegado providencialmente.

Hutch visita a Rosemary y se alarma por su aspecto: está demasiado delgada. Durante la visita Rosemary le habla de sus vecinos y despierta las sospechas de Hutch. Tras realizar una serie de investigaciones, llama a Rosemary y se cita con ella para el día siguiente: tiene algo muy importante que decirle. Pero al día siguiente Hutch no acude a la cita: misteriosamente ha entrado en coma y poco después muere. Durante el entierro de Hutch, una amiga de éste le entrega a Rosemary un libro sobre brujería. Entonces, a partir de la lectura, marcada por Hutch, de unas determinadas páginas del libro, Rosemary se da cuenta de que Roman Castevet es el hijo de famoso brujo Adrian Marcato. Intenta hacerse comprender ante su esposo, quien no le demuestra ningún apoyo. Entonces decide marchar a la consulta del Dr. Hill. Aterrorizada y en avanzado estado de gestación corre por las calles de Nueva York. Le cuenta al Dr. Hill que ella y su bebé son el blanco de un complot satánico, pero el ginecólogo no la cree y la entrega a su marido y al Dr. Sapirstein. De nuevo en el piso Rosemary da a luz y le dicen que su bebé ha muerto. Pero ella escucha el llanto de un niño en el piso de los Castevet. Una noche finge dormir y descubre que el armario empotrado de su casa es un pasadizo secreto que lleva hasta el piso de los Castevet. Lo cruza y allí, en el centro del salón, ve una cuna negra de la que cuelga un crucifijo boca abajo. El aquelarre brinda: ¡Salve Rosemary, madre del hijo de Satanás!.



4. ACERCA DE LA ESTRUCTURA DEL FILM

Como ya hemos reseñado *La semilla del diablo* es una obra maestra del cine de terror, que, además de renovar el género, mantiene el hecho fantástico de principio a fin. Todorov en su trabajo *Ensayo sobre la literatura fantástica*⁹ afirma que los relatos fantásticos más logrados son aquellos donde persiste la incertidumbre de estar ante la alteridad o ante la figuración subjetiva o imaginaria, o estamos ante un hecho sobrenatural que ha irrumpido en nuestra realidad o ante una ilusión de los sentidos. En este sentido, el espectador de *La semilla del diablo* duda ante las imágenes mostradas: o bien todo forma parte de una conjura satánica o bien Rosemary sufre un estado patológico y cree que todos son brujos y que quieren robarle a su hijo.

Todorov distingue entre tres categorías de la ficción: lo extraño (donde el fenómeno acontecido se explica por causas naturales y de forma racional), lo maravilloso (donde el fenómeno es explicado por causas sobrenaturales, es decir, desconocemos las leyes que lo rigen), y lo fantástico como límite, el momento de la duda. Un ejemplo de relato extraño sería un texto de trama policíaca o de ciencia ficción donde una serie de acontecimientos en apariencia inexplicables se resuelven de forma lógica. Mientras el cuento de hadas es un ejemplo del relato maravilloso, donde la naturaleza de los hechos narrados y el universo narrativo son fantasía. En lo que respecta a *La semilla del diablo* es un film donde se mantiene el hecho fantástico hasta el final, cuando triunfa la explicación sobrenatural: Satán y su séquito están en Nueva York para atormentar a la pobre Rosemary.

La semilla del diablo es un film muy rico e interesante, no sólo porque mantiene la duda hasta el final y consigue atrapar a la audiencia, sino porque utiliza la típica estructura narrativa del género de terror para subvertirla. Los films de terror clásico suelen mostrar la siguiente estructura: situación de orden, elemento irracional que introduce el desorden y orden restablecido. No hay que olvidar que la introducción, el planteamiento del conflicto y el desenlace son los elementos base de toda estructura narrativa clásica. Gerard Lenne en su obra *El cine fantástico y sus mitologías* dice que todo relato fantástico contiene dos tipos de episodios: los que describen un estado de equilibrio o desequilibrio y los que describen el paso de uno al otro. El elemento sobrenatural interviene para romper el equilibrio existente.

Lo renovador del film de Polanski es que al final no queda restablecida la situación de equilibrio. De una situación inicial de orden y normalidad (una feliz pareja quiere cambiarse de apartamento) se pasa

⁹ Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. París: Editions du Seuil, 1970.





a una situación de inestabilidad y anormalidad de la que nunca se regresa. Polanski se salta así el típico *happy end* de los films de terror. En *La semilla del diablo* no asistimos al final ejemplificador que conlleva la destrucción del monstruo –signo de toda anormalidad– y al restablecimiento de las leyes del sistema. En el film de Polanski es el Mal el que vence. Es una situación atípica, ya que en el cine de Hollywood el éxito de las películas depende del final feliz y en el caso concreto del género de terror el *happy end* sirve como liberación catártica, como exorcismo de los deseos reprimidos más profundos y supone la demostración de la habitabilidad del mundo en el que vivimos y de lo bueno del sistema social establecido.

La estructura básica del género fantástico y de terror consta de unos puntos claves: un elemento sobrenatural inédito, un universo identificable y un personaje protagonista que sufre el acontecimiento irracional. Para que el acontecimiento inexplicable provoque duda y miedo es aconsejable que la realidad mostrada sea la nuestra. En el género fantástico el espectador identifica el universo representado con el suyo propio, de ahí que intente racionalizar los elementos sobrenaturales que rompen con las leyes y con la posibilidad de conocimiento de la realidad. A su vez, se da una ruptura radical entre el personaje víctima del elemento fantástico y el universo, el protagonista sufre la alienación social por la existencia de lo irracional en su vida. Es lo que le ocurre a Rosemary: se encuentra sola ante el complot satánico y nadie quiere creerla. Polanski ha representado en su film un universo identificable: el Nueva York de los 60, y ha introducido el elemento desestabilizador que rompe con todas las reglas de la lógica y de la estabilidad social: la existencia de un grupo de brujos adoradores de Satanás.

En cuanto a la composición del film se sigue una línea ascendente que lleva a un punto culminante, todos los elementos de la película contribuyen al efecto único situado al final de la historia. Esta teoría de la intriga del relato fantástico deriva de la que Poe había esbozado para la novela breve en general. La sorpresa final llega gracias a la temporalidad irreversible del tiempo de la obra fantástica, que, además, ayuda al proceso de identificación; ya que si se conoce el final de antemano el espectador no logra meterse en la piel de los protagonistas. Para Rosemary la sorpresa final es mayor que para los espectadores del film, ya que ella cree hasta el último momento que quieren robarle al niño para algún rito sangriento, no sabe que en realidad su hijo es el hijo de Satanás.

Pero, ¿cuándo se introduce el elemento sobrenatural? Desde el principio de la película se van dando una serie de indicios, que pueden parecer meras casualidades y que más tarde descubrimos como pruebas de la conjura: la nota de la señora Gardenia (especie de alerta para los

