



UNIVERSIDAD DEL CINE

COLECCIÓN TESIS DIGITALES N° 11

El espacio fílmico según la película
El Inquilino de Roman Polanski.

José Carlos Donayre Guerrero

2024

**El espacio fílmico según la película
El Inquilino de Roman Polanski.**

**Organización esquemática, formas
ambiguas y subjetividad
expresionista.**



UNIVERSIDAD DEL CINE

José Carlos Donayre Guerrero

**El espacio fílmico según la película El
Inquilino de Roman Polanski.**

**Organización esquemática, formas ambiguas y
subjetividad expresionista.**

Universidad del Cine

Buenos Aires

2024

Colección Tesis Digitales N°11

Donayre Guerrero, José Carlos

El espacio fílmico según la película El Inquilino de Roman [Polanski](#) : organización esquemática, formas ambiguas y subjetividad expresionista / José Carlos Donayre Guerrero. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Cine, 2024.

Libro digital, PDF - (Tesis [digitales](#) : 11)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-631-90420-2-3

1. Cine Contemporáneo. I. Título.
CDD 791.4309

Contacto con el autor: jcdonayre@gmail.com

Contacto Editorial Universidad del Cine: editorial@ucine.edu.ar

[Consultar la actividad editorial de la Universidad del Cine](#)

Otros formatos disponibles: EPUB / MOBI

ISBN: 978-631-90420-2-3

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Colección Tesis Digitales N°11

- La Universidad del Cine autoriza la libre descarga y distribución del presente material sin fines comerciales, respetando la integridad del texto y citando su autor, título y editorial.
- Las opiniones y contenidos de la presente publicación no constituyen ni representan necesariamente el pensamiento institucional de la Universidad del Cine, sino que son de exclusiva responsabilidad del autor.
- Los vínculos de referencias bibliográficas y de fragmentos de video contenidos en este libro, han sido comprobados al 30/03/2024.
- El carácter dinámico de Internet, no permite garantizar su funcionamiento futuro.
- Las ilustraciones son propiedad del autor.

Dedicatoria:

A mis padres, a mi hermana y a mi abuelo David Guerrero

Introducción

Roman Polanski, director de cine franco-polaco, es uno de los grandes directores de cine su generación. Desde su primer cortometraje ha logrado construir un relato que responde a sus intereses personales y a la herencia de un estilo narrativo que proviene de la época en que se formó: los años 1950 y 1960. Unas décadas de grandes cambios. La representación del cine clásico americano había logrado su máxima expresión y, al mismo tiempo, su propio decaimiento. El cine entra en la modernidad y se produce un cambio en los conceptos sobre la construcción de la imagen y la mirada del realizador sobre el entorno y la ciudad. Sin embargo, el cambio será un límite que tendrá que replantearse con los años venideros dada la relación que quedará entre cine clásico y cine moderno. Y así fue sucediendo cuando al final de la Segunda Guerra Mundial, Europa exploraba una nueva narrativa con el Neorrealismo italiano, y más tarde con la aparición de la Nouvelle Vague.

En ese contexto de la Europa industrial y la sociedad moderna y bajo el trasfondo de ciudades que van reconstruyéndose, Roman Polanski, errante desde la infancia, se empapó de todos estos cambios estéticos y narrativos en el arte y el cine. Recorrió toda Europa y desde que empezó a estudiar en la escuela de cine en Polonia adquirió y se volvió seguidor de las vanguardias cinematográficas que nacieron a principios de siglo XX. Movimientos como el surrealismo y, sobre todo, el expresionismo alemán, están presentes en toda su filmografía. Polanski resiste a que estos movimientos lleguen a desaparecer. Es así como reelabora los géneros americanos sin dejar de introducir elementos propios de las mencionadas vanguardias. Crea así una propia postura estética y narrativa sin perder lo clásico y sin perder su época moderna. Incluso cuando tuvo grandes influencias coyunturales (cuando surge su carrera cinematográfica, directores como Buñuel, Bergman y Antonioni se encontraban en plena actividad) elaboró un estilo que ahondaba sobre determinados elementos que significarían la novedad misma en lo que se refiere a la puesta en escena, todo desde 1962 con su primera película *El cuchillo bajo el agua*.

Para desentrañar mejor la postura estética y personal de Roman Polanski, habría que iniciar diciendo que su aparición está señalada por una tensión entre el cine moderno (el gusto por reivindicar las viejas vanguardias) y los géneros del cine clásico (su admiración a directores del cine norteamericano). Sus primeros cortometrajes muestran que lo domina una escuela europea, que está muy cerca de directores como Andrzej Wajda, F. W. Murnau y Fritz Lang. Pero a la vez, su organización en cuanto al diseño de planos y movimientos de cámara tendrá también la sombra de directores del cine americano clásico como fueron Orson Welles y Alfred Hitchcock.

Dicha tensión podrá evidenciarse en su trabajo sobre el espacio y a la vez sobre la percepción. Espacio y percepción siempre van unidos. Sus películas progresan en base a la subjetividad de un personaje. Importa lo que este observa y la interpretación que hace de lo observado. La mirada contamina al espacio donde el personaje se desenvuelve, hace que este se enrarezca y se vuelva extraño. Al ahondar su trabajo sobre la percepción y la mirada, ahonda su trabajo sobre el espacio. De esta forma es que lleva a tener lo que denomino un esquematismo en el *espacio filmico* (que viene a ser todo aquello que crea la virtualidad en el espectador: la puesta en escena, el montaje y el decorado) De ahí que se termine por afinar el “estilo-Polanski”. Y es en *El Inquilino de 1976* donde se confirma de manera ejemplar. Una construcción que inicia desde un trabajo detallado en el espacio visual y el decorado al enfatizar en la percepción, y al mismo tiempo, la tensión entre su preferencia norteamericana y su escuela europea, entre el cine moderno y lo más tradicional de las vanguardias cinematográficas. Sobre todo, surge el expresionismo alemán como un elemento infaltable.

El siguiente trabajo se divide en tres capítulos:

En el primer capítulo se abordará la construcción del relato cinematográfico de Polanski comenzando por datos teóricos como son el plano o el encuadre hasta llegar a los movimientos estéticos propios del cine, desde las vanguardias de los años 20 hasta el cine moderno. Luego se verá como desde sus primeros cortometrajes se puede vislumbrar los primeros esbozos de lo será una fórmula determinada. Después, ésta se irá rediseñando e irá replanteando su posición

como director moderno apegado a los géneros clásicos de la historia del cine. Finalmente, las cuestiones biográficas que han llevado a que Polanski esté relacionado con determinados ejes temáticos.

El segundo capítulo se adentra en la Trilogía de los Apartamentos. Las tres películas son las más reconocidas por su unión temática, pero también son las tres en las cuales Roman Polanski puede articular su fórmula determinada en base a dos cuestiones que son el impulso de toda su filmografía: una imagen del horror basada en la percepción y un trabajo sobre el espacio. A partir de ese punto, la trilogía evidencia también un trabajo sobre el expresionismo alemán. Pero será, sobre todo, en *El Inquilino* donde Polanski consiga que el espacio quede enmarcado en la subjetividad de un personaje. Y la imagen del horror, que surge de esa subjetividad y que responde al estado mental del protagonista, quedará revelada a través del espacio.

El tercer y último capítulo está centrado en la puesta en escena, el montaje y la subjetividad vista en *El Inquilino* (1976). Se utilizará como base el estudio que realizó Eric Rohmer sobre la película *Fausto* (1926) de F.W. Murnau. En su libro *La organización del espacio en el Fausto de Murnau* muestra el trabajo dedicado y característico que realizaba F.W. Murnau, representante y heredero del expresionismo alemán, a partir del espacio. Y en este caso se verá las similitudes que pueden hallarse entre la puesta en escena del expresionismo, particularmente del propio F. W. Murnau y la puesta en escena de Roman Polanski en *El Inquilino* (1976)

Ese trabajo en la puesta en escena mostrará que Polanski hace un replanteamiento del expresionismo alemán desde sus postulados más importantes y sin abandonar el realismo ni las características propias de su estilo.

Capítulo 1:

La construcción del relato cinematográfico de Roman Polanski

El plano como sistema inicial del relato

Desde las primeras películas del siglo XIX e inicios del XX, el plano es una imagen que responde a nociones estilísticas y estéticas. Si bien al inicio el cine era una cámara fija de registro documental (que al volverse popular y convertirse en un sistema de producción, llega a la ficción), el encuadre es la vía desde la cual se busca construir una manera de narrar. La idea de producir un efecto empieza en el plano. Entonces aparece el montaje. La yuxtaposición de las distintas imágenes. El cine desde sus inicios adopta el modelo narrativo de la novela decimonónica y, evidentemente, también del teatro. Esto indudablemente porque necesitaba una forma narrativa para las películas y la novela escrita era el mejor modelo. Sin embargo, Gilles Deleuze, haciendo hincapié en el montaje, pone de ejemplo la película *Fausto* (1926) de F. W. Murnau que, aunque esconde su técnica por ser aún una época primitiva donde lo central está en los personajes, intercala la cámara móvil con reiterados planos fijos. Eso porque se busca cómo expresar un argumento y una historia a través de imágenes y de un tono estético. F.W. Murnau, heredero del expresionismo alemán, sabe de la importancia de la construcción del encuadre, de aquello que está fuera de cuadro, de lo que no podemos ver, de igual manera de la fuerza del plano de lo que si podemos ver y de la sensación visual y psicológica que viene añadido a los movimientos y posiciones de cámara. Aun cuando en aquel momento, la técnica no está del todo desarrollada, comprende la necesidad de construir un lenguaje. Así el cine se aleja de lo literario y más que lenguaje debería hablarse de estructura, dirá Deleuze, donde el plano será la unidad mínima y la unidad más importante.

Gilles Deleuze denomina imagen¹, plano o encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente dentro de él. Y a la vez, este sistema se divide en subconjuntos, los mismos que pueden ser análogos a la función que cumplen los monemas en el

lenguaje, como señala Jakobson o Pasolini. Precisamente Pasolini llamó al plano – encuadre: *cinemas*. Sin embargo, Deleuze, en vías de centrarse en la imagen, separa al lenguaje y plantea que se hable sólo de información. Entonces desarrolla la imagen-movimiento en la cual muestra al encuadre como un sistema que, aunque cerrado y estructurado por otros subconjuntos, puede ser leído al mismo tiempo que puede relacionarse con otros sistemas. Una relación alejada del sistema estructural lingüístico de Saussure y, por el contrario, más cercana al modelo sobre estructuras de imágenes de Pierce. Así es como Deleuze denomina al encuadre como el centro desde donde se arma la puesta en escena. Y sobre todo es a través de la profundidad de campo que se puede hablar de acciones principales y secundarias, las escenas secundarias pueden realizarse delante mientras que lo principal acontece en el fondo o viceversa. Con ello, la importancia de lo que suceda dentro de un mismo plano o encuadre. En su libro la *imagen-movimiento*, Deleuze a esta combinación de información dentro de un plano lo llama *saturación*. Su contraparte es la *rarefacción*, la cual refiere al momento en que se pone el acento sobre un solo objeto (por ejemplo, un vaso de leche o un vestido). Un Objeto vital para el desarrollo de la acción. Las imágenes rarificadas, sin embargo, tienen un extremo que son los espacios vacíos o cuando la imagen se vuelve blanca o negra en su totalidad. Por este último hallazgo el plano puede volverse confuso por saturación o quedar reducido a un espacio vacío.

Jean Mitry en *Estética y psicología del cine* define al plano como un valor complejo. Lo describe como un conjunto de actos y movimientos captados entre otros que le son contingentes, y que la asociación de este plano con otros (sea el que lo precede o siguiente) determina nuevas relaciones. Esto sucede porque al introducir un fragmento, la continuidad se construye de un conjunto dentro de otros conjuntos.

En ambas definiciones se muestra la importancia en el *plano* o *encuadre* de la información que se circunscribe dentro de éste y, sobre todo, la relación que se crea cuando dialoga con otros encuadres. La distribución de los elementos dentro de la imagen tomando como principio inicial, la herencia pictórica que teoriza sobre las zonas áureas y la herencia teatral en cuanto a la puesta en escena y la disposición de los elementos dentro del espacio escenográfico. Sin

embargo, al inicio el cine trabaja en gran medida sobre una organización que tiene que ver con el llamado movimiento interno.

No obstante, si bien cada plano es un sistema cerrado, es el montaje donde termina de darse la conexión entre cada uno. Griffith empieza a elaborar la forma del lenguaje del cine. Prueba las formas que permitía el montaje. Alterna el espacio y el tiempo con el uso de los *flashbacks*. En aquel momento, el cine construye desde el plano su propia estructura. Es en el montaje donde surgen las nociones estilísticas sobre el cine. En este punto, la corriente de cine ruso, cineastas como Serguéi Eisenstein, en los años 20 a 30, va a elaborar toda una teoría (que puede leerse en sus libros: *El sentido del cine y la forma del cine*) sobre las posibilidades que pueden darse con los movimientos internos del plano en beneficio del montaje. También estaba presente, en ese tiempo, Dziga Vertov quien preferirá las sobreimpresiones y los planos con ángulos de cámara oblicuos y cambios de velocidades. Dziga Vertov realizó las primeras pruebas formales sobre las distintas posibilidades que daba la técnica para descomponer la imagen desde el montaje. Es decir, que la conexión entre los planos ya tenía una importancia vital. Eso, además, venía seguido de una idea del cine frente a la realidad, pensamiento que también desarrolla la corriente vanguardista del expresionismo alemán que utilizaba al cine no solo como una máquina contadora de historias sino como una postura estética sobre el arte. Los postulados más importantes, de las corrientes alemana y rusa, pregonaban por una mayor abstracción y un completo alejamiento de la realidad.

Si las vanguardias europeas en el cine de los años 20 defendían la abstracción. En América, principalmente en Estados Unidos, se conforma lo que recibiría el nombre de cine clásico. El mismo estilo cinematográfico que va desde Griffith hasta Hitchcock, y que termina rigiendo la idea del MIR (modelo de representación institucional) de Noel Burch. Nace la idea de transparencia. Las películas parecen narrarse por sí mismas y con su propio lenguaje.

El narrador, aquel ente que funcionaba con plena libertad en el cine de la vanguardia (el narrador era el procedimiento de una no representación de la realidad), desaparece. Y, por otro lado, el cine clásico del MIR, llevará a fondo la

idea de los espacios que funcionan al servicio de la escena. Eso determina que la realidad sea una completa escenografía.

El cine clásico americano sugiere también la idea de abstracción, pero sólo lo hace desde el punto de vista de la producción. El expresionismo alemán, por ejemplo, deformaba los espacios precisamente para marcar un distanciamiento y una postura *contra* la realidad. En el cine clásico (sobre todo el modelo de Hollywood), se aleja de la realidad para tener todo más controlado. El cine se aleja de lo documental y la ciudad para ir al estudio de filmación. Los espacios son representaciones como tal y ya no bajo ninguna postura *hacia* la realidad. Los planos de la película se construyen desde la escena dentro del *set*. El distanciamiento de la realidad no viene para dar cuenta de una psicología, tal como sí lo hacía el expresionismo alemán con sus puntiagudas paredes de una habitación como muestra de la puesta en escena de la angustia y del miedo o una representación de lo que sentía el personaje. Cabe señalar, sin embargo, que cineastas como Alfred Hitchcock y Orson Welles ponen en conflicto aquellos principios del cine clásico (por esa razón que ambos cineastas se encuentran en la cúspide de la historia del cine y en la parte final del cine clásico norteamericano en los años 50) sobre todo lo hacen; por un lado, en cuanto que introducen la psicología de un personaje y debido a que juegan con el papel de la transparencia: introducen elementos extradiegéticos como la *voz en off* y traen de vuelta los planos del cine documental, el uso de luces, sombras y contraluz y los planos oblicuos: picados y contrapicados. La posibilidad de tomar técnicas estéticas de otros movimientos artísticos. Esos son elementos que después serán parte del cine moderno, sobre todo cuando se trate de la percepción de un personaje, de lo que está observando, de su propia subjetividad. En los años 50 y 60, la idea de realidad y de espacio se radicalizaría con el Neorrealismo italiano y mucho más con la Nouvelle Vague el cual trae de regreso al narrador, que al mismo tiempo es un nuevo narrador. La Nouvelle Vague con su propósito de transgredir el cine clásico y romper con la imposición del modelo estadounidense y de Hollywood, pone de lleno un cine que evoque una plena libertad. Es importante cómo aún en ese momento, en que se marca el nacimiento del cine moderno, la noción del plano, siempre se mantuvo como base principal y

constructor de una postura visual y el elemento de discusión sobre la construcción de una imagen.

Los movimientos de cámara.

En las primeras vanguardias de los años 20, los directores utilizaban el movimiento de la cámara con virtuosismo y en ese punto la narración ya comenzaba a mostrar sus primeras variaciones con respecto a las primeras filmaciones donde la cámara era fija e inmóvil. Ya no solo se hablaba de tamaños de planos, sino también de movimientos de cámara implicados hacia un nuevo tipo de movimiento interno. Incluso en el cine moderno un movimiento de cámara será una cuestión moral, señalaría Jean- Luc Godard cuando se refiera al *travelling*. Y el *travelling* fue de los primeros movimientos de cámara que surgió. El uso de elementos móviles sobre los cuales colocar la cámara y así generar mayor dinamismo y nivel dramático. Con el movimiento de cámara se potencia el plano como un conjunto en el que ya no sólo responde a lo que se circunscribe dentro de él, sino que se abre inmediatamente a dos campos muy bien diferenciados. Uno es el que se ve (que puede ser un plano corto o largo sin corte como el plano secuencia) y; el otro, lo que está fuera del encuadre y que crece por su ausencia y que resulta tan importante estéticamente como el conjunto visible. Por ello, las decisiones con respecto a la utilización de una u otra forma con respecto al plano (sea por una posición de cámara o un tipo de encuadre móvil o inmóvil²) determina un gesto estético con relación a la imagen total del filme.

Deleuze señala cómo en los inicios del cine (al que denomina primitivo) el plano, por tratarse de una cámara fija, era una determinación espacial que mostraba una porción del espacio. Este sólo era evidenciado por la distancia de los *elementos* que se situaban frente a la cámara. Una distancia que se centraba en el primer plano (o plano medio) y del plano largo (general). Entonces el movimiento estaba en los actores y en los *elementos* que se desplazaban. Pero aun siendo el cine primitivo, se habla de movimiento. Que finalmente se reescribe y pronuncia literalmente con la aparición de la movilidad de la cámara. Dado que en los inicios el plano era fijo, la distribución y el movimiento interno provenían

del desplazamiento de los personajes principales o secundarios o de las posiciones de los elementos u objetos. Cuando empieza a moverse la cámara dicho movimiento interno comenzará a modificarse con cada re-encuadre. Un ejemplo de ello son los planos secuencias. Los movimientos técnicos de la cámara traen un nuevo matiz: cambiará la comunicación entre cada plano. El continuo diálogo con el resto de los movimientos internos presentes en los demás planos encuentra una nueva característica. Un aporte adicional a cuando la cámara era fija y estática. Eso beneficia al montaje, la unión de los planos que dan cuenta de la expresión de un filme. Los movimientos de cámara permiten al montaje ahondar en la descripción, enfatizar detalles y, además, permite la interacción en cuanto a duración entre los planos y la posibilidad de conseguir dramatismo entre un plano inmóvil y otro que se despliegue por todo el espacio escenográfico.

En este punto el plano como unidad mínima se convierte en un elemento móvil ya que da cuenta de esos cambios que irán sucediendo. Se convierte en un mediador entre un movimiento que se compone, otro que se descompone y un tercero que se vuelve a recomponer: un movimiento que está más allá del movimiento interno del plano. Y el movimiento de cámara gira en torno a una decisión espacial y de la puesta en escena y de lo escenográfico, Así lo muestra Eric Rohmer en su estudio dedicado al *Fausto* (1926) de F.W. Murnau, donde la organización del montaje y los planos siempre están en relación con dar cuenta del espacio en el que se desarrolla la acción y se mueven los personajes.

En este punto el plano, sea un plano fijo o bajo un movimiento de cámara, será la base de la división entre lo que va a conocerse como cine clásico y el cine moderno. Una división centrada en una continuidad, porque lo encontrado en Murnau en 1926 se mantendrá en el tiempo y muchas cuestiones del cine primitivo pasaran al cine moderno como los elementos técnicos y la puesta en escena. El cine clásico, la Nouvelle Vague de los años 60, el expresionismo alemán, habían explorado los movimientos de cámara, los planos secuencias, los planos para enfatizar la ausencia de un narrador (como es la transparencia) y los movimientos que dieron importancia a lo estético. La división resulta un tanto difusa y tiene una base teórica y crítica. Otro director de la misma corriente alemana como Fritz Lang, se nutrirá de lo visto en Murnau. Del lado americano

encontraremos a Otto Preminger, Orson Welles y Alfred Hitchcock, por citar algunos ejemplos. El cine moderno después de la Segunda Guerra Mundial cambia el paradigma. Vuelve el debate sobre el realismo y el tema de la representación que se hace sobre la realidad ontológica. Sobre todo, aquello que tiene que ver ya con la representación del espacio y el manejo del tiempo.

La imagen *versus* la realidad

El cine incluso desde las vanguardias nunca dejó de tender hacia el realismo. En el cine moderno cambia completamente la noción acerca de la representación a partir del neorrealismo italiano de los años 40 a 50 y que sería retomado en los años 60. Una de las primeras voces que teoriza sobre ese momento de cambio es André Bazin quien encuentra en estas películas de posguerra un estilo más natural, y que agrega algo más al cine y lo lleva a una dimensión más allá. Ya no sólo lo mecánico del cine se queda en la imagen en sí, sino que esta puesta para extraer imágenes de la realidad. Entonces escribe sobre la separación entre “los cineastas que creen en la imagen” y los “que creen en la realidad”. Por un lado, estaban todos aquellos que apostaban por un trabajo imaginario y subjetivo del cine, ejemplo de ello son los futuristas o incluso la escuela formalista rusa como Eisenstein (y su teoría del montaje) y Dziga Vertov. Los segundos, creen más en posicionar a la cámara en la realidad misma y que se revele de esta realidad, una nueva imagen. La imagen es todo lo que puede añadir a la cosa representada, a su representación sobre la pantalla, como escribe Dominique Chateau en su libro de la *Estética del cine*. Bazin tenía la idea de la imagen ontológica, el cine visto como un arte de reproducción y que se debe asumir bajo ese propósito: ser un medio filmico que tiene la capacidad de reproducir objetivamente lo real. Como decía Cesare Zavattini “el cine debe contar lo que está sucediendo. Ha llegado el momento de arrojar a la basura los guiones para seguir a los hombres con la cámara”. Una frase enfática que se potencia con lo que decía S. Kracauer que veía al cine como un gran documento que al ser más fiel a la realidad se consigue mayores logros estéticos. Sin embargo, cabe señalar que la idea de realismo siempre ha estado ligada al cine, incluso hasta hoy. Ya desde las vanguardias de los años 20, como señala el autor italiano

Francesco Casetti, la realidad era un elemento importante de la construcción de la imagen cinematográfica. Siempre estuvo presente, sin embargo, con el neorrealismo que surge con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el postulado cambia, se vuelve una posición más personal. Bazin encuentra que con el plano secuencia y el montaje prohibido (el no uso del corte que de una sensación visual impura) entregaban un acercamiento más ontológico al cine en lo referido a espacio y tiempo. Una característica que venía de la fotografía y que se profundiza con el cine. Por dicha razón, para Bazin no se puede evitar el uso tecnológico que aproxime más a la realidad y aquí es donde recobra la importancia del color y el sonido. No empero este postulado tenía una posición contraria. Deleuze traerá lo dicho por Pudovkin (cineasta de la vanguardia rusa) quien consideraba al cine como representación y alejamiento de la realidad. El cine no solo es un reflejo o fijación del acontecimiento sino también una forma particular de representación de dicho acontecimiento. Lo que Pudovkin menciona es que entre el acontecimiento natural y la apariencia en la pantalla hay una diferencia marcada, y precisamente esa diferencia es lo que hace del cine un arte.³ Pudovkin defendía la imagen muda pues es un medio completo y un medio del arte. Mientras que para André Bazin la imagen muda estaba inacabada pues el sonido recién inserta el realismo.

Frente a estos dos tipos de imágenes es que Gilles Deleuze teoriza la imagen-movimiento para el cine clásico y la imagen-tiempo para el cine moderno. La imagen-movimiento se termina cuando entra la conciencia, es decir la representación del pensamiento y de la subjetividad. Surge una imagen que va más allá de la acción y que está más pegado al propósito de captar al tiempo en la imagen.

Como sucedió en la época que surge Bazin, el debate sobre el realismo continúa y lo que existe entre ambas imágenes para hoy en día es un híbrido. Una mezcla estética. La representación de todo lo venido después, se ha nutrido de ambas posturas. Inclusive ambas son posturas que no participan de la estética sino de una postura ideológica como señala Dominique Chateau. El añade que la relación cine moderno-clásico es problemática: Pudovkin y los formalistas estarían dentro de la forma clásica de la representación por tratar de mostrar la

distancia que existe entre el objeto y su representación y, a la vez, serían modernistas ya que prefieren “la pobreza” del cine, en

su mudez, su imagen blanco y negro, y la búsqueda de la propia representación del cine frente a la realidad natural. Mientras que los seguidores de la corriente baziniana, que son el cine moderno, son antimodernistas, en el sentido de Greenberg, pues apelan a un narrador, a una subjetividad que construye, imágenes marcadas por un realismo donde está la borradura del medio (lo que recuerda a la transparencia del cine americano). Y sin embargo, el análisis puede seguir encontrando nuevos elementos en unos y otros que los hagan parte de corrientes anteriores ajenas a sus posturas iniciales.

Si bien con el fin de las vanguardias y el surgimiento del cine clásico de Hollywood se llegó a un estándar de realización, donde se postulaba que la diégesis se sostuviera por sí misma, con los neorrealistas y con los directores de la Nouvelle Vague como J.L. Godard y F. Truffaut, esta idea se lleva a otro punto, e incluso decae, pues llegan para mostrar que el narrador del cine moderno puede hacer lo que quiera con la película a partir de elementos extradiegéticos como la voz en *off* y la música extradiegética, y aún así obtenerse fines estéticos. Los directores de la Nouvelle Vague como J.L. Godard y F. Truffaut, tenían una idea irruptiva con el narrador del cine moderno, sin embargo, Jean-Luc Godard apelara aun regreso al cine con una cámara más estática y planos fijos para películas como *Passion* (1982) o *Prenom Carmen* (1983) además de consolidar un debate sobre la imagen, el plano y la realidad, la relación con el lenguaje, la literatura y la pintura.

Precisamente es esa división entre el cine clásico y el cine moderno que comienza con los postulados de André Bazin poseen una frontera un tanto difusa. Entre los dos existe una retroalimentación. Jean-Luc Godard, parafraseando a T. S. Eliot, menciona en su película *Banda aparte* (1964) que lo clásico y lo moderno son la misma cosa porque “lo nuevo se convierte automáticamente en tradición”. Bazin busca con su estética de la imagen ontológica un punto cero donde la realidad se revele por sí misma, sin manipulación. Pero esa postura pone en riesgo el discurso del filme porque así un filme sería un elemento tal cual, directo y puro, olvidando que el cine nació en

la modernidad como un aparato mecánico. Y precisamente los que trataron de encontrar aquello que hiciera que el cine se pudiera mostrar *per se*, con toda su mecánica y todo su poderío narrativo, alejándose con ello de la realidad, fueron los vanguardistas, en particular los expresionistas y los simbolistas.

La herencia también se vuelve difusa ya que se pueden encontrar detalles de los postulados del cine clásico norteamericano en el cine moderno. Los cineastas de la Nouvelle Vague reconocerán a directores del cine americano. Y el cine moderno creará, de alguna manera, un nuevo cine que, al mismo tiempo, trae de vuelta marcas técnicas, como planos de larga duración, el uso del plano secuencia y el manejo del tiempo y la iluminación y subjetividad, ciertas ideas formalistas vistas ya en las vanguardias de inicios del siglo XX.

El regreso de la ciudad en el cine moderno: la aparición de Roman Polanski

El elemento más importante que cambia con el cine moderno es la visión de la ciudad. Es un espacio que reaparece y se hace presente con su propio orden y sus propias reglas. Así mismo, el argumento que era la fuerza para construir un relato en el cine clásico ya en el cine moderno no es el único soporte. La ciudad, como se espacio cinematográfico, se vuelve el acontecimiento.

Michelangelo Antonioni, Eric Rohmer, y el mismo Jean-Luc Godard, son los principales directores que muestran el regreso del narrador con el cine Moderno. Aunque cada uno bajo procedimientos y registros diferentes. Antonioni y Rohmer creen nuevamente en la transparencia del narrador, practican una diégesis que se sostiene por ella misma, sin bríos de manipulación. Ambos directores potencializan el espacio real, no la escenografía únicamente como lo veía el cine clásico en los años 40 a 50 donde se hablaba de estudios cinematográficos, como burbuja de la realidad. La imagen que se registra en el *Eclipse* (1962) de Antonioni o en *El Rayo Verde* (1986), de Rohmer ya no son espacios que representen a la vida urbana, sino que son intentos de acercamiento a la ciudad misma. Y en ese punto la realidad se vuelve un referente distante y por los mismo, extraña. Puede volverse una imagen de fondo infinita que acompañe a los personajes, como en *Sin aliento* (1950) de Jean-Luc

Godard y en *Los cuatrocientos golpes* (1960) de Truffaut quienes se nutren del espacio. Enrarecen el registro heredado del neorrealismo italiano y presentan una construcción más lúdica y un montaje más libre.

Los personajes en estas películas dejan de funcionar como en el cine clásico y se vuelven más silenciosos, introspectivos y deambulan: son más psicológicos. Desde *Alemania Año cero* (1948), e incluso en las ya mencionadas: *Los cuatrocientos golpes* (1960) y en *Sin aliento* (1950), sus protagonistas ocultan más información. Resultan misteriosos como si un secreto inaccesible los tuviera en vilo. El silencio solo se vierte en acciones. También está el caso opuesto de los personajes de las películas de Godard que siempre dan citas y hablan en demasía, pero no dejan de ser personajes incógnitos y arquetipos de pura psicología. Con ello ya no responden únicamente a un argumento en su forma más clásica.

Un ejemplo mayor sería el cine de Jean-Pierre Melville. Principalmente, en su película *El Samourai* (1967) donde se muestra al cine moderno por excelencia, pues toma un género del cine norteamericano y lo adapta en París. Mostrando que el cine puede reelaborar el género del cine negro y de *gánsters* sumando a la ciudad real como telón de fondo. Así mismo tener un guión construido sobre el silencio y el detalle. Melville también resignifica la idea del cineasta que realiza toda su obra por sí mismo. Prácticamente escribe, dirige, filma y monta sus películas. Reconfigura el sentido industrial del cine. Esto fue de gran inspiración para los directores de la Nouvelle Vague, tanto en la manera vertiginosa de realización de películas y de trabajar por sí mismos y en el montaje como ese caso de Godard, además también de la idea de trasponer los géneros cinematográficos, especialmente las características del *film noir* en una ciudad europea y elementos que Melville va trabajando a lo largo de su filmografía. Desde sus primeras películas como *Bob le Flambeur* (1955) hasta *Le doulos* (1962), Melville utiliza todos los elementos del narrador que está mucho más presente: la voz en off, el silencio, las referencias históricas de París en su vida rutinaria, la indumentaria y tomas documentales de la ciudad que se adhieren a la ficción y la adaptación del género policial y de intriga (que será llamado cine polar). Lleva el cine moderno a retomar elementos del cine mudo y hasta del cine experimental. Sobre todo, tiene un trabajo dedicado al espacio, a su

plasticidad y la naturalidad. Los personajes habitan los espacios y deambulan. La ciudad entonces se vuelve un espacio extraño, tanto como el cine fantástico que maneja perfectamente lo extraño y que, como decía Christian Metz, tiene éxito porque en su efecto de extrañeza introduce un efecto de realidad. Entonces Jean-Pierre Melville enrarece la realidad y con ello la enriquece. Con ello se convierte en una gran influencia para el cine moderno. No por nada realiza un cameo en *Sin Aliento* (1950) de Jean-Luc Godard hablando en forma de “enseñanzas”, pues Godard lo consideraba el padre de la Nouvelle Vague. Lo más adecuado sería decir el precursor de esta corriente.

Incluso hoy hablar de posmodernismo, como yendo más allá del cine moderno, es volver a hablar sobre la vanguardia. Y el modernismo, como señala Greenberg, es volver sobre cierto clasicismo. Sobre todo, en lo que refiere a su formalismo. El problema entonces, siguiendo, el texto de Dominique Chateau, tiene que ver con aquello que el *agregado* a la imagen (sea extraída de la realidad o basada en la realidad). Ese valor añadido que se le dé a la imagen es lo que la convierte en un valor estético.

Es en medio del debate sobre la realidad y el realismo estético en la imagen cinematográfica que aparece Roman Polanski. Alejado en sí del auge de la Nouvelle Vague y sus postulados, Polanski, siguiendo el camino del cine moderno, tomará una imagen de la realidad natural, es decir la realidad cotidiana, pero la reconstruirá bajo su fórmula determinada. Un trabajo sobre la realidad, que tendrá su profundidad sobre aspectos técnicos y temáticos que serán los propios de su puesta en escena.

El primer elemento que configura es la percepción. Vuelve sobre la ciudad para que esta sea vista por el espectador a través de un personaje que observa y vive una situación determinada que lo lleva a realizar determinadas acciones (que en Polanski muchas veces se tratan de reacciones) y la cámara es siempre quien acompaña. La cámara se mueve como en el cine clásico y muchas veces como lo hace el cine moderno. Esto debido a que Polanski busca la ambigüedad. Transforma los interiores bajo la ficción y deja lo documental en los exteriores.

La posición y movimiento de cámara es el primer aspecto técnico que marca su apego y desapego del cine clásico y del cine moderno. Porque muchas veces

valoriza el plano fijo o el registro de la cámara en mano (producto de la Nouvelle Vague y el neorrealismo) y otras veces muestra planos secuencias y movimientos muy fieles a los realizados por Orson Welles.

Por lo tanto, lo importantes es la idea de un valor añadido, sea sobre la estética ontológica (una que solo esté sobre la realidad) o sobre la imagen por sí misma (que evidencia su construcción y su medio) y ese valor es lo que produciría según Dominique Chateau que se puede hablar del cine como arte. Ya que la división entre las dos corrientes (lo clásico y lo moderno) son divisiones ideológicas y no sobre cuestiones estéticas.

Roman Polanski, no se entregó plenamente a la Nouvelle Vague. Debido a que, después de dirigir *El cuchillo sobre el agua* (1962), como él mismo ha escrito y mencionado, necesitaba esa plena libertad para crear su propio relato que responda a los elementos por los cuales siempre se ha sentido atraído (los mismos ya se estaban apreciando en sus cortometrajes⁴). En ese momento decide irse a Londres donde filmaría *Repulsión* (1965) la primera película de lo que después sería La trilogía de los apartamentos y que asentaría su propia narrativa. En el caso de Polanski, lo moderno aparecerá en la técnica y en los momentos en los que su narrador se manifieste y lo clásico no dejará de ser una sombra en el argumento y en la puesta en escena. Una doble combinación que parte desde lo temático y tiene su desarrollo en la puesta en escena, base de lo técnico y el guión lo cual trae por resultado el “estilo Polanski”.

Y si por un lado va a incidir sobre la importancia de la escritura y el guión con un trabajo reiterado en estudio, va a poner énfasis también en la ciudad y, por consiguiente. en los espacios reales. El espacio urbano de la ciudad en el cine moderno se vuelve un lugar que permite revelar aquello que está en la realidad ontológica, como señalaba Bazin. Y aunque Polanski se va abstrayendo hacia los interiores no deja que el realismo desaparezca, lo urbano y natural se mantiene desde el tratamiento de los espacios (sean escenográficos y naturales).

En sus primeros cortometrajes existe un aire vanguardista (sobre todo en la representación de elementos del surrealismo, iluminación expresionista. Es decir, una excesiva manipulación sobre la imagen), pero, además, Polanski

constantemente evidencia, por ruidos a través de planos detalles, que la realidad natural circula y está presente en su mundo construido. En esa doble combinación se inicia su posición entre la representación clásica y el tratamiento del espacio que viene con el cine moderno. Más aún cuando inserte la subjetividad de un personaje como soporte de toda la narración, pues sigue la idea de Gilles Deleuze sobre la imagen- tiempo que hace mención del concepto de una imagen óptica y sonora pura - una imagen conciencia que empieza en la percepción. Polanski al trabajar la subjetividad del personaje y su único punto de vista, el tiempo deja de ser el de la acción de la escena misma y; en cambio, es un tiempo que responde a la abstracción.⁵ En muchos aspectos, su trabajo sobre el tiempo será más espacial (como en el caso de la trilogía de los Apartamentos) o se delimitará a un objeto que demuestre el avance de este directamente. Es decir, que dicha abstracción, será trabajado como un elemento vanguardista y, a la vez, de tendencia clásica, esto porque Polanski (a su técnica de la subjetividad y la psicología del personaje) retoma los géneros del cine americano y, como se verá, es el *thriller* (subgénero del terror) el que más lo define.

Y va a darle importancia al plano a partir de un trabajo enfocado sobre el detalle. Polanski resulta ser desmedidamente exigente sobre el trabajo en planos cerrados y sobre todo en los determinados movimientos de cámara. Vitales para la construcción de los encuadres ⁶. Pone énfasis en los objetos y aun cuando trabaja mucho sobre los actores, tiene una relación particular con espacio escenográfico. Ese es un punto donde aparece su aspecto moderno ya que, como dice Bazin, plantea un acercamiento sobre lo *real*, a contraparte del cine americano clásico que construye decorados que borren la representación del espacio exterior. Polanski por ejemplo, en su película *El cuchillo sobre el agua* (1962) trata de hacer la representación de una pareja que navega en un yate por una zona de Polonia, en *Repulsión* hace un acercamiento hacia el apartamento, pero también sobre el mundo exterior, como tomas documentales de las calles londinenses, tratando de no alejar el realismo, y en *Cul-de-sac* (1966) la enorme mansión que asimila un castillo medieval también se vuelve una experiencia de representación espacial, a partir del seguimiento de la acción de los personajes. Mantiene su aspecto moderno con referencia al espacio al no perder realismo. Lo hace cuando estos espacios se enrarecen y tienden a la abstracción al ser

cada vez más cerrados y claustrofóbicos. El plano se organiza sobre lo que ve un personaje; es decir, trabaja la mayor parte del tiempo sobre la percepción. Algunas veces de forma directa y en otras, indirecta. Sin embargo, las películas de Polanski construyen un narrador que de tanto a tanto se manifiesta como organizador del relato, pero también tiende a la invisibilidad del mismo, tal como lo postulaba el cine americano previo a los años 50. Y no solo eso, es más clasicista al mantenerse sujeto a lo argumental. Sus guiones tienen puntos de giro y momentos de tensión siguiendo el mandato de los géneros ya establecidos en el cine americano más clásico.

En ese punto se devela la frontera en la que puede encontrarse a Polanski: en algunos casos responde al cine clásico norteamericano o a retomar viejas vanguardias europeas como el surrealismo y el expresionismo. Es en el espacio y en los elementos materiales modificados por parte de Polanski que demuestran esa frontera que, a la vez, es una puesta en tensión constante entre los límites de un cine clásico y un cine moderno. Su decisión de enrarecer sus relatos parte desde la recolección de aspectos estéticos de las viejas vanguardias. Reutilizará técnicas del surrealismo y del expresionismo alemán, introduciéndolas en el pleno auge del cine moderno. Todo ello porque necesita construir tensión y suspenso.

El libro la imagen-movimiento de Gilles Deleuze termina con la llamada crisis de la imagen acción, y una de las categorías que vendrían después, sería la aparición de la imagen mental que se desarrolla en el libro la imagen- tiempo. En ese segundo libro el plano se convierte ya no solo en un medio para desfragmentar y al mismo tiempo construir el movimiento⁷ sino que la imagen introduce el pensamiento y de esa forma, el tiempo. La imagen deja de tener solamente una cara pues distintas capas la componen. Es extraño, como señala Orr, que Deleuze no mencionara a Polanski en alguno de los capítulos de la imagen-tiempo. Y habría que decir que Roman Polanski, aun con una posición ambigua frente a la narración (y que la asocia a su infancia: “Desde que yo recuerdo, la línea entre la fantasía y la realidad ha estado siempre irremediabilmente borrosa”⁸) utiliza el plano y el montaje para rearmar una acción. Fiel e influido por los dos directores que ponen en crisis al cine clásico, como son A. Hitchcock y Orson Welles, la cámara está para centrar en la acción

y el movimiento. Con pocos planos y movimientos de cámara trata de rearmar el movimiento de una escena. Pero, por otro lado, ese movimiento y dichos planos también traen elementos que ya no solo están en la imagen. Abren más capas que no solo pueden ser asociadas al tiempo sino también a la interpretación. Y esto es porque al utilizar la percepción, el plano ya no solo puede corresponder a la subjetividad de un personaje, sino que esa imagen puede convertirse en un reflejo de dicha subjetividad. Entonces la imagen ya no sólo se encarga de mostrar el movimiento sino también la psicología o la parte psicoanalítica del personaje. Las líneas entre verdad y mentira o realidad y fantasía o sueño y vigilia se tensan ya que en la intercalación de los planos no solo se encuentra la acción sino también la manera de ver el mundo de un personaje. Polanski mezcla con su técnica lo que es meramente la diégesis con alucinaciones o sueños, sin explicar, y lo que provoca con ello es que la subjetividad del personaje se vuelva más tangible. La imagen total de Roman Polanski podría situarse entre los dos libros de Gilles Deleuze. Comparte características de la imagen-movimiento y también aspectos de la imagen-tiempo. Aunque cabe señalar que el cine de Polanski no trabaja la parte de la imagen-tiempo que habla sobre los recuerdos y el tiempo (sea pasado o futuro) porque sus películas son de un presente absoluto. Lo que si tiene presente es una imagen que está supeditada a una manera de percepción. El espectador mira con el personaje. Recibe la imagen que responde a su estado mental de cada personaje. A la par que se produce ese efecto, el orden y la organización del plano y de la puesta en escena, responde solamente a esa acción.

La acción utiliza *marcas*, aquello que Deleuze menciona cuando cita al primer pájaro que ataca en la película *Los pájaros* (1963) de A. Hitchcock. Ese primer pájaro anuncia el desastre por venir. En el cine de Polanski las *marcas* van volviéndose más frecuentes hasta que, debido a tanto insistir, el panorama de la narración cambia y también cambia el carácter del personaje. Todo eso queda aún más esclarecido con la trilogía de los Apartamentos – *Repulsión* (1965), *Rosemary's baby* (1968) y *El Inquilino* (1976) donde la imagen responde a una mirada enferma y al desequilibrio se desata por la violencia.

Las *marcas* de Polanski surgen de lo cotidiano, de lo ordinario y lo banal y al ser un director que explora los espacios oscuros del mundo, como dice John Orr,

reduce el horror a lo rutinario. Fiel a la literatura de Kafka y algunos cuentos de Edgar Allan Poe no recurre meramente a la fantasía ni a mundos imaginarios, sino que plantea distintas posibilidades desde la vida cotidiana, la cual existe para cualquier persona. Y un solo plano que funciona como marca o como inicio del desequilibrio funciona también como plano inicial de la plena subjetividad pues llegan desde la percepción del personaje. Dicho plano inicial marca la aparición del horror y la violencia.

El mejor ejemplo de ello son las tres películas de la trilogía de los Apartamentos. En cada una de ellas el horror y la locura comienzan con un solo plano. Luego se convierte en el móvil para dar pie a las demás secuencias. En *Repulsión*, el problema de Carol empieza desde el momento en que mira los objetos del novio de su hermana o desde que mira una enorme grieta en el suelo de la calle. En *Rosemary's baby* (1968) es el plano de presentación de los vecinos, vistos por Mia Farrow a través de la puerta, que resultan ser seguidores de Satanás con propósitos oscuros. Aun así aparentan ser amistosos desde que aparecen en la casa de la pareja interpretada por Mia Farrow y John Cassavetes. Y en *el Inquilino* el plano de Trelkovsky observando desde su ventana a una persona que ocupa el baño y ve que ésta lo está observando fijamente a su ventana por mucho tiempo. También puede agregarse el momento que Trelkovsky mira el placard y su cuerpo se deforma por el espejo (gesto expresionista).

Roman Polanski en dicho plano al remitirse a un solo objeto material o a un hecho de la percepción manifiesta el aspecto ambiguo que encierra su relato. En su puesta en escena los planos manejan distintas interpretaciones por sus distintos niveles de información que presentan, pero siempre se puede destinar a un plano solo el que inicio de la angustia y el tormento sobre la mirada del personaje principal. Y esta imagen sobre la que se puede dar como partida, siempre es una imagen que muestra una actividad ordinaria. Y por sobre todo, es espacial, llega la marca con el espacio como objeto protagónico.

Los cortometrajes de Roman Polanski: inicios de su puesta en escena

En los años que estaba por terminar la escuela de cine de Lodz, Polanski realiza sus primeros cortometrajes. Utiliza escasos planos (intercala primeros planos con planos detalles) para plantear la escena o en todo caso agrega, la cámara móvil o como se denomina en inglés *long take*⁹ para narrar en un solo plano. También van a estar presentes todos los ejes temáticos que va a explorar posteriormente en sus películas, como son la muerte, el exilio y la identidad, y también organizaciones estructurales como la circularidad, los finales ambiguos, la recurrencia del sueño y la imaginación, la búsqueda de espacios reales y la presencia de su narrador. Lo más llamativo de estos primeros cortometrajes será el hecho de que están más alejados del cine americano clásico. Pone énfasis en el realismo que va surgiendo con el neorrealismo italiano y que será llevado más al límite con la Nouvelle Vague. Pero pre-configura lo que será un discurso de la violencia que se potencia en la tensión de los géneros americanos y aspectos más experimentales (aparecidos en los cortometrajes) como el absurdo y la estética de las vanguardias europeas.

Uno de aquellos cortometrajes es *Murder (Moderstwo, 1957)* el cual puede tomarse y estipularse como la pieza donde se develan los rasgos característicos de la obra total de Roman Polanski. Este cortometraje de tan sólo un minuto con veintiséis segundos de duración, consta de tres planos que describen una sola acción. Una persona vestida de un abrigo negro entra en una habitación y asesina sin titubear a otra persona que duerme plácidamente. En los tres planos de esta película, se puede encontrar recursos estilísticos de la obra de Roman Polanski y que, como se verá, serán de importancia para este estudio. Primero el picaporte - aquí la importancia del espacio a partir de un objeto o algún detalle- y a continuación el movimiento del mismo lo cual señala la presencia de un desconocido del otro lado de la puerta. Al ingresar sólo se ve un dorso oscuro vestido de traje grueso y de gestos temblorosos. No se devela la identidad de esta persona lo cual acentúa la intriga y la atención del espectador, sobre todo porque la cámara sin cortar sigue el trayecto de esta persona y en ese movimiento se nos devela que va hacia una persona que duerme con el dorso desnudo. Al no realizar ningún corte, generando un pequeño plano secuencia, esto le añade *realidad y presente a la puesta en escena*. Trae la idea del *montaje*

*prohibido*¹⁰ de André Bazin, que si bien no devela ningún peligro en un comienzo ya que no se sabe qué ocurrirá, la entrada es inquietante. Se produce una relación directa entre ambos personajes. El segundo plano es el instante que sin premeditación y con mayor simpleza ocurre el asesinato. El hombre misterioso que ingresó, al cual nunca se le ve el rostro, saca de su bolsillo una navaja y directamente se la inserta sobre el pecho del que está durmiendo. Los gritos de dolor se apagan con las manos del desconocido sobre la boca de la víctima. El último plano del cortometraje es un movimiento de *till up* desde el muerto que nos devela la identidad del asesino quien se acomoda el abrigo negro y se apoya en su bastón para caminar. Un objeto como el bastón le da un matiz diferente al asesino. La cámara vuelve a seguir su recorrido con una panorámica que acompaña al personaje, pero esta vez de izquierda a derecha, hasta que finalmente sale de la habitación. Y termina en el picaporte, prácticamente con el mismo plano inicial.

Se puede inferir la idea de *circularidad* de la puesta en escena. El primer plano y el último plano son idénticos. Si se simplificara a las acciones, se trataría de dos planos (con sus respectivos movimientos de cámara) que muestran a un personaje que entra, se acerca a una cama y luego sale por la misma puerta. La puesta en escena devela la idea de Roman Polanski por concentrarse en la acción a partir de los detalles, pues los encuadres son muy cerrados, determinados para los objetos: picaporte, cuchillo, giro de personaje (para poder ver la identidad del asesino), bastón, y otra vez picaporte. No se explora las posibilidades del montaje ni las distintas maneras de contar un mismo relato. Su imagen cinematográfica se centra en la acción misma, tres planos, en un presente continuo. Pero aun teniendo en claro que el plano inicial y el último son parecidos entre sí, la significación de uno con respecto al otro cambia completamente. Y eso por la acción del asesinato que como *marca* hace que el resultado de la escena sea aterrador. Sobre todo, por la simplicidad para mostrar como una persona es atacada mientras duerme. Dicha acción desestabiliza toda una actividad cotidiana. Y aún más el bastón y el hecho de que no se percibiera la entrada del asesino, abre la escena a más de una interpretación en cuanto al vínculo entre los personajes y a las razones del asesinato, así como lo que podría decirse sobre lo que no se puede ver. Esos objetos y otros detalles (como la

manera como es cometido el asesinato, la identidad del asesino, las vestimentas) que aparecen en escena conllevan a múltiples interpretaciones o en todo caso conllevan a que el espectador se formule preguntas todo el tiempo.

Este cortometraje, como señala Herbert J. Eagle, muestra el tema que aparecerá en las películas de Roman Polanski y que es la oposición de dos personajes. Uno agresivo y violento contra otro que es pasivo e impotente ante la fuerza del poderoso. Al mismo tiempo ambos personajes pueden representar dos fuerzas binarias y estructuralmente simétricas en términos de un desarrollo narrativo y en términos visuales ya sea en la composición, estilo, y también en cuanto a crear simbología a partir de las imágenes.

La fuerza y la violencia emergen como elementos centrales en el cine de Polanski tanto en sus películas donde otro elemento como el absurdo forma parte de la narración y en las demás películas de mayor complejidad. Pero incluso aún desde sus primeros cortometrajes como es el caso de *Murder y Teethfull Smile* (1957) se evidencia este juego dinámico que en sus películas más elaboradas aparecerá también y que es la *fuerza* que viene a ser la dominante, la violencia en sí, y la *impotencia* representada en la inocencia y la mansedumbre.¹¹ La violencia no solo será una cuestión categórica y propia de un estilo sino también un elemento estructural, pues como señala Eagle, después en *Tess* (1979), en *Chinatown* (1974), en *Repulsión* (1965) y el *Inquilino* (1976) las estructuras se irán complejizando ya que al aparecer más personajes en las escenas se irán enfrentando y empujando a nuevos conflictos, pero aquel dúo (una parte dominante y otra sumisa hasta convertirse en víctima) estará siempre presente.

El mismo año 1959, Polanski realiza *Ángeles caídos*, este cortometraje es el de mayor duración. En este trabajo se evidencia la importancia del espacio. No solo como eje central, sino porque los espacios traen las acciones. Al inicio la cámara llega desde lo alto hacia el lugar donde trabaja una anciana. Ella supervisa unos urinarios y en su vida rutinaria a blanco y negro comienza a recordar.

Este cortometraje es el primero y único que realiza Polanski en el cual utiliza *flashbacks*. Un procedimiento que nunca más volvería a utilizar ya que normalmente el recurso de jugar con el tiempo narrativo, yendo del pasado al futuro o a la narración del presente, no será habitual en su filmografía. Aún

menos las sobreimpresiones que este mediometraje aparecen de tanto en tanto. Intercala el rostro de la anciana con la joven y así va conectando todos los espacios y por supuesto el tiempo. Y lo que siempre resulta preponderante es como trabaja los espacios documentales como por ejemplo el de la ciudad que representa el presente y; del otro lado, los soldados que van a la guerra que viene a ser el pasado. No solo tiene que ver con lo que suceda con los personajes, sino que los espacios también son los que se conectan. La ciudad y los urinarios donde trabaja la anciana con los lugares de la guerra y la pequeña casita donde vive la joven y su amor con el soldado. También es una pequeña narración entre espacios. Y precisamente el centro está en ese trabajo detallado que hace Polanski sobre la rutina en los urinarios, ahí en el espacio interior donde trabaja la anciana y aún más la escena final, que resulta completamente fantástica, surge de ese mundo cotidiano. Es el espacio el que tangiblemente se quiebra y trae la fantasía o ¿realidad?, un espacio subjetivo que trae al muchacho que la anciana aún recuerda. Su amor de juventud quien aparece en forma de ángel. Polanski lo muestra con sumo realismo sin ningún tipo de efecto.

En 1959 Roman Polanski realizó un cortometraje llamado *Lampa (La Lámpara 1959)* el cual se convierte en una visita onírica a una juguetería destartalada. El espectador ve como la cámara avanza hacia la tienda mientras transeúntes se mueven apresurados cruzando por delante, entre ellos atraviesa un carruaje con su tintineo. La música de Komeda y el resplandor de las bombillas de colorines de la tienda otorgan una atmosfera a la escena. La cámara nos inserta en la juguetería planteando así una abstracción que terminará siendo mágica o de, inclusive, género fantástico. Dentro, en primer plano, el juguetero coloca unos ojos brillantes a una muñeca de plástico. Esta interesante cirugía (mostrada con detalle) muestra al mismo tiempo a la pequeña muñeca desfragmentada en pedazos. Luego se aprecian estantes plagados de pequeñas extremidades, torsos sin piernas ni brazos, cabezas sin ojos. Las paredes están empapeladas con hojas de periódico. Los rostros de las muñecas son enigmáticos y evocan cierta victimización frente al juguetero. Los primeros planos de los rostros vuelven a darle a este cortometraje una ambigüedad sutil y aterradora ya que la perfección de las muñecas produce la idea de que cobrarán vida en cualquier momento. Eso además por el tipo de encuadre. Y lo más inquietante es el sonido

del reloj; las manos del trabajador remachan ruidosamente un nuevo sistema eléctrico. Ahí es donde los planos de Polanski y sus cuidadosas composiciones con poca luz permiten que los rostros de las muñecas cobren vida. La banda sonora se llena de susurros de ultratumba, como si los juguetes se comunicaran telepáticamente o el juguetero utilizara ese medio para expresarse. A continuación, se produce el segundo hecho asombroso: cuando estas voces apremiantes alcanzan su crescendo. La caja de fusibles con rostro vudú se incendia misteriosamente ¿Han provocado las muñecas esta explosión para liberarse de una cárcel existencial? ¿O es un accidente la intrusión diabólica que ha hecho que la electricidad produzca todo esto? Lo cierto es que se trata de la imagen más poética del mundo que es interrumpido, de un mundo que se autodestruye ante la indiferencia de los demás. La última toma de la película es una repetición virtuosa de la inicial, pero esta vez con la cámara alejándose.

En *Lampa* (1959) lo que queda demostrado es la idea de atmósfera y la reutilización de géneros como el fantástico en este caso. Pero el fantástico puesto sobre lo ordinario, volviendo ambiguo y extraño a los objetos ordinarios. El cortometraje pone esta vez la estructura de la violencia sobre lo desconocido, sobre un devenir que no se puede precisar. Pero tanto en *Murder* como en *Lampa* hay una profunda alusión a una estética que se asoma discretamente y que volverá a reaparecer en sus películas y que no es otro que el expresionismo alemán. Este será un espíritu estético necesario para Roman Polanski ya que el expresionismo alemán pone en juego todos los elementos sobre los cuales hará hincapié. Además, no se puede evitar mencionar que el expresionismo alemán postula el uso de una “pobreza” visual, la utilización de pocos elementos en la puesta en escena para lograr pensamientos metafísicos. Distintas formas de utilizar la iluminación, siempre apuntando hacia los claroscuros, pensando en la importancia de la arquitectura, y enfatizar los objetos: escaleras, espejos y etc. El esfuerzo estaba en desprender de un objeto su función más expresiva y así alcanzar la abstracción generadora de la inquietud que siente el hombre alemán aterrorizado por los fenómenos que ocurren en torno suyo y de los que no es capaz de descifrar las relaciones ni los contrapuntos misteriosos (Worringer). Dicha estética le sirve a Polanski para comenzar el discurso de la violencia y del

horror. Así podrá poner en tensión todos los elementos y todos los ejes temáticos. Es en *El Inquilino* (1976) donde más lo reivindica.

Su cine desde el comienzo tiene ese impulso expresionista. Comenzando por la idea espacial de la cual también hablan los textos de Orr y de Eagle, de cómo el expresionismo alemán pone la subjetividad del personaje en la manera de mostrar los esos espacios.¹² Si uno se fija ya en los primeros cortometrajes de Polanski, está la idea recurrente de lo onírico. El personaje que duerme o el que imagina ver algo que el resto no lo hace. Así empieza el expresionismo alemán: el asesino de *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) asesinaba a sus víctimas mientras estos dormían. Y finalmente está la representación de los sueños y los cambios que producen los mismos en el interior de cada personaje. De igual manera sucederá con las alucinaciones y las deformaciones del espacio escenográfico. Todo se verá que es importante en lo que llamaremos su fórmula determinada la cual se nutre de influencias de la historia del cine.

La fórmula determinada

Desde sus primeros trabajos se encontrará que el cine de Roman Polanski se basa en el uso de determinados elementos para desarrollar un relato y que serán la estructura sobre la que se va a sostener el discurso. Una especie de osamenta que después hará que el cuerpo, que resulta ser la película, tenga su propia vida y se vuelva un discurso orgánico y sostenido. Para ello se nutre de intereses subjetivos y de la misma historia del cine. Es decir; que el manejo de determinados elementos visuales, sonoros y actorales, y de todo lo que compone lo que Eric Rohmer denominó *el espacio filmico* (que no es otro que el espacio virtual e ilusorio que se crea en la puesta en escena y el montaje), estarán sostenidos bajo una *fórmula determinada*.

El punto de vista y el espacio

Ayudado por la concepción fragmentaria del cine, Polanski ha sabido utilizar una fórmula técnica y narrativa que sirve para abordar la subjetividad, que siempre

va a ser el tema y el eje temático más importante. La mayoría de sus personajes observan como el personaje de *Teethfull Smile* (1957) y desde ahí se van generando los estados de ánimo que van a repercutir en sus acciones. Herencia del cine clásico de Orson Welles y Alfred Hitchcock. Pero Polanski hace una representación de esa subjetividad para que toda la puesta en escena sea una expresión de la misma. Y nunca utiliza la cámara subjetiva como elemento central. Son muy pocos momentos que hace uso de ella. Por el contrario, siguiendo la idea de Pier Paolo Pasolini, utiliza más una cámara semisubjetiva. (Se verá en el capítulo 3). La puesta en escena se impregna de una subjetividad. Para ello arma el argumento desde un solo *punto de vista* (también llamado *focalización*) que viene a ser el punto desde el cual se percibe y se ordena toda la ficción. Un personaje (o dos en determinadas excepciones) es el destinado a transitar todas las escenas, haciendo la construcción narrativa y la progresión dramática de toda la película a partir de su accionar.

Cabe resaltar que la utilización de este tipo de punto de vista genera la rápida y obvia filiación entre el espectador y el protagonista. Ambos van a tender hacia un manejo de información compartido en cuanto a la interpretación y el reordenamiento de los hechos, y por ende a la correspondiente emotividad que surja en los puntos de giro del guión. Las dudas, las suspicacias y conjeturas y temores irán por el mismo camino. No existe la posibilidad que el punto de vista sea símil al narrador omnisciente. Las películas nunca se plantean como universos donde el narrador sabe más que los personajes. Al recaer toda la ficción sobre su único punto de vista, los protagonistas están destinados hacia lo desconocido, y por lo tanto son “víctimas” de los hechos que van apareciendo delante de ellos. Polanski evita los montajes paralelos y las historias cruzadas propias de las películas episódicas. Ni *flashbacks* ni *flashfowards* ni demasiadas manipulaciones sobre el tiempo: sólo elipsis. Entonces el cambio de espacio y tiempo, que es lo que lleva la acción hacia adelante en todas sus películas, principalmente está en ese único punto de vista, siempre en tiempo presente.

Por ejemplo, los argumentos que parten de un solo personaje son varios: *Repulsión* (1965), *Chinatown* (1974), *The Ghost Writer* (2010) y *El Pianista* (2001). En otro ejemplo se dará con que se trata de una pareja: *Cuchillo bajo el agua* (1962), *Rosemary´s baby* (1968) y en *Luna de Hiel* (1992), pero incluso en

esos momentos tiende a reducirse a uno, y de no ser así, el espacio va determinando sobre quien recae el punto de vista principal. Esto último sucede cuando la película se abre a una triada o a un cuarteto entre protagonistas y personajes secundarios. Ejemplo de ello son los argumentos que se inician con más de uno o dos personajes, pero la película ocurre en un solo espacio determinado. Ese es el caso de *Cul-de-sac* (1966) y *Carnage* (2012). Yendo más al extremo, se pueden hablar de otras películas dónde el espacio tiene tanta relevancia como lo que va sucediendo con el personaje, y en esos casos el espacio tiene su propio tratamiento visual. Eso se puede ver en *El baile de los vampiros* (1967), *La novena Puerta* (1999) y *Cul- de-sac* (1966), pero sobre todo en la trilogía de los Apartamentos en las cuales Polanski pone de lleno las dos posiciones sobre el cine americano clásico pues plantea las nociones del thriller (subgénero del Terror) y al mismo tiempo juega con los aspectos formales introduciéndose de lleno al expresionismo alemán. Principalmente por su interés en la psicología y la metafísica.

No es accidental entonces que Roman Polanski adaptará obras como *Oliver Twist* (2005) de Charles Dickens donde todo surge desde las desventuras del niño dentro del orfanato y *Macbeth* (1971) la obra de William Shakespeare en el que prácticamente las escenas transcurren en el palacio real de Escocia. Dentro de su *fórmula*, el espacio origina la acción. En todas las películas, cada una con su tratamiento particular, los personajes son empujados a la acción por los espacios: un apartamento, un castillo, una casa, un barco, una ciudad en un lugar específico o una biblioteca.

Siempre presentar el espacio por el lado de la ficción y otro lado, documental (la experiencia por sí misma). Por ejemplo, en *El Inquilino* (1976) se trata de ver una zona de París y al mismo tiempo que sea, a través de la ficción, que el espacio (el apartamento mismo) alcance otros niveles. La cuestión documental reaparece en reiteradas ocasiones como en el hospital y los bares, haciendo así que se mezcle la atmosfera de dichos interiores (externos al apartamento principal) con la plena ficción del apartamento.

Así mismo, en cada planteamiento de las escenas, las acciones tienden a resolverse en pocos planos, en la mayoría de los casos se tratan de tres planos

o de tres encuadres, siendo *El Inquilino* (1976) el paradigmática debido a que los planos entran en una organización firme e invariable para su argumento. Generando así un rompecabezas de piezas similares, en este caso de encuadres parecidos, que evidencia la presencia de un narrador moderno (la postular de retomar puestas en escena del pasado y darle una nueva faceta).

El cuerpo

La importancia del cuerpo a Polanski lo convertirá en un autor existencialista¹³, ya que en sus películas los personajes divagan entre lo metafísico, psicológico y pasan por distintos niveles de expresión como el deseo, la tolerancia y el desenfreno mental. Es decir que el primer elemento del discurso, junto con el espacio, será el cuerpo. Pero sobre todo porque el cuerpo pondrá en discusión un elemento presente en todos los largometrajes: la identidad. En *El Inquilino* (1976), la puesta en escena lleva a que el personaje, interpretado por el mismo Roman Polanski, comience a ser una víctima. Tanto que, en dicho contexto, se altere su propia identidad extranjera. Y la alteración comienza desde lo material. Eso es muy importante ya que, a partir de los objetos de la anterior inquilina, el cuerpo se transforma. Por otro lado, el espacio empuja a que la transformación se complete. Los muebles, el placard/ropero y la ventana hacen que el protagonista masculino termine bajo el reflejo de una figura femenina. Esto lleva a decir que el cine de Roman Polanski es un cine sobre la materialidad, que va desde los objetos hacia una materialidad física. Y en ese punto es donde se acerca al expresionismo alemán pues la materialidad tiene que volverse notoria. Para ello tomara la psicología, vista desde la locura, los sueños, la lucha del bien y el mal, es aquella representación de cada una de esas categorías sobre lo que va a ahondar Polanski, pues el cuerpo se hiere en la transformación. No es un pasaje sencillo. La verdad sobre ese dolor, sobre las heridas y todos los sucesos son puestos en duda. Entonces se puede creer que todo está en la imaginación del personaje. Sin embargo, el cuerpo sufre. Para una puesta en escena de dichas características se tiene que utilizar ciertas herramientas que no solo lo tiene el cine americano, sino la escuela europea. Más aún Polanski vacía toda la identidad posible al personaje, de toda etiqueta categórica y así el personaje se

presente como un solo cuerpo y una condición mental. No interesa su procedencia ni su historia previa, solo su apariencia y su subjetividad. El cuerpo y la mente. Personajes que hacen recordar a los protagonistas de las novelas de Franz Kafka que Gilles Deleuze llama arquetipos. Traen psicología y después no tienen nombre ni familia ni pasado y, sin embargo, llevan adelante la historia/el argumento. Al no interesar su procedencia, el cuerpo del personaje es el que se puede transgredir. Y así como el cuerpo, entonces la mente también sufre.

De otro lado, hay una constante de producir un enfrentamiento lúdico entre los personajes desde el cuerpo. Opone a los de edad avanzada frente a jóvenes. Y, en otros casos, a los de gran contextura física frente a otros de menos resistencia. En *Cul-de-sac* (1966) el marido y su mujer rubia y frágil frente a un gánster viejo, gordo y temerario. En *Rosemary's baby* (1968) los vecinos y doctores satánicos son ya ancianos frente a una pareja jovial y con planes futuros, En *el Inquilino* (1976), los vecinos son todos de edad avanzada a excepción de Trelovsky quien es el único joven y extranjero del edificio.

Aquí también se puede agregar lo que dice Orr, sobre las fuerzas que siempre se enfrentan pues la cuestión del cuerpo va ligada a la idea de una fuerza que siempre es más poderosa que la otra. Irónicamente los personajes de cuerpo vetustos y ya mayores son los que victimizan a los jóvenes, que se ven más débiles o angustiados por su falta de carácter rebelde. La violencia la ejercen los viejos entrometiéndose en la vida de los jóvenes.

Lo absurdo

Como señala Ewa Mazierska, Roman Polanski hace una representación del mundo desde lo absurdo, pero el tipo de absurdidad que él representa cambia y sus personajes reaccionan de diferentes maneras. Dichas reacciones oscilan entre lo trágico y un carácter melodramático. Internalizan o externalizan su encuentro contra ese conflicto. Lo "Absurdo", la "tragedia", el "drama" y el "melodrama" se presentan de forma uniforme.

Y eso se presenta desde su primera película. El Absurdo que utiliza Polanski viene de la escuela teatral que tuvo como mayores exponentes a Samuel

Beckett, Albert Camus y Jean-Paul Sartre. El Teatro del Absurdo. Los personajes comienzan a generar relaciones existencialistas sin una correlación lógica, cada personaje va acorde de lo que siente continuando con su propósito hasta el final. Además, cabe señalar que el teatro del absurdo se refuerza por lo que denomina Eric Rohmer como espacio fílmico: la manera como la escenografía y la imagen en el montaje son presentados. Es en el espacio construido por Polanski donde sus personajes dispares y con propósitos diferentes y opuestos, se encuentran. De la interacción surge la violencia, aun cuando las diferencias físicas, genere un efecto cómico.

Albert Camus señaló en *El mito de Sísifo* que la vida del hombre es una vida sin propósito y carente de armonía en su entorno lo cual le produce una angustia metafísica.¹⁴ Absurdo viene del latín y significa “disonante”, “sin sentido”, “fuera de armonía”. Roman Polanski evidencia en sus películas tres tipos de absurdidad. El primero es cuando dos o más personajes no pueden resolver sus conflictos de una manera satisfactoria. Esa pérdida de armonía fuerza un desenlace que desequilibre toda la historia. En este primer tipo de absurdo mucho tiene que ver el espacio. Las películas que se encuentran en este modelo son: *Cul-de-sac* (1966) y *El cuchillo sobre el agua* (1962).

El segundo tipo de absurdo tiene que ver con aquellos personajes que están en conflicto consigo mismos. Sin duda en este aspecto están las películas de La Trilogía del Apartamento, donde los personajes sufren de esquizofrenia. Y esas son: *Repulsión* (1965), *Rosemary's baby* (1968) y *El Inquilino* (1976).

La tercera categoría tiene que ver con los personajes que no se encuentran sanos de la mente y no pueden reconciliarse con sus intereses más básicos ya que el mundo que los rodea es de por si absurdo. Lo que quiere decir que el mundo ya está configurado de una manera en la que no pueden imponerse o formar parte. Ahí estarían las películas: *El Pianista* (2002), *La muerte y la doncella* (1994) y *Oliver Twist* (2005)

La segunda categoría, tiene toda la impronta que desarrolla Polanski. Provoca el choque de cuerpos, de personajes desiguales y la reacción suelen tender hacia la fantasía, el sueño y la pesadilla lo cual también trae ambigüedad. Sobre todo, porque esa reacción se plantea en el espacio, el conflicto personal de cada

protagonista se evidencia por el tratamiento de los espacios que se enrarecen debido a que la lucha también es contra una fuerza inexplicable imposible de comprender. Y muchas veces el espacio decanta el drama y para ello, la violencia aparece como reacción. En reiteradas ocasiones el ataque es contra mujeres, niños y ancianos. En *El Inquilino* (1976) hay una escena en que Trelkovsky le da una cachetada a un niño en un parque, directamente y sin necesidad de explicación. Suele suceder que la violencia aparece en los momentos más álgidos de los argumentos para dar pie suelto al clima más importante. Donde el personaje cambia, al igual que cambia su espacio y todo lo que lo rodea. Y habría que señalar el mejor ejemplo de teatro del absurdo tiene que ver con la escena del suicidio en *El Inquilino* (1976) también. Trelkovsky completamente transformado y travestido en Simone Choulet se sube a la ventana como un espectro fantasmal y entonces todo el patio está convertido en un gran anfiteatro. Cada ventana, donde vive cada vecino, es un palco. El público asistente son los vecinos que aplauden con algarabía expectantes ante lo que va a suceder. El palco principal y "jefes" del espectáculo como en un viejo teatro Shakespeareano son: el dueño del apartamento y la vecina que lo maltrato. Todos sonrientes miran al confundido Trelkovsky que se prepara para saltar. Aquí su mente ya llegó al punto de realizar jerarquías entre quienes son los malvados e inofensivos y quienes los menos importante, pero que de igual manera disfrutaban su desgracia. Al final, unos redobles de tambores, una cámara acelerada (recuerdo del cine mudo del expresionismo alemán) marcan el camino al teatro del absurdo donde la tragedia que se imbuje de comedia y el suicidio se lleva a cabo, incluso dos veces.

Muchos críticos han visto en las escenas violentas como el abuso sobre determinados personajes como una manera de catarsis y de psicoterapia por parte de Roman Polanski con respecto a cuestiones pasadas de su personalidad. Se puede inferir que más que catarsis, estos elementos son la construcción de una técnica, tan igual que un escritor o un artista o un pintor e inclusive un escultor, donde los mismos elementos se van volviendo a re TRABAJAR colocándolos de distintas maneras y continuar con su propio estilo que es lo que ha hecho Roman Polanski. Lo más interesante es cómo una postura estética y una biografía pueden internarse en una obra, generar una técnica y con ello un

estilo. Ya que no solo se encuentran características y vivencias puestas en escena sino también un apego y un gusto por la propia gramática e historia del cine. Una técnica que es el resultado de un contexto teórico y coyuntural y a la vez la reacción a una vida marcada por la tragedia y el drama. Y ahí nace el artista y su obra.

Personaje apátrida: el efecto autobiográfico

La crítica y todos los estudios han enfatizado la relación que existe entre su biografía y los ejes temáticos entre los que se desenvuelven sus películas. Roman Polanski durante su vida ha sido víctima de dos manifestaciones plenas de violencia. En ambas, el único destino que le deparaba era el de la muerte; sin embargo, el azar hizo que pudiera escapar de lo irreversible llegando a convertirse en un sobreviviente. Los dos episodios resultan muy gravitantes para su trabajo artístico. Principalmente existe una constante en el primer episodio como la manera en que encontró su postura frente al cine. Pero no sólo los ejes temáticos se volverían suficientes para plantear posibles encadenamientos entre los sucedidos en su vida y la manera como enfoca sus películas, sino también la manera en cómo construiría su puesta en escena y, sobre todo, la identidad de sus personajes principales.

El primer episodio de manifestación de violencia ocurrió en su temprana infancia cuando sus padres, a puertas del inicio de la Segunda Guerra Mundial, decidieron mudarse a Polonia desde París, lugar donde nació Roman Polanski en 1933. Desconociendo todo lo que sucedería en los años posteriores, llegaron a Cracovia creyendo que en dicha ciudad estarían a salvo y alejados del conflicto, pero se equivocaron y fueron encerrados en un Ghetto. A Roman Polanski su origen judío lo había colocado de cara a un campo de concentración del cual se libró ya que un miembro de la policía judía, que en ese entonces trabajaba para los nazis, dejó que huyera junto con otro niño¹⁵. En el campo de concentración de Mauthausen-Gusen perdió a su madre y a su padre no lo volvería a ver hasta muchos años más tarde cuando éste apareciera en los territorios de unos campesinos franceses donde el niño Roman Polanski estaba refugiado. Desde ese punto, se puede encontrar la enorme repercusión para su

infancia sobre el hecho de experimentar el horror desde muy cerca. “Un día vi a una mujer con un disparo en la cabeza tirada en medio del suelo” señala en una entrevista muchos años más tarde, cuando menciona sobre la cercanía que tuvo con la muerte y la violencia. Por ello se ha tratado de conectar teóricamente el haber tenido una infancia quebrada de manera violenta con los planteamientos de su obra cinematográfica. Sobre todo, porque desde su primera película *El cuchillo bajo el agua* (1962) hasta la última, existen tres aspectos que han sido su obsesión: la muerte, la noción sobre la identidad y el exilio. Categorías que nunca podrán separarse, y la que nunca podrá estar ausente es lo que vuelve característico a sus personajes principales quienes al igual que Roman Polanski, son apátridas, errantes del mundo, que provienen de distintas nacionalidades, con dificultades de adaptación, siempre rodeados por un aire de malditismo-diabólico y siempre son extranjeros (los extraños y nuevos) para el lugar donde tienen que llevar a cabo sus actividades. Este último aspecto está presente y llevado adelante con mucho énfasis. Inclusive su película *The ghost Writer* (2011) parte con un escritor, sin nombres y sin pasado, de origen británico que debe ir a Estados Unidos, para reemplazar a otro escritor que murió en condiciones sospechosas haciendo el mismo trabajo.

Polanski extrae de su propia poli-culturalidad, si bien nació en París, sus padres eran polacos, y entonces tuvo infancia polaca a la que le siguió formación francesa. Rodó su segunda película (que lo lanzó a la fama) en Inglaterra, y después viajó a Hollywood, aunque luego por sus problemas judiciales se le negó regresar a Estados Unidos y después tuvo que deambular por toda Europa buscando los espacios requeridos para sus guiones. Es un director en busca de espacios reales además de trabajar en estudio. Además, cree mucho en la escritura al igual que la reelaboración del montaje y la puesta en escena en colaboración, trabaja con un mismo equipo de trabajo a quienes agrega algunos extranjeros.

Polanski hoy en día radica en París y cuando en otra entrevista se le pregunta sobre Polonia y Francia, responde que “su corazón es polaco y su alma francesa” tal como si pudiera desmembrarse para responder sobre su nacionalidad. Precisamente ese cruce de culturas, de lenguas, de extranjeros en espacios que le resultan extraños y que acentúan la noción de exilio, se construye desde la

violencia ya que todos estos elementos dispares no pueden convivir de manera apropiada y pacífica. Por ello recurre a actores de diversas nacionalidades debido a que construcción de sus personajes se hace también a partir del lenguaje que emplean tan igual como él que habla inglés, francés, polaco y alemán.

Todos sus personajes *extranjeros* son los propensos a ser víctimas y sólo por el producto de su identidad. Polanski por su origen judío perdió la armonía de su hogar, la vida apaciguada con sus padres de un instante a otro. Y entonces el pasado polaco se borró, hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial. Recién ahí pudo regresar para entrar a la Escuela de cine de Lodz, donde filma sus primeros cortometrajes que recibirían premios internacionales; pero la violencia es la primera en aparecer. Como se vio en su primer cortometraje, todo empieza con un asesinato de lo más violento y, a la vez, marcado por una inquietante pasividad. Una muerte tan directa donde la identidad de los que comenten la acción, tanto víctima y victimario, no es lo importante. El golpe ocurre en un instante y un grito ahogado marca el inicio de su carrera cinematográfica.

En el caso de Roman Polanski existe una relación muy directa con aquello que menciona Sigmund Freud sobre el fundamento de la personalidad, pues en su infancia tuvo que romper con la relación freudiana de búsqueda-evitación. Precisamente es la violencia la que desata todos sus argumentos y es lo primero que aparece en las imágenes de sus cortometrajes.

Sigmund Freud en su teoría del psicoanálisis señala que la infancia es el proceso donde se desarrolla el crecimiento tanto motivacional como intelectual, y también el sexual. A este último lo denomina como una etapa "psicosexual" donde el sexo cumple un rol importante. Freud además manifiesta que desde la infancia está la búsqueda del placer, huyendo de todo lo que sea doloroso. Esa relación de búsqueda-evitación que es producto del impulso de la energía sexual, lo llama la libido. Justamente es la libido lo que impulsa la parte del Ello, que viene a ser el lugar del inconsciente que habita dentro de cada persona con todos sus deseos primitivos y reprimidos. Y por ello la importancia de la infancia porque es el periodo donde se acumulan las fuerzas (venidas desde el entorno) que con el

crecimiento van a manifestarse ya sea de manera directa o indirecta, o de forma simbólica como ocurren en los sueños.

Pero si su discurso se forma en la infancia, alcanza un momento de transformación cuando ocurre el segundo episodio de violencia que nuevamente lo convierte en sobreviviente. Fue en 1969 cuando su esposa Sharon Tate, quien estaba embarazada de su primer hijo, fue asesinada en su casa de Los Ángeles junto a otros amigos por miembros de la *Familia Manson*. Roman Polanski debido a que se encontraba en Londres desarrollando la preproducción de una película que nunca llegaría a realizar no estuvo presente y no encontró la muerte en dicha matanza. Asediado por la prensa estadounidense y mundial en cuanto a los funerales e investigaciones policiales sobre la muerte de su esposa y actriz, Polanski que venía de mantener una producción constante, se alejó de los estudios de filmación por el transcurso de dos años. En 1971 volvería para hacer su propia adaptación de *Macbeth*. La tragedia de Shakespeare le permitió poner en escena una estética plagada de los elementos temáticos que se encontraban presentes ya en su obra hasta dicho momento y que, bajo un realismo visceral, los llevó hasta un lugar intenso. Su estilo urbano y contemporáneo, trabajado hasta ese año, se interrumpió para viajar en tiempo y reencontrar en *Macbeth* (1971) elementos conocidos. El protagonista acosado por su ambición y su detrimento mental cae en un sendero de muerte y autodestrucción. Macbeth, un miembro del ejército escocés que, ajeno al círculo de la realeza, deseará adentrarse en territorios que no le pertenecen y lo hace a partir de la violencia, asesina al Rey de Escocia para finalmente verse atrapado por el detrimento de su propia mente a causa de todo lo que ha hecho. Un relato sobre la ruina personal a causa de la ambición, sin lugar a duda, y es que Macbeth se convierte en un asesino y vive atormentado por el pasado. Se le que cruza fantasía con realidad y sufre incontables alucinaciones. Sobre todo, se le aparecen los fantasmas de las personas que asesinó y las imágenes extrañas lo llevan a la locura. Y la estética de esta película acompaña este relato oscuro. Aparecen las preguntas sobre el destino y el poder, una crudeza visual de violencia inesperada y al mismo tiempo hay seres sobrenaturales como brujas que realizan aquelarres satánicos, la oscuridad se vuelve barroca, la sangre aparece por todos lados, los colores son más extremos y el fuego destella en la oscuridad y hay violencia

contra niños indefensos. Es decir, que Polanski, en aquel momento de su vida logra encontrar una obra de teatro que le permite expresarse de lleno en una estética expresionista y acentuar la forma que ya manejaba en *Repulsión* (1965) y en *Rosemary's baby* (1968). En este punto aumenta la estrecha relación ya configurada entre su biografía y su obra pues en el preciso momento que ha perdido a su esposa y a su primer hijo, pone en escena una obra de estas características.

Si sobrevivir por segunda vez a un episodio concreto le había mostrado que tenía películas que filmar, poco tiempo después comprendería que su creciente fama aún no había alcanzado la cima. En aquel año 1969 no había filmado *Tess* (1979), *Frantic* (1988) ni *Bitter moon* (1992). Menos aún la película *El Inquilino* (1976). Ni que decir de la renombrada *El Pianista* (2002). Pero llegó el año 1974 y realizaría *Chinatown* que para él fue su ascenso al máximo estrellato del cine mundial, no sólo por tener un reparto lleno de figuras como Jack Nicholson y John Huston y además de la posibilidad de nominaciones a los premios de la Academia, sino también porque se convierte en un referente por la manera que retoma y replantea el género del *film noir*¹⁶: Todo lo contrario al estilo ya conocido de espacios cerrados y oscuros donde el detective da una solución o es participe de una resolución. Aquí los espacios son abiertos y el detective que averigua para develar lo que permanece oculto sin poder hacer nada o teniendo una participación nula. En *Chinatown* (1974) el personaje de Jack Nicholson tiene un pasado desconocido, pero termina insertado en un lugar ajeno a él como es Chinatown donde su tarea es inservible.

Los “personajes apátridas” de Polanski experimentan la derrota y la pérdida. Tan igual como sucedió con él, que perdió su familia dos veces. Tanto en ascendencia como en descendencia. Esa característica del protagonista derrotado sin duda será una marca estética para su relato dada la escuela europea en la que se formó.

Los dos episodios violentos ya mencionados, son analizados y puestos en discusión en el libro de Ewa Mazierska, quien muestra que Roman Polanski es atrayente para el público precisamente por la percepción que se tiene de su biografía, inusual en comparación a otros cineastas de su generación y de las

generaciones siguientes. Tanto lo ocurrido en su infancia como el perder a su esposa se convierten en momentos claves para hilar su obra y su vida. Principalmente lo ocurrido con sus padres en el campo de concentración. La autora ante la dificultad de encontrar un artista con una biografía parecida a la de Roman Polanski tiene que buscar un personaje ficticio y lo encuentra en una novela de George Peréc (escritor parisino de origen judío a cuyos padres fueron llevados a un campo de concentración, igual como sucedió con los padres de Polanski). Es en *La vie mode d'emploi* (La vida instrucción de uso) publicada 1978 donde miles de historias se entrecruzan; pero existe en una de ellas, un personaje llamado Vera Beaumont, inmigrante Rusa en Paris, que irá perdiendo a su familia trágicamente a la par que se convierte en una famosa cantante.

Exactamente por tener una biografía mucho más cercana a un personaje ficticio y propio de la literatura hace que Roman Polanski despierte tanta curiosidad, aunque cabe resaltar también que sus películas, para la época en que aparecen, se convierten en un quiebre para un público espectador acostumbrado a un cine ya definido. Ya con la existencia de Alfred Hitchcock, Roman Polanski pone un estilo de películas que tienen una estructura, un discurso y una técnica visual nueva. Como señala Herbert J. Eagle, en su compendio sobre el cine de Roman Polanski titulado *The dark spaces of the world*, el público de Hollywood estaba acostumbrado a las películas de finales felices, de amores solemnes y de relaciones heterosexuales y que siempre se hable de los valores de la familia. Sin embargo, Roman Polanski ofrece un estimulante e inquietante antídoto, ya que sus películas terminan con incertidumbre, desaparición, catatonía, y tienden a la circularidad. No es coincidencia entonces que existan similitudes entre las películas de Polanski ni tampoco encontrar que los textos sobre su obra (como el de Ewa Mazierska o el compilado de John Orr, y el libro: *Polanski y la percepción*, escrito por Davide Caputo; o el libro de James Morrison y hasta la misma autobiografía titulada *Roman por Polanski*) partan de la época de su infancia. Dichos textos intentan encontrar en los primeros episodios de su vida, el origen de los impulsos que irán definiendo el contenido y la forma de sus películas. Sobre todo, en el manejo de la puesta en escena. La violencia no sólo será física, a veces sólo se trata de intromisión argumental que desbarata el *orden*, previo al desarrollo del conflicto, en el que se encuentran los personajes.

Tan igual como el personaje de *La vie mode d'emploi* de George Perec, Roman Polanski acrecienta su fama, primero como actor de teatro para luego, ya en París, alcanzar su reconocimiento como director de cine mientras las tragedias circulan por su vida. Perder a su madre de niño ha sido visto por todos los autores y analistas de su filmografía, como el momento donde se perpetra su imagen figurativa sobre la mujer. Las mismas que en sus películas se encuentran perdidas o son abusadas o se encuentran sueltas al desvarío.

El personaje apátrida es además un personaje-víctima, que siempre tiene otra fuerza que lo minimiza. También Orr encontrará que dichos argumentos que muestran al horror surgiendo desde los elementos cotidianos parten precisamente de lo que Polanski experimentó cuando su familia fue encerrada en el Ghetto. Entonces, permite deducirse, que existe una razón que lo empuja todo el tiempo a tener un estilo cinematográfico determinado y que surge de su propia personalidad. Cuando de niño se encontraba recluso en el Ghetto, Polanski recuerda como desde un sótano, debajo de unas escaleras permanecía la mayor parte del tiempo con su madre, donde comía lo que podían para sobrevivir, y en ese ambiente percibía el sonido de los aviones y de los ataques alemanes. Desde ese lugar encerrado debía configurar lo que sucedía en el exterior. Además, todo ello le era completamente ajeno. Así sus personajes funcionan como el eje principal sobre el cual se devela toda la historia. Son testigos. Siempre se parte de ellos desde los espacios. Desde ahí, toma del estilo de Orson Welles, de F.W. Murnau y de las posteriores corrientes venidas después del cine clásico y trabaja con aspectos del cine moderno.

Aunque no deja el cine clásico americano, pone en tensión y al mismo tiempo hace un doble uso, una unión de dos corrientes que lo nutren en el momento que comienza a presentar en sus películas un personaje extranjero que encadena todas las escenas con su manera de ver las cosas. La película que plantea mejor eso es *El Inquilino* (1976).

Los textos sobre Polanski ya citados, poseen cierta similitud inicial, pero aún más coinciden cuando encuentran que *El Pianista* (2002) es un retorno y un enfrentamiento con aquel momento en que los ejes temáticos de Polanski comenzaron a aflorar. Algunos autores van a ver que aquella película se

convierte en un enfrentamiento personal contra los episodios del terror y que sólo podía haberla realizado cuando tenía una edad avanzada.

En relación con la mitología polaca romántica, desde Adam Mickiewicz (1798 – 1855) quien equiparaba al Arte con la Nación, *El Pianista* (2002) pone la imperiosa habilidad del arte como lucha contra la inhumanidad. Y entonces no es sólo una película que celebre la supervivencia, y que pone en foco al coraje, la amistad, y a la lealtad, John Orr ¹⁷ escribe que *El Pianista* (2002) es la puesta en escena de la locura colectiva, una que ya no emerge simplemente de los pequeños eventos cotidianos como fueron en las anteriores películas de Roman Polanski. La locura y desenfreno psicológico que trabajó en la Trilogía de los Apartamentos –*Repulsión* (1965), *Rosemary'baby* (1968) y *El Inquilino* (1976) ya no están dentro de la mente de un personaje. A pesar de que *El Pianista* (2002) pudiera ser una excepción por la distancia que mantiene con sus otras películas, la técnica narrativa que utiliza es la igual a las anteriores. Lo que quiere decir que Polanski se enfrenta a los episodios de su vida con su propia técnica. Aunque con mayor realismo. Y Maximilian Le Clain ¹⁸ lo acentúa cuando dice que la Trilogía de apartamentos, sobre todo *El Inquilino* (1976), sugiere una vista profunda en el horror que experimentó Polanski en su infancia, en especial por el tema de la identidad (el ser judío) que lo llevó a convertirse en víctima, lo mismo puede encontrarse de *El Pianista* (2002): el protagonista es un sobreviviente sobre el cual se muestra todo un contexto histórico, pero en el que él es un extranjero víctima de su identidad y al final ha recorrido tantos lugares devastados que nunca sabe dónde se encuentra realmente. Es un ser humano entre ruinas y que está realmente solo. Como un exiliado, está forzado a vivir una realidad que no eligió y que parte por el hecho de escapar. Tanto es su noción de identidad perdida que se viste un abrigo alemán sin darse cuenta de que podría ser atacado por los rusos, y así sucede. Al ser interrogado sólo contesta que lo viste porque tenía frío, olvidándose de que era un polaco y judío y que escapaba de los alemanes y que ignoraba que los rusos, y los aliados, ya habían ganado la guerra. Ignoraba todo, tanto que ni sabía quién era.

Como en todas las películas de Polanski, su protagonista ha sido violentamente arrojado a la soledad de un mundo que lo supera. La soledad en su máxima expresión. Alguien familiarizado con las secuencias de *El Inquilino* de 1976, verá

la semejanza con el personaje de Szpilman en *El Pianista* del año 2002 quien escapa entre los apartamentos libres tratando de estar en silencio para no ser descubierto por los vecinos. En aquellas secuencias con Szpilman viviendo de manera oculta y con todo lo que experimenta, se puede encontrar un retorno al terror y a la claustrofobia sobre la que ya había trabajado Roman Polanski en 1976 en *El Inquilino* cuando Trelkovsky es agobiado y aterrorizado por el comportamiento de los vecinos, tanto que su vida es afectada y desdeñada. Ese enfrentamiento al entorno, de manera inesperada, significa sentir que los demás resultan ser un peligro y que uno parece ser el enemigo sólo por poseer una identidad distinta, sea de raza o de nacionalidad, ser uno extranjero y un extraño, es llevado al extremo en *El Pianista* (2002). Polanski muestra con pocos planos con una puesta en escena semejante. Cuando Wladyslaw Szpilman está escondido en los apartamentos, la cámara se mueve tan igual como lo hace al seguir a Trelkovsky en *el Inquilino* (1976) Siempre apuntando hacia las ventanas y aplastado contra las paredes.

Variadas similitudes pueden encontrarse entre *El pianista* (2002) y *el Inquilino* (1976). Empezando con que ambas son adaptaciones de textos literarios. El primero se basa en las memorias de Wladyslaw Szpilman y el segundo en la novela escrita por Roland Topor. Maximilian Le Clain escribe que en las dos películas hay un trabajo incisivo de la puesta en escena sobre el espacio. De cómo un personaje solitario va quedándose recluido del exterior y al mismo tiempo es ese exterior el que ya no se muestra. Aparece por retazos. Los cambios internos del personaje recurren a la imaginación y delirio. Ahí el cine de Polanski se convierte en la puesta en escena de una psicología. Es lo más europea posible, y recurre a las vanguardias, aunque en *El Pianista* (2002) lo hace sin perder su realismo natural, en *El Inquilino* (1976) pone de lleno el uso de aspectos de la puesta en escena que sólo pertenecen a un manierismo del expresionismo alemán. Los espacios cerrados cobran mayor importancia debido a que se van volviendo pequeños mundos donde el personaje se limita a tareas básicas, alejándose del mundo externo y, por lo mismo, de la realidad exterior. No ve lo que sucede afuera o sólo puede ver y enterarse por sonidos o asomando por las ventanas. Su mirada es delimitada y es aquí donde el otro elemento del cine de Roman Polanski como es la percepción está muy enfatizada. Si en *el*

Pianista (2002) se mencionó que no quería perder ese aspecto realista es porque las escenas de la guerra, vistas desde solamente una ventana, intentan ser acercamientos de la realidad que se manifestara por sí misma, tal como plantea el cine moderno en sus inicios con la imposibilidad de que la vista humana abarque todos los puntos de vista posible sobre un hecho. Y cabe añadir que Wladyslaw Szpilman es el único testigo de lo que sucede. Por otro lado, y de manera extendida, la percepción en *El Inquilino* (1976) es una manifestación de poner en escena el aspecto visual de los sueños. Pero no al elemento desorganizado e ilógico del surrealismo. Por el contrario, del surrealismo se toma la deformación y la ruptura del relato para alcanzar un lado metafísico, aunque todo el foco está puesto en la transformación del espacio en pos de alcanzar el efecto que dé a entender de la locura y de la maldad. Idea planteada por una de las corrientes más importantes de la vanguardia como es el expresionismo alemán.

El Pianista (2002) y en *El Inquilino* (1976) comparten también el hecho de poseer una resistencia a no quedarse enmarcado al cine clásico americano. Buscan que se perciban la influencia europea y moderna a través de la representación de la subjetividad de un personaje (hecho al estilo Polanski). Yendo más extremo en comparaciones argumentales: al final los dos protagonistas, una vez que abandonan sus apartamentos, están completamente transformados físicamente. Ambos atraviesan la tragedia de haber sido atacados por entes maléficos y razones incomprensibles siendo arrastrados a la soledad. Incluso coinciden en una escena: Trelkovsky y Szpilman, agobiados por el mundo externo, están preparados para saltar por una ventana para acabar con sus vidas.

Ewa Mazierska, en su texto señala que Polanski desde el comienzo fue construyendo un modelo de “*suffering artist*” (el artista que sufre o el artista que sobrevive) no al estilo de Vincent Van Gogh o de Caravaggio, sino de aquel que tiene una postura sobre su propia visión artística. Grazyna Stachowna describe a Polanski como “un artista con biografía” colocándolo junto a Erich Von Stroheim o Federico Fellini y Woody Allen. Según Tomashevsky, un artista con biografía frente a uno que no lo tiene, es el que inscribe su biografía en su arte provocando que la comprensión de su propia vida sea una comprensión de su trabajo. ¹⁹

En todas aquellas películas que continúan después de la pérdida de su mujer Sharon Tate, pueden encontrarse escenas marcadas por un profundo planteamiento estético exacerbado y barroco donde la sangre, la violencia desenfrenada y las alucinaciones trastornan a los personajes. Las mujeres son desahuciadas y aún más la violencia es el disparador del conflicto y las situaciones superan a los personajes, tanto que dan la impresión de ser cada vez más inferiores al argumento –precisamente la película que le permite todo eso es *Macbeth* (1971), *Chinatown* (1974) y más tarde *El Inquilino* (1976) – Ninguna de aquellas películas siguientes cuenta con un guión sobre personajes con propósitos claros y encaminados para la obtención de los mismos. Todo lo contrario, los personajes apátridas se vuelven víctimas de la historia y del círculo formado por los personajes secundarios o en todo caso sus propósitos se ven obstaculizados por otra fuerza muchas veces desconocida o ausente en imagen. Y ahí es que después de 1971 se abre un nuevo episodio donde los elementos ya trabajados son llevados al extremo.

Ewa Mazierska señala que el término *autobiografía* en el arte (y en este caso para el cine) se define sobre el trabajo artístico que realiza el artista, donde el tema principal es la vida misma del propio autor, y que muchos críticos mencionan que todo el arte es autobiográfico ya que, aunque no se representen aspectos de la vida del artista, el arte va a reflejar su vida y mundo interior. Es decir, todo lo que vendrían a ser sus opiniones, ideas, experiencias y emociones. Pero de este modo el concepto autobiografía dejaría de ser viable metodológicamente, entonces se debe de colocar otro argumento que menciona al arte como un elemento que no puede ser autobiográfico debido a su imposibilidad de representar la vida de uno, sobre todo porque dichas representaciones que se hacen son selecciones y abstracciones y por lo mismo siempre serán subjetivas y parciales. Esto trae problemas, primero filosóficos, en cuanto a la diferencia entre *vida* e *identidad*. Por ejemplo, Szymon Wrobel dice que la vida es narrativa porque se construye a partir de la imaginación, tan igual como cualquier narración. Y según la psicología, la *vida* no existe ya que quien hace una narración de su propia vida escoge los eventos que harán una interpretación de la misma. Ewa Mazierska va a tomar la posición de Wrobel, quien toma a la vida y a la identidad como parte de la misma narración que no

es otra que la vida misma o *per se* (en inglés utiliza la palabra *life*). Wrobel estará en contra de la postura bajo la cual las historias sobre la vida son consecuencias de vivir una vida particular teniendo una identidad particular. Al igual que Stuart Hall, quien argumenta que más que hablar de identidad como algo terminado, se debería hablar de *identificación*, algo que está en constante construcción y expansión, pues la *identidad* surge por la *carencia* de *llenar* aquello que está por fuera de uno, por aquello que imaginamos que ven los otros sobre uno mismo. Y es que psicoanalíticamente, la necesidad de la identidad está presente porque uno siempre se busca unir las distintas partes que hacen a uno, de esa manera tener el placer de la plenitud (que también podría traducirse como el placer de estar completo ya que el autor utiliza la palabra *fullness*) Ewa Mazierska dirá que (siguiendo las ideas de Wrobel y Hall en que la autobiografía y la vida tienen una relación simétrica), el trabajo en el arte consta de un juego en el que lidia una parte como representación subjetiva (autobiográfica) y otra parcial y subjetiva (que viene a ser la misma vida del autor). Parafraseando la frase de Susan Sontag sobre que uno no puede usar la vida para interpretar el trabajo, pero si utilizar el trabajo para interpretar la vida, se puede considerar (al igual que hace Mazieska) a las películas de Roman Polanski como una reflexión sobre su propia vida y una aproximación a ella misma. Y aunque los críticos discutan sobre la influencia de Polanski a su obra o que su vida es la que ha nutrido a su obra, se puede hablar de la relación latente y sin dirección en que los temas y la estética que trabaja Polanski, aún más después de ambos episodios, se influyen directamente de su biografía. Vida y obra que se retroalimentan para crear un estilo estético. Es por ese *efecto autobiográfico*, que Roman Polanski elija un guión o un argumento para convertirlo en una película. Aun cuando en la entrevista de Cinéma Cinémas de 1988 luego de filmar *Frenético*, diga que los argumentos parecen surgir de intereses por locaciones y determinados lugares, pero no es ocasional ni arbitrario decir que elige determinados temas o desarrollos para la puesta en escena sin encontrar una relación con lo que viene a ser su pasado y su vida misma, por más forzada que implique dicha conexión. Las películas de Polanski siempre están conectándose entre ellas, y el punto desde el cual parece iniciarse la formula determinada, es ese personaje apátrida quien con su aire de extranjero vive encerrado en una habitación configurando el mundo exterior que lo rodea muchas veces provocando que la línea entre

fantasía y la realidad se vuelva imprecisa. Empujado a huir para salvarse y nunca tener la oportunidad de decir su nombre.

Capítulo 2: La trilogía de los Apartamentos: hacia una imagen del horror

Las trilogías

Durante los años 60 y 70, tal como señala Davide Caputo en su libro *Polanski y la percepción*, el cine se relaciona más con la ciudad, incluso le sucede también al cine del *mainstream*. Aumenta un interés neorrealista. Los realizadores italianos, y más tarde los franceses, trajeron el impulso de filmar en locaciones sin ningún preparativo ni idea previa pues se trataba, en contra de lo que marcaba el cine industrial, de una aproximación más plena y directa con los paisajes urbanos. La tecnología apoya esta iniciativa, las cámaras serán más ligeras y de fácil transporte y así es como la ciudad regresa nuevamente al cine. Antes de ese periodo, prácticamente el cine clásico norteamericano – tomando el momento previo a la Segunda Guerra Mundial y a la película *El ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles como paradigma– había reducido al mínimo su necesidad del espacio exterior. Los grandes estudios construyen las escenografías con lujos de detalles. Es prácticamente imposible filmar en espacios existentes en la realidad natural. O en todo caso, los espacios naturales son lugares escenográficos que se construyen y diseñan para ser filmados.

En los años 60 el cine sale a buscar lo urbano. la ciudad se vuelve un registro documental Las cámaras de la Nouvelle Vague (imbuidos por la corriente neorrealista italiana) filman la ciudad desde puntos de vista imperfectos, con la rigurosidad del cine clásico, pero más abierto al accidente, a la gente que circula por las calles de manera libre y al efecto innegable de lo inesperado. Estaba la intención de encontrar y colocar en la imagen elementos que antes no se hayan puesto en la escena. Los personajes deambulan por la ciudad y esa pérdida de camino y de dirección, sirve para encontrar algo diferente. La ciudad natural vuelve a ser parte de la narración.

Ahí se cimenta el cine moderno. Si bien el neorrealismo italiano significó la utilización de nuevos métodos para la narración debido al contexto de la Segunda Guerra Mundial; la constitución del cine moderno fue un momento

(además de histórico) de ruptura con todo lo que el cine había filmado hasta ese entonces. Y aunque el nacimiento del plan estético del cine moderno puede situarse en películas como *Roma, ciudad abierta* (1945) y *Alemania año Cero* (1948) de Roberto Rossellini, ocurre en el preciso momento en que se funda la Nouvelle Vague en 1959. Los integrantes franceses de Cahiers du Cinema tienen una postura escrita y filmada que puede proponerse como un punto cronológico para introducir la noción de cine moderno, pero dicha denominación, a la vez, se verá que es un tanto difusa e imprecisa estéticamente. No obstante, la Nouvelle Vague se alimentó del Neorrealismo italiano, sobre todo siguió el camino de la película de Rossellini que, más allá de su argumento, tiene a la ciudad presentada como un personaje central. El neorrealismo italiano fue un movimiento novedoso más no radical, pero influyó en las películas de Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard y François Truffaut haciendo que la ciudad *real* siempre sea un elemento a recorrer y tratar de integrar a la narración. No por coincidencia los integrantes de la Nouvelle Vague filman colectivamente una película titulada *Paris visto por* (1965).

Roman Polanski no se entregó de lleno al completo gusto, aunque compartido, de sus colegas franceses. Ha seguido su propia temática y sus propios intereses. Va a recurrir a la experimentación estética de otras corrientes cinematográficas (desde el cine clásico hasta las vanguardias de las escuelas europeas) y va a hacer un replanteo de las mismas a fin de construir su estilo-Polanski. Será a lo largo de su carrera desde los años de 1960 y de 1970 que se irá constituyendo su fórmula determinada, esta se volverá más incisiva con el correr de las décadas y de las nuevas películas que realice hasta el punto de ser una técnica maestra que pueda ser utilizada como base de distintos temas. Una técnica que puede verse hasta hoy en día. Y todo partirá desde un constante trabajo sobre el espacio. El cual se fundamenta aquí según la división propuesta por Eric Rohmer: el espacio en sus tres modalidades: el lumínico, el escenográfico y el fílmico. Y, por supuesto, una subjetividad total.

Todo parte siempre desde la idea del número tres. Como se verá más adelante la puesta en escena siempre se arma desde una triada estética. Inclusive si se revisa la filmografía de Polanski, puede agruparse en varias trilogías, como señala John Orr²⁰: *Repulsión* (1965), *Rosemary's baby* (1968) y *El Inquilino*

(1976) son la Trilogía de apartamentos, *Knife in the Water* (1962), *Cul-de-sac* (1966) y *What?* (1972) serían una Trilogía sobre el agua y *Chinatown* (1974), *Frantic* (1988) y *The Ninth Gate* (1999) una Trilogía sobre la búsqueda.

Evidentemente todas se organizan a partir de la fórmula determinada y lo interesante son las relaciones que existen entre una u otra trilogía, incluso si comparamos por separado dos películas pertenecientes a dos trilogías diferentes. Esto se debe a que todas las trilogías no fueron completadas de forma continua. Por ejemplo, *Repulsión*, la primera película de “La trilogía de Apartamentos” es de 1965. La segunda: *Rosemary’s baby* es de 1968. En medio estuvieron *Cul-de-sac* (1966) y *El Baile de los Vampiros* (1967). De igual forma, antes de terminar la trilogía con *El Inquilino* en 1976, Polanski realizó *Macbeth* (1971), *¿Qué?* (1972) y *Chinatown* (1974).

La más sorprendente es “La trilogía de los apartamentos”. El interés y el énfasis recaerá en mostrar aquello que John Orr llama la exploración de “los espacios oscuros del mundo”. Orr utiliza esta frase para referirse a que la puesta en escena de Polanski se centra en la mentalidad de un personaje. Retrata en imágenes una característica propia de la condición humana y que no es otra que la percepción. Sobre todo, una percepción enfermiza. Si bien la fórmula determinada de Roman Polanski se pone de lleno en la puesta en escena y en la narración en sí. Todo se organiza a partir de la percepción y de una subjetividad particular. Acerca al espectador el entorno del personaje y la manera como éste lo percibe. Por entorno se denomina, primero: a los espacios, sean tanto privados o públicos y segundo: a los objetos, desde cajas de cigarro hasta mesas, sillas y forma de los pasillos. Las tres películas ahondan en lo que se denomina la psicología de un personaje, a la representación de su mentalidad a poner en foco una subjetividad, la cual tiene el fin de ser la imagen y diseño visual total de la película. En “La Trilogía de apartamentos” la fórmula determinada está en su mayor esplendor, se convierte en el elemento que hace que su impulso cohesionese y se concrete.

Polanski no va a ser ajeno a filmar la ciudad con sus accidentes y sus calles plagadas de transeúntes y gentes ordinarias. No rompe completamente con el auge de la cámara en mano del neorrealismo y la Nouvelle Vague. Ya lo había

filmado antes. El primer registro de este estilo se da en el cortometraje *Dos hombres y un armario* (1961) y de forma mucho más concreta en su primer largometraje: *El cuchillo bajo el agua* (1962) donde lo importante además del argumento es el espacio en el que transcurre la acción: el lago y el velero en el que navega la pareja. Lo mismo sucede en *Cul-de-sac* (1966), donde todo transcurre en un castillo habitado solo por una pareja y el mar que al elevar su marea lo cubre todo, convirtiendo al castillo en una isla.

Aquella noción de isla es lo que más se va a encontrar en su propuesta estética. Centrar todo el drama en un solo espacio. Esto desde luego viene de la rama teatral que desde muy niño aprehendió Polanski en su arte. En cada película la ciudad es documental, pero el conflicto se centra en un solo lugar y los personajes quedan encerrados de manera claustrofóbica en él.

La misma se expande en “La trilogía de Apartamentos”, ahí el interés de realizar registros documentales en capitales tan célebres como París, New York, y Londres hace de la ciudad un ente importante y central. En cada una de las películas de esta trilogía, el espacio moderno (el nuevo espacio post-Segunda Guerra Mundial) se presenta a través de las escenas en que los personajes deambulan por una ciudad que los envuelve.

El espacio exterior, dentro de la narración, cumple la función de enfrentarse al espacio interior. Es el lugar que refleja el tiempo y espacio de la película y a la vez representa la liberación a los problemas esquizoides, pues cada uno de los personajes principales sufre de problemas mentales o dan la impresión de ser víctimas de un entorno que hace que el espectador dude de su condición mental. Y esa duda vendrá desde la puesta en escena. Y es el exterior en imagen documental. Una imagen lo más ontológica posible que permite al personaje escapar ya que los problemas se desenfrenan en los interiores. Aunque al final todo se contamina y surge lo ambiguo en el desenlace de cada película.

En la contraposición entre el exterior y el interior es que Polanski evidencia su doble postura de ser un director moderno y también un director prosélito del cine clásico. En los interiores de los apartamentos pone la ficción en su mayor concentración. Manipula la escenografía desde la percepción de tal forma que la narración no solo se crea en la manera como los personajes desarrollan la

escena, es importante cómo el decorado se vuelve participe. Conforme avanza la película, los personajes prestan mayor atención a las paredes e inclusive a los objetos, sean camas o sillas o cualquier elemento que nutre el argumento. Por ejemplo, un vestido y una ventana. Todo el entorno queda enmarcado bajo la significación que le da el personaje principal. Y al tratarse de miradas enfermas y para que el espectador pueda darse una idea clara de los problemas mentales que atraviesa el personaje y que no son solo fantasías ni exceso de imaginación, es importante la presencia del apartamento. Cada vez que los personajes sufran sus crisis mentales son las paredes y los objetos los que se deforman y que cambian de posición. Generan que el ambiente sea inquietante e impreciso. La cotidianidad se rompe desde la mirada. Los apartamentos se vuelven espacios que dejan de ser simples decorados para volverse elementos importantes de la diégesis. Entonces Polanski es incisivo sobre el trabajo dentro del estudio. Tal como lo hacía el cine clásico americano. Desde el momento que necesita que la escenografía sea participe en la degradación mental de los personajes, se cierra al mundo exterior. Y la importancia cae sobre la producción de los interiores. Los apartamentos tienen que dar cuenta de las subjetividades malsanas y de cada crisis desequilibradora. Dan una imagen estética al pasar de ser lugares ordinarios para volverse lúgubres, claustrofóbicos, lucen bajo el color de esas mentes que se van adentrando en la oscuridad de dichos espacios que irán perdiendo su lógica y razón.

La única estética de la historia del cine que postulaba la manipulación del espacio escenográfico con vistas a un resultado particular en la puesta en escena, que evidencia una psicología, era el expresionismo alemán que apareció en los años 20. Realizaban ensayos fotográficos y desafiaban a que dicho espacio de cuenta de un estado mental, de una psicología en vías de generar una propuesta estética que potenciara el argumento. Utilizaban las sombras, el juego de luces, humo, efectos hipnóticos, siempre mostraban a los personajes al borde de la locura. Desde luego el eje temático era importante pero la búsqueda era producir determinados efectos estéticos. Así las historias de terror, de muerte y asesinos fantasmales que aparecen en la noche, son también postulados estéticos en los cuales se tiende hacia la abstracción. La puesta en escena de una subjetividad. Y si el espacio (la escenografía) puede dar cuenta lo menos posible de la realidad

externa y volverse, por el contrario, un elemento que no dé cuenta de ninguna realidad posible, y si de un estado psíquico -tanto individual como colectivo-, se puede decir que el camino estaba bien marcado.

Precisamente de esos aspectos se nutre la imagen visual de Roman Polanski. Aunque no se radicaliza ni busca abstraerse completamente hacia un fin pictórico, continúa con la idea metafísica y vanguardista del expresionismo alemán en cuanto a una postura estética y manierista donde los objetos que rodean a los personajes cobren su propia naturaleza.

Sin embargo, Polanski no intenta ser un expresionista a cabalidad. Aun cuando en “La trilogía de Apartamentos” encontramos coincidencias temáticas: los temas de la muerte, los fantasmas y la locura con la misma solidez con la que construye la puesta en escena y el montaje. Adquiere para su propio relato las características más esenciales, los puntos más vistosos y necesarios del expresionismo y los pone, con mayor énfasis, en estas tres películas. El elemento que siempre le permitirá a Polanski pasar al expresionismo, será la percepción en función del espacio, que viene ser la manera cómo ve el protagonista su espacio interior. Además, la idea de subjetividad es lo más expresionista de todo. El punto de vista trae consigo que la percepción comience el proceso por el cual el expresionismo se vea representado en el espacio. Una percepción y una subjetividad visual que empieza en los espacios interiores. Los apartamentos, siguiendo la idea expresionista, son el disparador de la mente de un personaje. No obstante, hay una dicotomía entre espacio exterior y espacio interior. Una relación que también exploró el expresionismo alemán, pues el exterior es necesario para evidenciar el comportamiento enfermizo del personaje y evidenciar que todo sucede en su mente. Principalmente la percepción del personaje principal va desde el interior al exterior. Es el interior quien dispara la configuración de la forma y estética del relato de Polanski y las miradas enfermas.

El espacio exterior

Para la época en que Roman Polanski surge, “la máquina de la modernidad que fábrica a la ciudad es también la *fábrica* del cine”²¹ como señala Bruno. Y es Shield quien reconoce que tanto el cine como la ciudad moderna son los que mejor se han entendido en términos de organización del espacio. La ciudad como un planificador orgánicamente desarrollado que está físicamente dividido y el cine como una forma espacial de cultura. Cuando en los años 50s y 60s el cine vuelve a la ciudad, Polanski si bien se mantiene lo más apegado a lo que propone la ficción y maneja la noción acerca del guion de hierro, también tiene el eco de las voces de los realizadores de la Nouvelle Vague. En sus planos exteriores, la ciudad moderna se filtra con identidad propia y con ambigüedades resaltantes. En *Repulsión* (1965) la primera película de la “Trilogía de los Apartamentos”, es donde se acentúa la búsqueda de una ciudad capitalina ontológica y real y que rodea a la protagonista Carol. Los recorridos son cubiertos por una cámara que tiene movimientos libres y caóticos, un tanto dejados a lo inesperado y siempre alerta a los incidentes propios de la realidad natural. Tanto como si la cámara también puede rescatar al realismo incluso con un argumento preciso y construido. En dicha película, lo que después recibiría el nombre de género documental, aparece en las calles de Londres. Luego se repetirá en las calles de New York con *Rosemary baby* (1968), y años después en *El Inquilino* (1976), con las travesías de las calles de Paris.

Puede apreciarse cómo en cada película el exterior cumplirá una función diferente, pero siempre bajo la misma técnica de registro. En *Repulsión* (1965) el mundo exterior se opaca lentamente y pierde la atención para Carol. Ella comienza a recorrer sin importarle lo que sucede a su alrededor. Incluso si los sucesos sean difíciles de pasar desapercibidos, como es el caso de un accidente de un choque de autos en la calle. Ella no le presta atención al estar ensimismada con sus pensamientos. En *Rosemary's Baby* (1968) el exterior cumple aires de libertad, algo contrario al espacio interior donde dicha libertad está restringida para la acción de los personajes secundarios. El contrapunto viene de los exteriores que lucen como lugares perfectos para huir, no empero, luego se muestran contaminados por lo sucedido en los interiores. Sin embargo, Polanski no quiere perder el realismo. En su mirada documental, la cotidianidad genera

proximidad e identificación con el espectador, pues el resultado debe ser más verosímil y dejar la sensación de credulidad, como si la imagen del mundo diegético fuera extraída directamente de una ciudad contemporánea. La imagen ontológica ²² de la ciudad en el exterior es la idea de realismo sobre el cual se aferran las películas de esta Trilogía. La imagen de una realidad sin intervenciones, que se muestre tal cual es. Así la imagen cinematográfica revele lo que la realidad dispone, toda su ambigüedad e imposibilidad de aprehensión, como escribió Bazin, que sea la ciudad la que se revele con una forma particular de captar con la cámara. Finalmente, en *El Inquilino* (1976), todo el exterior va quedando de lado para finalmente centrarse en los interiores. Es un contrapunto que se potencia al ya estar la subjetividad del protagonista, completamente alterada. En las dos primeras películas el exterior cumple el efecto de la abstracción necesario para cada argumento. Pero en *El Inquilino* (1976), todo se enlaza y se manifiesta de manera tajante. Tiene que ser lo más ambigua y subjetiva posible. Es decir, donde toda la técnica de Polanski se concentra. El camino es hacia la reclusión y la pérdida de noción del espacio exterior, y frente a un interior muy bien controlado y manipulado, el espacio exterior genera un contraste. Centrarse en el interior y en la pura psicología. Y para que dicho trabajo sea muy bien llevado a cabo, Polanski tendrá en su equipo al director de fotografía, Sven Nykvist pues la mejor forma de es seguir el postulado del expresionismo que habla de una iluminación particular de los objetos, con una iluminación sombreada, pero a la vez realista. Es decir, ambigua y nada mejor que un gran referente de la luz que logre la autenticidad y a la vez profundidad manierista a los objetos. Que al mismo tiempo pueda encontrarse, la naturalidad de los exteriores, en los interiores del set y viceversa.

El espacio interior

Lotte H. Eisner en su emblemático libro *La pantalla demoniaca*, muestra como la literatura expresionista era un estilo telegráfico, reducida a la utilización de frases cortas y al uso de exclamaciones. Pero esa claridad y simplificación es falsa y buscaba encontrar lo “metafísico” de las palabras, volviéndose enigmático en sus símbolos y metáforas y además se puede encontrar constantemente palabras

que lo terminan por estereotipar. Hay frases como “tensión interior”, “fuerza de expansión” “inmensa acumulación de concentración creadora” o “juego metafísico de las intensidades y de las energías”. Eisner cita a Edschmid quien dice que “la cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre” no existe, tan sólo existe la visión interior que provocan. Y es que el expresionismo se va a interesar por el objeto y por el espacio.

Para Edschmid, el hombre ha dejado de ser un individuo atado a un deber, a una moral, a una familia, a una sociedad y entonces escapa a toda lógica mediocre y al resorte de las casualidades. La psicología que tiene el hombre debe quedar libre de toda privación y razón. Y esa debe ser la nueva vida del hombre. Los seguidores de esta corriente vanguardista dicen que hay que desligarse de la naturaleza y esforzarse en desprender de un objeto “su expresión más expresiva”. Béla Balázs señala que el propósito se trata de estilizar un objeto acentuando su “fisionomía latente”. Pero como se trata de una psicología personal, Eisner menciona que el expresionismo representa un subjetivismo llevado al máximo. Esta afirmación de un yo totalitario y absoluto que crea el mundo está próximo a un dogma que comporta a la abstracción completa del individuo.²³ Pero dentro de estas paradojas y contradicciones sobre subjetividad plena y una libertad aparente, el impulso es hacia la abstracción, y Polanski utiliza la esencia del cine expresionista para generar ese impulso.

Cabe señalar que el expresionismo alemán cinematográfico apareció, realmente, entre los años 1919 y 1920 con la película *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. En ella, lo primero que se rompió fue el modelo de representación a través del espacio. A pesar de continuar una estética pictórica que podría volver el decorado plano, se buscó impregnar de profundidad a los espacios a partir de perspectivas falseadas por líneas oblicuas u onduladas, muchas veces generadas por un trazo oscuro o por el juego de iluminación. Pero si por un lado son paredes con formas puntiagudas y luces que vienen de lugares imprecisos, también abundan las desproporciones. Por ejemplo, muestra escaleras o puertas o muebles de proporciones ajenas a la realidad. Es decir que la subjetividad es una mirada que altera la realidad circundante y cotidiana. Es un enfoque hacia lo material. Y, a la vez, una búsqueda metafísica, donde las líneas oblicuas y las luces extrañas tiendan a generar inquietud e inestabilidad en el espacio. Es todo

lo contrario a lo que sucede con las líneas rectas.²⁴ El objetivo de ello es para producir el suspenso y luego el terror. Que el espectador tenga una reacción frente a lo que está observando. Así se hablaría de una conexión psicológica entre lo que experimenta el espectador y lo que vive el personaje. A todo esto, no hay que olvidar que la película de Wiene está centrada en su mayor parte en el relato de una historia. Es un personaje, encerrado en un instituto mental, quien cuenta lo sucedido.

Además, toda la postura psicológica está enmarcada en una ideología estética y el expresionismo alemán, según Eisner, sólo existiría con *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920), ya que esta película fue la única que alcanzó los objetivos principales. Sin embargo, ha quedado como una técnica para ser reelaborada y utilizada por los directores que vendrían después. Por ejemplo F.W. Murnau y F. Lang en lo que se refiere a la utilización y la mezcla entre la naturaleza y los interiores. Ellos tuvieron sus estilos personales y argumentos propios, sin embargo, son considerados expresionistas también, pues lo que tomaron fue la técnica estética. Ambos directores alemanes continúan con los postulados y lo llevan más allá, siguen con la abstracción, pero encumbran en vista del momento contemporáneo que les toca vivir. F.W. Murnau con el *Fausto* (1926) y Lang con *Metrópolis* (1927). Y lo mismo sucede en el caso de Roman Polanski. Frente a la ciudad que es filmada de manera documental en el momento de su aparición, los interiores serán los que presenten a fondo todas las técnicas del expresionismo alemán (que coincidentemente apuntan sus postulados estéticos a los espacios interiores) En este caso al potenciar a los objetos que conforman el decorado. El ejemplo más veraz será *El Inquilino* (1976) Polanski se nutre del expresionismo, con una puesta en escena que pertenece a una subjetividad donde los espacios interiores son importantes al contener significación, lo cual afectan directamente al personaje y los interiores serán la representación de su imagen mental.

Los personajes secundarios

La participación del espacio en la puesta en escena de Polanski es de vital importancia teniendo en cuenta su fórmula determinada. Pero si existe un

elemento importante y necesario (sobre todo porque incide en el punto de vista, y en el desarrollo de los argumentos) ese es el grupo de los personajes secundarios.

Todo lo que el espacio no puede hacer por su obvia inmovilidad recae en la tarea de los personajes secundarios. Los mismos, que, aún vistos para la mirada del personaje principal, tienen conductas extrañas, y que, dentro de su absurdidad debido a que sus acciones están enmarcadas en la vida cotidiana, resultan inquietantes y molestas. Los mejores ejemplos se encuentran en “La Trilogía de Apartamentos”: En *El Inquilino* (1976) se hay una escena donde Trelkovsky piensa que todos tienen un complot secreto para convertirlo en Simone (la inquilina anterior que se acaba de suicidar) y quieren conducirlo al suicidio a él también. Desde ese momento empieza a huir de ellos. Lo mismo sucede con Rosemary cuando sospecha que todos quieren apoderarse de su bebé haciendo brujerías. Y finalmente, los hombres, tanto reales como fantasmales, en la vida de Carol en *Repulsión* (1965), ella huye de todos ellos y tiene temor exacerbado.

Es decir que los personajes secundarios son los que generan ambigüedad con sus comportamientos tan excéntricos o reservados, y aun cuando cada uno de los personajes principales de la trilogía son enfermos, provocan que tanto Carol, Rosemary y Trelkovsky sean empujados hacia las que parecen ser las condiciones que permite que afloren sus problemas mentales. Y estos son la soledad, el silencio, la reclusión, el aislamiento y la oscuridad. Entonces es el espacio en estado puro, todo es puro apartamento y lo que queda y ahí se produce es el desenfreno. Mucho tiene que ver que los personajes secundarios invaden el espacio interior que resulta ser un espacio privado. Al perderse la línea que delimita la privacidad del personaje principal, en ese momento también comienza la locura. Los personajes secundarios rompen el equilibrio y lo que sigue después es el delirio y, por consiguiente, la desesperación. Contribuyen a que el espacio se vuelva a un más protagonista. La cámara de Roman Polanski acompaña a estos personajes que van perdiendo lo más personal. Las paredes de su apartamento no significan ni seguridad ni tranquilidad ni mucho menos es el hogar ideal. Y siempre que los espacios son invadidos el personaje se desestabiliza. Este conflicto se manifiesta a través de perturbaciones e imágenes

subjetivas con el espacio. Será una lucha existencial por la sobrevivencia. Y de a pocos, una lucha contra la propia mente.

Shonfield, citado por David Caputo en el libro *Polanski y la percepción*, habla sobre el miedo a la penetración o intromisión, entendiendo penetración en un sentido sexual y arquitectónico. Por ejemplo, en *Rosemary's baby* (1968) y *Repulsión* (1965) se da la intromisión en los cuerpos de cada una de las heroínas y en cada uno de sus apartamentos donde ellas viven. Shonfield dirá que cada una de ellas está involucrada con su respectivo interior y exterior y el "mundo sano" es el lugar donde los objetos personales, física y arquitectónicamente están firmemente en su sitio. Cada una sufre crisis en sus apartamentos pero que, según Shonfield, el exterior es el verdadero indicador de sus estados mentales. Carol vive sus alucinaciones en los confines de su apartamento, pero en las calles de Londres su comportamiento sigue evidenciando problemas. Ella camina aislada e indiferente a lo que esté sucediendo. Mientras tanto para Rosemary el exterior parece ser el lugar para estar a salvo. Las calles de New York se vuelven benignas. Pero si para Shonfield New York es la última zona donde puede verse lo último de sanidad de Rosemary para David Caputo la personalidad de Rosemary es mucho más compleja que la división entre espacio exterior e interior. Desde luego que resulta así, pero en ambas, la técnica de Polanski es la que hace que notemos esa ambigüedad en sus comportamientos. Sea de una u otra manera, el cuerpo es un espacio que se asemeja a la vez a un cerebro que produce imágenes y las imágenes del espacio deformado o enrarecido son los sufrimientos del cuerpo a causa de los problemas mentales.

Eso puede encontrarse mucho más potenciado en *El Inquilino* (1976) donde Trelkovsky esparce su paranoia y su desesperación en el exterior cuando el interior ha perdido su lugar de protección. La constante duda de señalar si él es una víctima real o está sufriendo el desenfreno de su enfermedad mental debido a la conspiración de los vecinos es lo que hará de este filme una síntesis de los postulados de Polanski. Cada lugar comienza a contaminarse de la mirada de Trelkovsky. Y, además, los protagonistas cambian físicamente. Y si empezó en el espacio del apartamento y este es un elemento central, los personajes secundarios, bajo un comportamiento confrontativo y extraño, son los que

impulsan el desenfreno de esa mirada. Y así al final, todo es ambiguo. La puesta en escena subjetiva se va a adueñar de la puesta en escena total.

Visualmente incidir sobre un espacio que cambia y se transforma, es un cuerpo que al mismo tiempo se manifiesta perdiendo la razón y la identidad. Todo comienza por un impulso espacial. Y ello se ve cuando Carol en *Repulsión* (1965) comienza a asesinar y ya casi no sabe si le hablan a ella cuando le preguntan su nombre. Lo mismo Trelkovsky en *El Inquilino* (1976), ya completamente entregado a la locura, se convierte, como el mismo dice, en una nueva y mejor Simone Choule, y que puede entregar un suicido mejor, al cometido por la anterior inquilina quien ya está muerta.

La percepción

Las películas pertenecientes al género del horror ²⁵ desde sus inicios siempre estuvieron plagadas de figuras maquiavélicas y distantes en lo que se refiere a la condición humana: Eran monstruos sobrenaturales o alienígenas, vampiros, fantasmas, hombres-lobos, o asesinos desfigurados que circulaban por las calles de las ciudades capitalinas o por espacios alejados y perdidos en las penumbras, tratando de encontrar siempre nuevas víctimas. Todos se presentaban en determinados ambientes como un castillo gótico, una ciudad fantasmal, o una casa abandonada, lugares inhóspitos que potenciaban que el terror se produzca. Más si eran seres humanos que podían sufrir transformaciones (caso Drácula) o ser directamente muertos vivientes. En todos los casos eran seres extraídos de los miedos y temores imaginativos del ser humano. Llegaban al cine producto de leyendas urbanas o directamente de la literatura. Estos personajes característicos son los que empujan la trama para que la misma se organice llegando a los puntos de tensión, pues ese era la herramienta para asustar y producir el *terror* que el género exigía.

Tony McKibbin en su texto *Polanski and the horror from within*, dirá de cómo dentro del género de horror (*horror genre*) era importante la construcción de una atmósfera, que muchas veces ello ya configura a que aparezca el terror y Polanski entiende muy bien eso pues comienza por el decorado y la puesta en

escena. Iván Butler potencializa esa idea al señalar en su artículo *The Horror Film: Polanski and Repulsión*, que “esas figuras terroríficas venían de afuera de nosotros. Nuestros pies siempre estaban en suelo firme, pero todo cambia cuando -en *Repulsión* (1965) de Roman Polanski- el terror surge desde nuestra propia mente”. Las películas de Polanski continúan el camino de las imágenes del terror, pero esta vez sin monstruos presentes, ni da respuestas ni enunciados que alivien las preguntas. Con esto se puede inferir que la subjetividad que Polanski trabaja en su puesta en escena produce un tipo de imagen del terror. Un efecto en realidad. Y con ella se está hablando del efecto traído que después se volvería una estructura y característica propia del género, la misma que remite a la literatura de terror o gótica. Polanski está más cerca de la obra de escritores como Edgar Allan Poe, Franz Kafka y Julio Cortázar. Literatura moderna donde los miedos y las resoluciones tenebrosas resultan ser ambiguas. Lo terrorífico descansa sobre la incertidumbre de no saber la verdad y; sin embargo, sucede en un ambiente inquietante. Y si hay un elemento que contribuye aún más a que Polanski esté cerca de la literatura gótica moderna, es la absurdidad kafkiana presente en los argumentos. Las situaciones se dan de manera compleja aun cuando se vislumbraban ser simples y sencillas. El terror surge desde su complicación. Lo sencillo y amigable se vuelve una odisea maldita que solo genera mayor inestabilidad. Con el paso de los años ese tipo de estilo, donde lo más resaltante es el suspenso y el efecto de un mundo inquietante recibirá el nombre de *Thriller*. Sobre todo se hace hincapié a la mezcla de distintos rasgos de la vida ordinaria y cotidiana, y a la psicología, este último remite a la percepción. En el *Thriller* (que después es convertido en un subgénero de suspenso) los personajes principales sufren un descalabro en sus vidas cotidianas. Algo se rompe en el orden y no a causa de monstruos o seres sobrenaturales. A partir de ahí todo se convierte en una lucha por restituir el daño o en el peor de los desenlaces, sólo por sobrevivir.

En el caso de Polanski no se puede determinar si se trata de un problema mental de sus protagonistas (más allá de las muestras evidentes) o si los mismos son víctimas de la ciudad y los habitantes que los rodean. Para ello Polanski maneja toda la cuestión de los saberes con respecto al espectador. Todo el tiempo

comparte la mirada del personaje principal y nunca se logra separar ni ver el otro lado que permita esclarecer aquello que no puede saber.

Polanski se ha interesado en ello desde sus primeras películas como es el caso de *El cuchillo sobre el agua* (1962) y en *Cul-de-sac* (1966), pero es en “La Trilogía de los apartamentos”, donde demuestra en mayor medida su afinidad por el mecanismo en sí de la percepción. Además, no solo trabaja sobre cuerpos que perciben, sino que su trabajo es la influencia sobre la percepción del espectador.²⁶

Como señala Davide Caputo, en *Repulsión*, *Rosemary's baby* (1968) y *El Inquilino* (1976), Polanski se va a servir de su fascinación por la percepción. Además, es en esas tres películas en las que se puede ver como hay una “doble cara” una “doble perspectiva” de la percepción psicológica que ha influenciado en sus películas. Y esa “doble cara” se muestra, a la vez, de doble manera:

- a) Los filmes son contruidos como *objetos* para ser percibidos por el espectador. Se centra en la percepción como acto *per se*. Son películas que tratan sobre el mirar y la manera como se interpreta lo que es visto.
- b) *Actos de percepción* diegéticos o de la diégesis que son representados en la puesta en escena de cada una de las películas. Es decir, lo que fue visto es interpretado. Y luego eso influye en la acción del personaje y por lo mismo, en los hechos que desencadenan en la película. En este punto lo que intenta Polanski es que cada diégesis se construya a partir de la percepción. Es decir, por la mirada del personaje.

El aspecto psicológico se va a manifestar en el tema de la percepción. Polanski cuando filma sus primeras películas se aferra al realismo que interesa desde los años 60s. Pero su interés apunta hacia el espacio (a lo que se refiere también Rohmer cuando se hable del *espacio filmico*). Su fórmula determinada entonces va a comenzar a tomar forma desde la percepción realista. Refleja una manera de cómo ese espacio es manejado en la puesta en escena (que se va a trabajar sobre todo en *el Inquilino* de 1976 en el próximo capítulo). Todo para cumplir un determinado efecto que empieza desde el punto de vista.

Polanski siempre va a utilizar planos que sean desde el punto de vista del personaje principal (en inglés *POV shots*) con pequeños objetivos (que serían los lentes angulares), lo que hará que los departamentos (de cada una de las películas de la trilogía) se conviertan en *cámaras oscuras*, pues hay elementos y objetos por descubrir y acciones sorprendidas. El espectador siempre está siempre con el personaje principal y entonces es un desarrollo conjunto, una información compartida. La imagen que muestra la cámara es la imagen que lleva de la mano al espectador a vivir la experiencia del personaje. Esta técnica lleva a que la cámara de Polanski tenga movimientos autónomos (y ahí es donde se aproxima a los movimientos vanguardistas y a evidenciar su postura moderna) Y el sonido va en la misma dirección. Siempre será importante para este único punto de vista. Los cambios de música también están asociados con la percepción y a la noción de espacio. Dentro de todo, la música marcará ese aspecto del cine moderno donde se vuelve marcas metafísicas que hablen de cuestiones que no están presentes. Por ejemplo, en *Repulsión* (1965) cuando Carol está pendiente de las alucinaciones y en *El Inquilino* cuando Trelkovsky mira algún elemento que le recuerda a Simone Choule tienen énfasis musicales. Sin embargo, los movimientos de cámara y la música van en función del argumento y de un orden cronológico, y ahí es donde Polanski continúa su apego al cine clásico.

Esta trilogía de los apartamentos es la degeneración cognitiva de cada uno de sus personajes. Cada apartamento se vuelve en la manifestación donde reside el órgano de la cognición. Los espacios son "oculares" u ojos cerebrales convertidos en apartamentos y el caos en los espacios es el reflejo del caos que está en las mentes de cada uno de ellos. Los estímulos del mundo externo hacen contacto con los órganos que producen el sentido que es enviado al cerebro. Entonces las imágenes se verán influenciadas por la subjetividad que viene a ser la manera como dichos personajes interpretan la diégesis. Ahí es donde Polanski añade extrañeza a los espacios. La imagen de la realidad está transformada, pero sigue su línea realista aun cuando el género marca la extrañeza como ingrediente para contaminar a todo el ambiente. Como decía Christian Metz, esa extrañeza producida por el género es también un efecto de realidad. Un elemento extraño hace que de por sí todo el mundo se vuelva raro o ajeno a lo normal.

Los apartamentos son bombardeados por estímulos externos y dado que los personajes principales están enfermos (padecen de esquizofrenia) la habilidad para generar imágenes correctas se ve corrompida. Debido a una mirada enferma, se puede decir que mantener el orden dentro de los apartamentos será una tarea complicada y, sobre todo, las imágenes que percibe el espectador con su protagonista, será motivo de desconfianza. Conforme avance la película el espectador notará sigilosamente y muchas veces de manera poco clara, que las imágenes resultan distorsiones de la mente de los personajes principales. Y desde ahí aparece la ambigüedad y lo inquietante. Además, lo visto por cada uno de ellos va a influir en su comportamiento. Polanski para mostrar dicha distorsión hará que los espacios se vuelvan plásticos y que la visión de las paredes esté plagada de oscuridad de asuntos y agujeros o que parezca ser de otro tamaño, que puedan rajarse o romperse. Efectos que sirvan para deformar la mirada y dar cuenta de una psicología alterada. Y lo que crea cada *apartamento –cerebro* es un paradigma en lo que se refiere a una representación del cerebro como un elemento independiente poseedor de una estructura incorpórea. Estos lugares representan el lugar donde la cognición, lo sano y lo enfermizo, ocurren²⁷. El paradigma está en que Polanski va a querer poner en escena la manera como la imagen se produciría en el cerebro. No será una cuestión didáctica o pedagógica en cuanto a ser una representación clara y evidente de lo que es el problema de la esquizofrenia, sino la mimesis visual es lo que interesa. Conseguir una representación de la imagen distorsionada tal como se forma en el cerebro. Para ello deberá imitar la mirada humana, pero sin necesidad de una cámara subjetiva al 100%. Así es como se justifican los constantes primeros planos y los contracampos que evidencien esa relación que se forma principalmente entre el personaje y su apartamento, entre los objetos y después con los personajes secundarios. Los espacios “infinitos” y enormes debido a los lentes angulares. La soledad y lo claustrofóbico.

No obstante, esta imagen alterada es producto de un orden que se ha destruido, ya sea por un hecho extraño o por la invasión de personajes secundarios (física o fantasmalmente). Esta disputa está presente en el cine de Polanski y será la base de los conflictos en muchas de sus películas. Por ejemplo, en *Macbeth* (1971) la usurpación del trono y también la usurpación de su dormitorio del Rey.

La espada fantasmal que lo lleva a cometer el crimen. En *Cul-de-sac* (1966) la invasión de la banda de gánsteres en la casa-masión-castillo de una pareja que, al parecer, llevan una vida normal y sosegada.

Pero, sobre todo, es la percepción la que produce que todo se desordene y las otras variables se corrompan. A partir de lo que percibe y ve el personaje principal, se afecta su identidad, la seguridad y sobre todo su tranquilidad. En *El Inquilino* (1976), Trelkovsky llega alegre y feliz a su nuevo apartamento. Escucha música mientras realiza la mudanza. No le molesta el sonido de las cañerías ni la oscuridad. Sigue su rutina de manera normal hasta que se ve en el reflejo en el espejo del ropero. Su imagen queda distorsionada. Abre la puerta entreabierta y encuentra la ropa de la anterior inquilina. Un elemento lo atormenta. Decide acercarse a la ventana por donde ella se ha suicidado. Un elemento lo atormenta. De pronto, desde el baño alguien lo está observando. Empieza el enigma. De este modo, los protagonistas se vuelven más temerosos precisamente por buscar la explicación de aquello que los angustia y que genera descomposición y transformación en cada uno de ellos.

Alucinaciones

Existen tres elementos en el cine de Polanski que vienen de su énfasis en la percepción. Estos son: la ilusión, la alucinación y el delirio -o error de interpretación-. Pero previo a ello deben diferenciarse, debido a que algunos son más incisivos que otros, que todos confluyen en ser originados por la percepción humana. Dicha percepción es abordada en las tres películas de la Trilogía. Sus definiciones son tomadas de libro de Davide Caputo quien sigue los estudios que hace Gregory en el libro *Ojo y Cerebro*:

- a) **Ilusión** es la percepción que no se corresponde concretamente con la realidad física, o mal interpretación de la realidad física. Es una “verdad” independiente. En este caso la ilusión puede ser una “normalidad”. Principalmente porque hay evidencias de que el ojo humano al percibir ciertos errores debido a su natural percepción comete errores que son

considerados normales. Sin embargo, no corresponden con la realidad natural.

Por ejemplo, el ejercicio de una ilusión sería cuando se hace el ejercicio de ver una cara hundida (lo que en inglés se llama el ejercicio de *hollow face*) sobre una superficie, pero que en el que el ojo humano ve una cara convexa en lugar de una cara cóncava. Y eso es considerado como normal ya que el cerebro fuerza a percibirlo de esa manera.

- b) La **alucinación** es autogenerada y no está ligado a ningún estímulo externo. Percepción sin objeto, como diría McKenna quien usa la palabra anormal para diferenciar a la alucinación de la ilusión. Ya que la ilusión parte de una percepción que hace el cerebro a partir de un estímulo externo. Y eso es normal. Sería una manera de reaccionar del cerebro. Mientras que la alucinación puede ser generada por sí misma.

La alucinación depende completamente del mecanismo de la subjetividad perceptiva de la persona que la experimenta. No necesariamente tiene que ser visual, en el caso de la esquizofrenia pueden ser voces o ruidos (como señala McKenna) Esta mezcla será utilizada por Polanski en su "Trilogía de los apartamentos" ya que los personajes escuchan ruidos que no son vistos, golpes o voces. Pero que en lugar de resultar simplemente inofensivas, atentan contra sus estabildades emocionales.

Kraepelin y Bleuler citan a McKenna para ver que hay otras experiencias de alucinaciones como la sensación de ser tocado (las alucinaciones somáticas) y la sensación de ser movido o de sentir movimiento. También están las alucinaciones sexuales. Todas las pesadillas que tienen Carol en *Repulsión* (1965) cuando aparecen aquellos hombres extraños que abusan de ella, y que luego el espectador se da cuenta que eso no está ocurriendo realmente. Sin embargo, hay elementos movidos y cambios muy pronunciados en el espacio escenográfico que hacen dudar al espectador que, realmente, se tratara de una pesadilla, pues el movimiento de los objetos hace dudar de la alucinación. Aquello deja una desestabilidad muy intensa.

Lo mismo sucede en *Rosemary's baby* (1968) cuando ella se siente víctima del aquelarre de brujos y brujas satánicas. Sobre todo, la pesadilla de la violación donde se concibe al anticristo se convierte en un sueño lleno de tortura para ella.

Berrios (1982) va a señalar que las alucinaciones somáticas o las alucinaciones en las cuales se tiene la impresión de la movilidad de los objetos, se entrecruzan pero en su mismo desarrollo tienden a ser creídas como reales. Aun cuando se tiene plena conciencia que no lo son.

- c) La **ilusión falsa o delirio o error de interpretación** (viene de *delusión*) tiene que ver con un error con una justificación ilógica. No tiene que ver con sensaciones físicas sino con errores de creencias (*beliefs*).

McKenna la describe como “fantástica, claramente absurda e inherentemente improbable” Simms lo pone como un error por una justificación ilógica. Y por lo mismo es que la ilusión falsa determina que se produzcan sensaciones como la paranoia, aparezcan delirios hipocondriacos, errores de identificación, y abusos sexuales. Estos se notarán que aparecen de manera pronunciada en la Trilogía. Así mismo la idea falsa de embarazo, de amor fantasioso o cambio de sexo o víctima de cambio de sexualidad. Todo ello viene producto de la ilusión falsa.

Sin embargo, alucinación y delirio son problemas cerebrales, especialmente de la esquizofrenia. El cerebro puede crear una realidad subjetiva por sí misma y que no esté ligada a ningún estímulo externo de la realidad, y muchas percepciones son puramente imaginadas.

Películas como *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (2004) o *Memento* (2000) tienen una narrativa laberíntica y ligada a lo psicológico, pero no pueden ser ejemplos de la imagen cristalina como postula Deleuze. Hacen reterritorialización del tiempo al nivel del espectador. La variación de una imagen ligada a la mente viene dada por la estructura del guion y el montaje. El tiempo es fragmentado y por eso se generan piezas que se irán luego reordenando de forma que sea una resolución para el espectador. En cambio, Polanski tiene una

estructura lineal y no explicativo. Es menos generoso en ese sentido. Los problemas mentales se dan de forma directa. Pone de lleno las alucinaciones y las pesadillas (que son las que más utiliza) dejando en claro que su interés es bordear el límite entre la fantasía y realidad de cada filme. La imaginación resulta ser lo perturbador del conflicto, el personaje nunca se despierta dando a entender que todo fue producto solamente de algo elucubrado por su mente. Nunca una pesadilla o alucinación está separada y bien diferenciada. Justamente el espacio ha cambiado. Los objetos están en distintas posiciones e incluso destruidos. Los mismos personajes no vuelven en sí de la misma forma. Tiene algún elemento diferente. Su vuelta a la “normalidad” se da solo por un brusco corte o cambio temporal, tal como si el sueño, pesadilla o alucinación o delirio hubiese ocurrido y fuera parte de lo que sucede en el argumento. Ahí surge la ambigüedad. En las tres películas recurre a ese aspecto:

En *Repulsión* (1965) después de que Carol sueña que ha sido ultrajada por un hombre en una pesadilla, ella despierta desnuda y tendida en medio del apartamento. Esta elipsis no explica nada. Se supone que Carol tuvo un mal sueño, pero realmente parece haber sido abusada. Y entonces la narración ya se vuelve ambigua.

En *Rosemary's baby* (1968) después que Rosemary ha tenido la pesadilla de que ha sido ultrajada por el diablo, despierta en su cama y luego se da cuenta que tiene rasguños en la espalda y está desnuda. Además, después de ello, ha quedado embarazada.

Y finalmente en *El Inquilino* (1976) Trelkovsky ve que se desdobra y siente que las paredes lo aplastan. Todo ello es presentado como alucinaciones. Luego el espectador se da cuenta que son pesadillas producidas por la sombra de Simone Choule. Y al día siguiente al despertar tiene todo el rostro maquillado y se extraña al verse así en el espejo.

Los objetos están fuera de su lugar. El sueño es una frontera desestabilizadora y nada es lo mismo al despertar. Nunca llega la calma del buen despertar.

En las tres escenas descritas, el corte sirve para quitarle a las alucinaciones o a los delirios o errores mentales el ámbito de ser un paréntesis en la narración.

Esa psicología de cada personaje contamina la diégesis. Así Polanski pretende que el espectador pueda vivir el desorden mental. Deja las representaciones como no resueltas, y las pone directamente en el presente en su existencia. En *Repulsión* (1965) sólo se observa la manera como decae Carol y las consecuencias que eso le trae, en el caso de *Rosemary's Baby* (1968) y *El Inquilino* (1976) la cuestión explicativa se vuelve más ambigua, recluyéndose más en la abstracción.

Tendencias expresionistas: La trilogía del terror.

Tendencia expresionista I: Repulsión

En 1963 Roman Polanski buscaba fondos para poder filmar *Cul-de-sac* (1966), una película que había escrito con Gérard Brach, su coguionista habitual con quien llevó a cabo la escritura de muchas de sus primeras películas y gran elaborador de su estilo personal. Sin embargo, nadie se ofreció a producir *Cul-de-sac* (1966): “Demasiado original” era la sentencia de muerte que escuchaba Polanski sobre el guion. Entonces tuvo que valorar fríamente el mercado y decidió, nuevamente junto a Brach, corresponderle con *Repulsión* (1965), una obra aparentemente similar a una película de renombre en ese momento y que no era otra que *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock. Polanski y Brach siguieron la forma que había en ella: un título de una sola palabra y una rubia de ensueño en peligro. Una vez que la terminaron de escribir no tardaron en vender el proyecto a The Compton Film Group.

Iván Butler en 1967 es quien relaciona *Repulsión* (1965) a la película *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, pero aún en ese caso el asesino Norman Bates (interpretado por Anthony Perkins) y todas las actividades que éste realizaba, resultan ser ajenas al personaje principal y al resto del relato. Y aunque se comparte su punto de vista, sólo se tiene el resultado de la locura que lo embarga. El conocimiento de lo que se elabora y sucede en su mente continúa siendo desconocido. Detalle que se podrá ver en Carol también.

La historia se escribió de manera que funcionara superficialmente como una película de terror. Según Polanski “Algo más sofisticado habría ahuyentado a

Compton, lo que más me interesaba era hacer un estudio sobre la desintegración de una mujer que gira hacia la violencia, y exponer un poco el comportamiento humano que la sociedad quiere mantener oculto. Pues todo el mundo aparenta que no existe, pero existe, y levantando la cortina en un tema prohibido, pienso que así se libera un secreto”.

La produjo Gene Gutowski y se logró que fuera interesante el hecho de recurrir a gente y situaciones de la vida cotidiana. Aún con un proyecto de índole comercial, el guión marca profundamente lo que sería la obra posterior de Polanski. Aquí el relato comienza por el espacio, seguido por la percepción que confluye en la esquizofrenia. Estos dos elementos estarán a lo largo de toda su filmografía y serán los que dan vida a la fórmula determinada.

Repulsión (1965) es la historia de Carol una muchacha belga que vive en South Kensington, en un apartamento junto con su hermana. Es callada y tranquila y trabaja como manicurista en un salón de belleza. Se percibe ensimismada y sumergida robóticamente en su rutina. Su hermana Helen es todo lo contrario. Está de amante con un hombre casado llamado Michael quien se queda a dormir algunas veces en el apartamento. La presencia de él molesta a Carol, sobre todo cuando encuentra sus objetos personales (como un cepillo de dientes y una maquina afeitadora) en el baño. Ella prefiere no tocarlos y en el peor de los casos los tira a la basura con rechazo. Por otro lado, Carol tiene un novio llamado Colin quien sufre porque duda de si es correspondido por ella o no. La siente distante y poco afectuosa. Un día Helen y Michael se van de viaje un fin de semana y dejan a Carol sola en el apartamento. Carol ruega a su hermana para que no viaje ni la deje sola, pero finalmente Helen se va.

A partir de ese momento, Carol comienza a perturbarse por su soledad y a tener alucinaciones. Como señala Ivan Butler, para entender que Carol tiene una enfermedad mental o en todo caso que estamos frente a una mente que se va degradando, cabe señalar los elementos que Carol ve antes que su hermana se vaya de viaje. Cada uno de ellos serán participes de sus problemas de percepción: Por ejemplo, Helen le menciona sobre una rajadura en la pared de la cocina. Más tarde Carol verá como las paredes del apartamento se rajan. Después cuando anda por la calle un obrero la mira de forma atrevida y le susurra

algo. Eso repercutirá en sus alucinaciones sexuales. Las puertas que se abren en la oscuridad con espectros de obreros que ingresan a su habitación. En otro momento cuando está con su hermana hablan sobre el conejo que van a cocinar y que está en la nevera. El animal no cocinado y dejado al abandono, será partícipe del desenfreno mental y marcará el tiempo en su ambiente claustrofóbico. Y finalmente, Carol escucha ruidos cuando está con Helen y los mismos después, cuando esté sola, volverán con su propio protagonismo. Uno de ellos serán las campanadas del convento que está al lado del edificio donde vive y las voces de Michael y Helen cuando estén en la otra habitación.

La manera como cada elemento cotidiano y natural después cambia y reaparece resultando más perturbador para Carol, serán los indicios del desenfreno mental y lo importante en este caso es como Polanski también muestra el espacio previo a lo que después será cada una de las alucinaciones.

Eso se evidencia en un plano repentino cuando se ve el pasillo principal del apartamento sin ningún personaje. De fondo se ve en la cocina a Helen. Nada sucede hasta que de una puerta aparece Carol en dirección al lugar donde se encuentra su hermana. El pasillo será el centro donde luego donde ocurrirá todo el desenlace. Una zona del apartamento es importante como la ventana en *El Inquilino* (1976).

Polanski le da al espacio esa importancia para que el apartamento no sea simplemente un medio para de compañía, diseña una puesta en escena para que le sirva al espectador como preámbulo o como una marca para lo que vendrá posteriormente. Polanski muestra con tangible realismo un espacio que poco a poco será la pura expresión de la subjetividad de Carol. Es decir, Polanski contrapone una imagen que pueda verse como una representación cotidiana y acorde a la realidad para luego transformar (por la iluminación y los efectos visuales) en un espacio completamente diferente. Una transformación que es la forma como Carol lo percibe cuando ya lo mental domina toda la situación. Sin embargo, al final Polanski plantea la duda y la ambigüedad cuando aquel espacio que al inicio para el espectador era lo natural y cotidiano y tranquilo luce inofensivo. Los detalles alucinatorios y los delirios que sufre Carol van en forma gradual y por ello el impacto es mucho más fuerte, porque el argumento y el

efecto subjetivo que viene dado por el espacio va dando vueltas, siempre de manera circular hasta llegar al desenlace. Desde los pequeños detalles Polanski produce una imagen terrorífica. Los golpes de efecto, estereotipados por el género del terror, aquí se presentan junto con una deformación en el espacio. Es justamente en *Repulsión* (1965) donde se vislumbra indicios de la estética del expresionismo alemán que Polanski va a magnificar y adoptar como una técnica que le llevará a poder expresar que para Carol las paredes no solo “oyen”, sino que también tienen manos, tantas que quieren tocarla cuando pierde totalmente el contacto con la realidad y divague por el pasillo principal del apartamento. Polanski magnifica las sensaciones a partir de actividades cotidianas con un entusiasmo expresionista, y al alterar el espacio va de menos a más, como señala Ivan Butler, Carol comenzará a tener alucinaciones de mayor fuerza y cargadas de mayor dramatismo. Todo dicho aumento vendrá dado por una deformación espacial y entonces las paredes se resquebrajan más fuerte, las violaciones de los espectros son más extensas, las manos que surgen de las paredes ya sujetan todo el cuerpo de Carol en su totalidad, los cortes en el montaje son mucho más directos y violentos. Aquello vuelve todo más espeluznante, pues todo resulta excesivamente inesperado. Esos detalles hacen que el aspecto real de apartamento se enrarezca se vuelva tenebroso aun cuando la imagen pueda parecer limpia y sosegada y lenta. Al final todo lo que estamos viendo es la manera como Carol percibe el mundo a su alrededor.

Polanski, un admirador de *Teléfono Rojo ¿Volamos hacia Moscú?* (1964) de Stanley Kubrick, trabajó con el mismo director de fotografía, Gilbert Taylor, y las imágenes que ambos inventaron para el deambular ausente de Carol durante su jornada laboral son de un gran poder metafórico. Gilbert Taylor era un gran elaborador de imágenes a Blanco y Negro y sobre todo creía en el poder de las sombras para hacer buenas películas²⁸ y para generar mayor dramatismo. Aquel efecto de luz donde la oscuridad está bajo los poderosos influjos de un destino fatal es un detalle ya de por sí expresionista. Carol cuando está en su cama, queda a oscuras y solo su rostro está iluminado. Sumando a que el cabello de Carol es rubio (totalmente blanco al ser la película en blanco y negro) hay un gran contraste entre el claroscuro y la parte iluminada. Además, su rostro lleno de sombras es el indicio de cómo se irá sumergiendo en las alucinaciones. Por

ejemplo, la primera clienta, tendida bajo una sábana y cubierta con una mascarilla facial de barro, recuerda un cadáver momificado. Los dedos atrofiados de la mujer sujetos por los dedos jóvenes de Carol evocan la muerte en vida y la naturaleza efímera de la belleza. La evocación de Polanski no es un mero simbolismo. Todo estático. Todo entre la luz y la oscuridad. Carol se despega del entorno para lucirse ensimismada. Manierista en detalles que también se acentúan en la puesta en escena. Polanski con su cámara, la sigue durante sus paseos por el centro de Londres, a menudo en tomas magistrales sin cortes. La cámara está todo el tiempo a la altura de su nuca. Y siempre apunta hacia ella. Por tanto, hay una sensación de dislocación que ensombrece cada uno de sus pasos, como algo extraño en lo que podría ser natural y cotidiano. La banda sonora a ritmo de jazz con mucha percusión de Chico Hamilton (no fue posible trabajar con Komedá, gran músico que trabajó en los cortos y en la primera película de Polanski) enfatiza enérgicamente los movimientos de la protagonista²⁹ con ese vaivén y preámbulo hacia algo que está a punto de desenfrenarse. Algo que aún no podemos ver. La misma percusión será más intensa cuando Carol revele lo oculto en su yo interior.

Polanski y Brach urden una combinación de compasión y miedo en la mejor tradición clásica. El no menor temor reverencial griego que provocan es una consecuencia directa de unidades estilísticas: la primera escena y la última son primerísimos planos del ojo derecho de Carol. Nos alejamos de su pupila bajo los títulos de crédito iniciales como de las profundidades oscuras del espacio exterior o, en la escena final, nos dejamos guiar hasta una fotografía de Carol de niña, donde su mirada perdida habla de lo extraño en ella, la muestra de una locura que un día la consumirá. El cierre circular sobre sus ojos implica a las tramas psicológicas. Un final de suspenso y terror. Una técnica muy usada por Polanski.

En *Repulsión* (1965) la distancia de lo observado está determinada por la distancia del personaje. Bajo la idea de *Voyeur* y que siempre se tiene un solo punto de vista, la cámara se coloca muy cerca de la acción (que es la distancia del personaje, en este caso Carol) y al mismo tiempo utiliza lentes con distancias focales que simulen y sean lo más fiel posible a la mirada humana. Si los objetos están alejados de la posición del personaje, así los verá el espectador. O si el

personaje se queda quieto, la cámara no se mueve. Se intenta tener una imagen realista al mismo tiempo que claustrofóbica pues nunca la cámara se desprende de su protagonista. Polanski combina perspectivas naturales con tomas largas y lo que más se intenta hacer es una imagen mimética de la perspectiva que tiene el ojo humano. Y esto muestra, como dice Caputo, que la imagen que se intenta formar es la imagen con el mismo límite que tendría la imagen que se produce en el cerebro a partir del ojo humano. No intenta darle a la imagen una posición privilegiada por el montaje ni por la desorganización de la historia (esto en lo índole temática), la experiencia cinematográfica que emplea Polanski es aquello que se recibe el nombre de la experiencia del espectador, según Lacan: el reflejo que devuelve el espejo. Por ejemplo, cuando Carol se observa en la tetera de la cocina y su rostro se deforma. Esa figura sin forma no solo nos muestra al personaje como tal sino también se trasmite al espacio. Tanto el reflejado como lo que rodea a Carol en ese momento. La cocina también es un lugar de desfogue mental. Polanski intenta darle la plasticidad suficiente para que los objetos sean también perturbadores en sí. Así serán los primeros indicios de la tendencia expresionista en la obra de Polanski. El estado mental de Carol expresa su desequilibrio desde un elemento cotidiano, desde los objetos deformados.

Tendencia expresionista II: *Rosemary's Baby* (1968)

Después de dirigir *Cul-de-sac* (1966) y *El baile de los Vampiros* (1967) Roman Polanski toma la novela de Ira Levin y hace la adaptación de *Rosemary's Baby* (1968). Robert Evans, reconocido y afamado productor, fue quien le lleva la novela y además lo impulsa a que dirigiera su segunda película estadounidense. El resultado sería un filme polémico y de renombre ya que conseguiría la nominación al *Premio de la Academia por mejor guion adaptado*. En aquellos años, Roman Polanski estaba moviéndose por los tópicos que más lo atraían y que fueron la base de su curiosidad desde sus primeros cortometrajes.

Cabe señalar que en ese aspecto ya estaba más próximo a la temática del cine del expresionismo alemán. Con esta película podría traer de nuevo la figura del diablo o lo que se podría llamar el tema diabólico. Sobre todo, con el ligado a la muerte, pues es la muerte el punto inicial del conflicto. Alguien desaparece de

manera misteriosa y sucede momentos antes de la llegada previa de los protagonistas. Ese peligro diabólico y mortal es una constante que acecha a sus personajes y a los desenlaces de casi todas las películas de Polanski. En *Rosemary's Baby* (1968) no es la excepción y toma mayor significancia. Lo metafórico se convertirá en una realidad al dar la idea de que Rosemary de manera verídica va a dar a luz al anticristo, producto de un conjuro de una secta satánica.

En la trilogía de los Apartamentos todos huyen de la muerte, del temor a caer heridos y sufren por ello. Muchas veces la muerte está encarnada en la imagen del diablo. Pero esa alegórica y metáfora de la maldad que va a destruir la tranquilidad de sus protagonistas, acercan aún más a Polanski a los expresionistas. Sobre todo, a F.W. Murnau que en su prólogo de su película *Fausto* (1926), obra de Goethe. Muestra claramente la conversación entre el arcángel Gabriel y Mefistófeles (El diablo). Ahí el arcángel está a plena luz, blanca y limpia, mientras que Mefistófeles está de color negro y marcado por la oscuridad. Ese enfrentamiento entre el bien y el mal aparece siempre en el cine de Polanski. La puesta en escena se plantea como un lugar inquietante y de marcada senda metafísica sobre lo desconocido que acecha. Y aunque Polanski no se adentre del todo al expresionismo ya que este movimiento respondía al reflejo de un contexto social³⁰, confluye en lo estético de su puesta en escena. En *Rosemary's Baby* (1968) el espacio es el primero en mostrarse. Rosemary (Mia Farrow) y Guy (un actor en vías de formación – interpretado por John Cassavetes) se mudan a un gran apartamento en New York. El edificio es lúgubre de enormes paredes y los recibe un portero de perfil enigmático y serio. Dicho apartamento perteneció a una mujer que acaba de morir, y aunque la pareja no desea indagar sobre ese asunto, deciden rentarlo. Lo particular es como el espacio delata a partir de los objetos viejos de la anterior inquilina, que ella se dedicaba a ciertas prácticas de ocultismo y brujería. Además, existe un ropero/placard que cubre una puerta secreta y sellada. El portero no tiene una respuesta clara ante eso. Muchas cosas están movidas adrede. Los cuadros han sido quitados. Rosemary es la única que siente curiosidad por todo ello.

Rosemary a diferencia de Carol en *Repulsión* (1965), es una mujer frágil que sueña con la casa perfecta con el marido ideal y muchos hijos. Ella decide

reacomodar el inmobiliario, y junto con Guy modifican el color de las paredes, de las puertas y los muebles. Parece salida de una comedia de sueño americano. Un inicio de casita de juguete. Donde todo el colorido es felicidad. Y aunque ya no queda nada de la atmósfera anterior, aún resta un elemento importante y que traerá la sobriedad e inquietud: los vecinos. Ellos son dos viejos agradables y de aspecto grotesco. Pero generan desconfianza, ni bien saben de la nueva pareja que se ha mudado, los visitan y en su alegría les mencionan lo bien que les parece que estén recién casados. Más tarde, cuando se enteren que Rosemary espera un hijo, el interés por la pareja se vuelve mayor. Se aproximan más hasta el punto de agobiarlos.

Comienza una invasión de los vecinos en la vida privada de Rosemary y Guy. Sin embargo (y dado que el relato está desde el punto de vista de Rosemary) el accionar de la longeva pareja resulta ambiguo. No se sabe si son buenas intenciones o intereses ocultos. Poco a poco, Polanski ira jugando con el doble comportamiento de los vecinos a raíz de que Rosemary queda embarazada. Sus buenas intenciones parecen ocultar otros propósitos.

Como señala Montse Hormigos, esta película renueva el género diabólico (además sería la influencia de películas como *El Exorcista de 1973* o *La profecía de 1976*) y lo hace sin utilizar los cánones iconográficos y los códigos diegético-rituales típicos de un subgénero tan tipificado como es el del satanismo, tampoco se desarrolla su relato en las localizaciones repletas de brumas, sino que lo hace en un apartamento luminoso y exótico. No se muestra el *Sabbat* donde se realizan los ritos antropófagos y por ello que tiene que darle al espacio del apartamento ese enrarecimiento que no solo sea lúgubre por los personajes satánicos (o seguidores de Satanás) para infundir el terror a partir de los encuadres. Al igual que los expresionistas que predominan la atmósfera en lugar de solamente lucir sus encuadres oblicuos o extraños, Polanski sigue su fórmula determinada y comienza con una "pobreza" escénica. Es decir, que la puesta en escena se llena de pocos planos. Estos son: planos medios, planos conjuntos o primeros planos. En algunos casos los movimientos son más enfáticos, pero funcionan como quiebre del relato o para seguir a Rosemary en las calles, no obstante, siempre está el esquematismo visual.

Lo que si se percibe es la presentación del espacio por profundidad, Polanski utiliza lentes angulares o de distancia focal media para que se remarquen todos los corredores y se vean las puertas y las ventanas enormes. Tan igual como hacían también los expresionistas que recurrían a lentes y posiciones de cámara que les permita no solo hablar del argumento sino mostrar los fondos escenográficos. Y alcanzar así lo importante de mostrar lo metafísico del espacio. Así se potencia, al mismo tiempo el mundo exterior que siempre llega por ruidos que se escuchan permanentemente. Entonces el apartamento se vuelve un lugar peligroso.

Rosemary está más segura paseando entre las bulliciosas calles de Nueva York que dentro de su hogar. Un lugar constantemente amenazado. Aquella sensación se incrementa cuando se descubre que el armario que hay en su apartamento es una puerta que comunica con la casa de los entrometidos vecinos. Y esa paradoja, sobre la cual se proyecta el expresionismo, es la idea de que la casa que no es un refugio para estar sano y salvo y por lo tanto Rosemary tiene que lanzarse a las calles. Para mostrar ese espacio Polanski recurre a focales muy cortas y gran movilidad de la cámara. Prefiere los planos secuencias para que la acción pueda también expresar la subjetividad de un personaje. Como señala Montse, en esta película Polanski nos hace ver todo a través de los ojos Rosemary. Y para ello cita un texto previo de Polanski: "Para intentar alcanzar esa subjetividad filmo largas escenas complicadas con unas focales muy cortas que necesitan una precisión extrema en el emplazamiento de la cámara y de los actores. Se cubre a menudo el expediente utilizando unas focales más largas que permiten alejar la cámara de la escena (...) Lo ideal es que el objeto esté a la misma distancia del sujeto que el ojo del observador al que está obligado a reemplazar".³¹

Montse, además, menciona la particularidad de Polanski para mostrar a Rosemary de espaldas y más relacionada con el apartamento a diferencia de Guy. Así se va aislando hasta el punto de quedarse encerrada en un espacio que deja de ser alegre y feliz para volverse claustrofóbico. Entendiéndose así que ella se está quedando sola frente al complot de la secta satánica.

Si en *Repulsión* (1965) la tendencia expresionista estaba en la plasticidad del espacio. En *Rosemary's baby* (1968) viene por dos lados. Primero, los objetos que tienen más de un significado. Por ejemplo, como son los libros que lee Rosemary, los jugos raros preparados por su vecina, y la medalla que ella le regala. Y Segundo, los ambientes cómo se desarrollan las pesadillas: las formas, los íconos y sobre todo las sobreimpresiones. Sin embargo, *Repulsión* (1965) se vuelve un símil de esta película, cada vez que Rosemary despierta y todo parece indicar que los sueños fueran reales. Nuevamente se presenta el conflicto de lo onírico contaminando por lo real, en este caso sería lo sobrenatural frente a lo real, una proximidad de la herencia expresionista.

El espacio es el reflejo de una psicología que impulsa los secretos. Es en el aislamiento donde los secretos de la perversidad y del pasado de Rosemary van saliendo a flote. Al igual que Carol. Y para denotar ese estado mental Polanski se expresa estéticamente, y para ello, requiere del expresionismo. Así queda en claro que sus dos mujeres protagonistas no cuentan ni se pueden explicar en su vida diaria. A diferencia de Carol en *Repulsión* (1965), Rosemary cambia físicamente. No llega al extremo de Trelkovsky en el *Inquilino* (1976), pero sucede con su embarazo todos los elementos a la inversa. Y esa desnaturalización, hacen que estemos ya completamente de lleno en el expresionismo. La herencia proveniente de F.W. Murnau y Fritz Lang, es evidente. Más que nada en la puesta en escena y en lo demoniaco. Rosemary conforme sufre los cambios opuestos en su embarazo camina entre pasillos que la llevan a experimentar mucho miedo, aun cuando éstos son lugares cotidianos. Después cuando intuye que lo que le sucede es por un complot de sus vecinos, el espacio nuevamente se enrarece, adquiere un matiz que se va alejando de los colores vivos, de la gracia de la mudanza. Rosemary se va quedando sola en habitaciones de paredes que la oprimen y que se van llenando de sombras. Así al llegar a la escena final todo está en un punto muy ambiguo. El espacio dramático que en un momento era novedoso y tranquilo, está en claroscuro y consumido por una atmosfera inquietante. La secta reunida tiene una imagen cercana a lo grotesco, como salidos de las pesadillas de Rosemary. Y el espectador no puede precisar si Rosemary ahora imagina todo o es verdad que acaba de dar a luz al hijo del diablo. Incluso Polanski sigue con el relato extraño

(todo desde lo que no podemos ver y desde el espacio que aboga a todos los personajes) y Rosemary entra y entonces el grito desgarrador de ella al ver a su bebé. Sin embargo, no puede dejar de ser madre y no deja de velar por el recién nacido, incluso cuando el líder de la secta grita efusivamente que el demonio ha triunfado sobre Dios quien ha muerto.³²

El Inquilino y la imagen del terror

En *El Inquilino* (1976) aparece de manera evidente la subjetividad propia del cine del expresionismo alemán. Una técnica proveniente de la literatura europea del siglo XIX que hereda muchos elementos del romanticismo y del existencialismo y que, por lo mismo, hace que los relatos sean de tinte más psicológicos al responder a una mente particular. Todos estos relatos tienden a narrarse en primera persona. Y si el personaje central de la historia no apela a la figura narrativa del *yo*, gira entorno a uno. Entonces se estaría en una indirecta libre como decía Pier Paolo Pasolini. Y en el cine eso sería cuando la cámara acompaña todo el tiempo al protagonista sin suplantar su mirada. Es una mirada muy cercana. Una cámara testigo que nunca se separa del personaje principal, pero tampoco llega a ser una cámara subjetiva en su totalidad.

Siguiendo dicha influencia literaria, Tony Mckibbin en su artículo *Polanski and the Horror from Within* ve que *El Inquilino* (1976) es el mejor ejemplo de “la inseguridad Kafkiana”. McKibbin menciona a Kafka en relación al texto “Carta al padre” donde Kafka señala a su padre como el responsable de lo que es y de lo que no ha podido cambiar de su vida al ser receptivo e inseguro para imponerse ante él y ante los demás. En el caso de *El Inquilino* (1976) se refiere a cómo el protagonista tiene que guardar silencio para que los otros no perciban su presencia y así pasar desapercibido. Cada acción o choque con los demás personajes influyen en su comportamiento, pues son invasivos o entrometidos. Sin embargo, siempre la puesta en escena genera una duda en cuanto al accionar de Trelkovsky. Y ahí también empieza la ambigüedad.

Trelkovsky llega amigablemente a alquilar un apartamento parisino, pero conforme avanza la película cree que los vecinos son quienes empujaron a la

anterior inquilina, Simone Choule, al suicidio. Y entonces sospecha lo mismo quieren hacer con él. Todo parece claro en un principio, pero en ese conflicto se despierta algo oculto dentro de su personalidad.

La imagen del terror proviene del efecto del choque entre Trelkovsky y la atmósfera del entorno. Todo alrededor suyo tiene significado y cada elemento va a influir en cómo perciba lo demás. Y así comienza el misterio y a la vez surge la locura. Tan igual como el personaje de Travis Bickle en la película *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese -que se estrenó el mismo año que *El Inquilino* (1976)- a través de quien se ve el ambiente ruin y miserable de New York, aludiendo a que dicha ciudad es la que lo lleva hacia la locura o a sentirse como se siente o a hacer las acciones que realiza. Así es como el entorno pasa por el filtro visual y mental del personaje principal, quedando todo bajo su punto de vista e influyendo en su comportamiento. Cabe señalar que, más allá de ser películas que muestran ciudades importantes como New York y Paris, es un periodo y contexto artístico específico donde es importante mostrar en el cine, a las ciudades que afectan, de entornos turbulentos que hacen de Travis Bickle y Trelkovsky víctimas y a la vez provocadoras de que despierten sus delirios mentales. La imagen del terror sirve para hablar de subjetividades y también para dar cuenta de esas ciudades. En *El Inquilino* (1976) se descubre que se trata de la mirada un esquizofrénico, pero todo se potencia por el tratamiento de terror que se le da al espacio.

McKibbin también cita a Blair para mostrar cómo el terror (o género del horror) se construye a partir de la atmósfera. Y para ello el espacio y la presencia del protagonista es muy importante. Pero la gran diferencia es que directores modernos como John Carpenter o Brian de Palma o David Fincher construyen muy bien sus ambientes de terror e incluso los colocan por encima del protagonista. La diferencia está en que Polanski, y particularmente en *El Inquilino* (1976), la atmósfera se construye desde la subjetividad del personaje como un personaje que apareciera de pronto y ganara importancia por su participación. Ya no es Carol o Rosemary que parecen tener un pasado oculto. Aquí Trelkovsky cambia de pronto. Psicología pura desde el espacio (el apartamento). Lo mismo con el tema femenino. Trelkovsky encarna la imagen masculina y, a la vez, femenina, en una sola identidad o mejor sería un decir: una “no identidad”, un

arquetipo donde solo evoque una figura psicológica. La imagen del terror de Polanski no es lo que después será el género del terror norteamericano que apuesta por los golpes o sustos en el relato, sino que está más relacionada con la naturaleza humana y los temores que surgen desde el interior del personaje. Precisamente manera de encuadrar y manejar la puesta en escena para tratar la subjetividad es herencia del expresionismo alemán.

Capítulo 3: El espacio fílmico de *El Inquilino* (1976)

Encuentros surrealistas a partir de lo absurdo

En 1975, luego de realizar *Chinatown* (1974), Roman Polanski se encontraba en Estados Unidos preparando la producción de la película *Piratas* (Estrenada en 1986), pero al no conseguir apoyo de alguna productora importante se ve en la obligación de viajar a Europa. Llega a Francia y cambia de proyecto. Decide adaptar la novela *El quimérico Inquilino* de Roland Topor, surrealista y multifacético artista que fue escritor, ilustrador, pintor, dibujante, guionista de cine, diseñador de cortometrajes y libretista de un programa de televisión para niños, además de fundador de El grupo Pánico junto a Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky. Topor siempre manejaba en sus obras lo grotesco, el humor negro, la fantasía y una constante referencia a la muerte. Características que se encontrarán principalmente en sus pinturas e ilustraciones. Pero por sobre todo hay una, entre todas, que gobierna y se plantea como eje principal: la perversidad sexual a partir de la fragmentación del cuerpo. Una idea muy freudiana que llegó a ser su sello personal y estilístico. Justamente, lo profundizó todo ello en su novela *El quimérico inquilino*. pues se adentra en los trastornos y en las alucinaciones psíquicas de su personaje y lo hace desde el humor negro. Y en ese punto es donde Polanski y Topor se encuentran.

El humor negro que maneja la novela de Topor toma la definición que hizo André Bretón en su *Antología del humor negro*:

*“Para participar en el torneo negro del humor es indispensable haber salido victorioso de numerosas eliminatorias. El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad..., pero, sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado el eterno sentimentalismo sobre fondo azul y de una cierta fantasía de corto vuelo”*³³

Bretón expresó que el conocimiento supremo humano sólo podía lograrse a través del sueño y de la imaginación. Lo decía por su grávido interés en la psicológica y en la posibilidad de descifrar el pensamiento del hombre, y para

ello, había que dejar de lado a la lógica y a la razón. Proponía un arte automático, directo y de asociación libre. Sin duda herencia del dadaísmo. El mejor ejemplo resulta el cadáver exquisito: la unión continúa de partes diferentes que se agregan sin conocerse de antemano entre sí. De aquella técnica, aparece el humor negro, el que proviene del absurdo, y que se alcanza con mayor profundidad cuando los conflictos argumentales surgen de actividades cotidianas que lentamente se tornan complejas a pesar de tener una presentación simple y concreta. Aquella complejidad permite que se trabajen y aparezcan elementos como lo onírico y la muerte. La idea del surrealismo era provocar y trabajar sobre sensaciones más orgánicas al ser humano (incluso alcanzar un efecto terrorífico por su abstracción). Por dicho motivo, cuando Bretón compila su Antología incluye relatos de autores como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Jonathan Swift, Edgar Allan Poe, Franz Kafka y Salvador Dalí. Obras de mayor impacto psicológico y argumental, y que, además, definen todos los postulados que son fundacionales del movimiento. Y el humor negro se percibe en cada aspecto del surrealismo. Está en su fuero interno y mucho tiene que ver lo onírico, que va desde la hipnosis hasta las pesadillas. Además, no se puede olvidar la crítica a la sociedad, pues además de ser una corriente artística, el surrealismo tenía una marcada posición política.

Nos obstante, el surrealismo, después de alcanzar su mayor apogeo con figuras como Marcel Duchamp, Salvador Dalí y Man Ray, entre otros, decae de alguna forma después de la Segunda Guerra Mundial y "El Mayo del 68". También debido al surgimiento del existencialismo, la corriente forjada por Albert Camus y Sartre, los ideólogos de la edad moderna. Sin embargo, con el existencialismo llega el teatro del absurdo y así los postulados del surrealismo reaparecen, aunque volvían como una posición estilística. Sobre todo, por la manera como el arte puede mezclarse e integrarse con otros elementos que en un principio parecen dispares. Y además de cómo producir argumentos y tramas desde postulados que no respondan a los cánones clásicos.

De todo ese proceso histórico surge el Grupo el Pánico en los años 60 del cual Topor formó parte. Con una idea contraria al surrealismo, el movimiento apuesta por un desenfreno psicológico incluso llegando al terror y por ser lo más barroco posible. Aunque será difícil desprenderse de los postulados del surrealismo. Se

encontrará que sus obras de teatro y *performances* cumplen con elementos surrealistas. El Grupo el Pánico se plegó como una gran vanguardia y muchas de sus ideas estéticas serán retomadas en las nuevas obras modernas e incluso, postmodernas. Quedan los gestos y las técnicas. De ese tiempo son descendientes Roland Topor y Roman Polanski. Cada uno con su propia visión surrealista. Y por ello que no resulta extraño que Polanski decidiera hacer una adaptación de *El Quimérico Inquilino* de Topor. En la novela, el personaje principal Trelkovsky, es discreto, carece de la fuerza (física e intelectual) para enfrentarse a otras personas. Posee una debilidad temperamental y prefiere estar todo el tiempo en buenos términos, ser lo más tolerable y amistoso; Sin embargo, esconde un secreto en su personalidad (y por dicha razón es callado y distante) que aflora y se descontrola cuando llega a vivir en un edificio demoníaco y gobernado por los vecinos. La ambigüedad, la mezcla de elementos dispares, la importancia del espacio y la posibilidad de perder, al tratarse de un protagonista a punto de convertirse en una víctima, es lo que más le interesa a Polanski, así mismo la novela tiene características que ya estaban en sus anteriores películas como es el caso de *Cul-de-sac* (1966), donde Polanski confía en un humor negro surrealista juntando personajes opuestos, siempre a razón de un solo y único espacio y que de manera automática se vayan generando nuevos conflictos y entonces el débil es quien decide anteponerse de manera desesperada o, sin más remedio, dejarse dominar, todo bajo un tinte de tragedia y comedia.

Por otro lado, la inspiración que encontró Polanski en la novela de Topor parece no ser azarosa, menos aún un hallazgo repentino, pues Polanski ya era un realizador consagrado cuando Topor publica la novela. Lo mismo parece suceder en el caso de la novela *Rosemary's baby* de Ira Levin. Davide Caputo en su libro *Polanski y la Percepción* señala que *Repulsión* (1965) fue filmada bajo un guion original escrito por Roman Polanski y Gérard Bach –su colaborador habitual con quien escribió el guion adaptado de *El Inquilino* (1976) – y que Polanski cuando leyó el libro (*Rosemary's baby*) creyó que su autora, Ira Levin se había inspirado de *Repulsión* (1965). Sobre todo, porque el libro fue escrito después de que la película ya se había estrenado. Eran muchas las coincidencias argumentales que existían. Empezando por la protagonista, las

alucinaciones y el complot por parte del entorno. Lo mismo sucede con la novela *El Quimérico Inquilino* de Topor que, también escrita después de *Repulsión* (1965), presenta similitudes en lo que se refiere al conflicto y a detalles, esto referido al caso de la procedencia extranjera del protagonista y la soledad que lo lleva hacia la locura. La novela de Topor además hace alusión a una escena que sucede en *El Cuchillo bajo el agua*, lo cual quiere decir que incluso Topor podría haberse inspirado de las primeras películas de Polanski. Entonces hablaríamos de un círculo de inspiraciones, donde Polanski retoma el motivo de otros artistas que ya se habían inspirado en sus películas. Topor podría haber desarrollado un producto que, según Davide Caputo, sedujera a Polanski para que finalmente eligiera adaptarla.

Pero más allá de indagar sobre ese aspecto, *El Inquilino* (1976) al igual que sus antecesores de “La trilogía de Apartamentos” están concentradas en explorar la existencia urbana, el enigma y aquello que se esconde en las relaciones de las personas que habitan en la ciudad. También la incidencia de la percepción humana. Y con *El Inquilino* (1976), Polanski lleva al extremo ese propósito. Lo hace al poner la subjetividad en su totalidad. Ya no solo se trata de un acercamiento hacia un trastorno en la manera de mirar o una mirada que se afecta por el entorno, como sucede en *Repulsión* (1965) o en *Rosemary's baby* (1968). En ambas, aún en sus ambigüedades resolutivas, se ilustra el desequilibrio mental de un personaje logrando que el espectador pueda hacer una separación entre los momentos que pertenecen a la mirada del personaje y los que son propios de la puesta en escena en los cuales el mismo personaje se desenvuelve. En el caso de *El Inquilino* todo se pinta, como en las obras de Topor, del trastorno de una mirada. El espectador queda imbuido por la subjetividad.

Sin embargo, la idea del espacio como lugar central de la narración poco a poco va convirtiéndose en el medio, donde empieza el conflicto. Tanto la novela como la película mantienen dicha similitud. Polanski lo desenvuelve en el cine y para hacer una puesta en escena sobre lo que sucede con el apartamento requiere de las técnicas del expresionismo alemán. Aunque la frontera con el surrealismo esté latente (incluso utiliza a los dos movimientos artísticos en las secuencias oníricas de pesadilla), el expresionismo es mucho más necesario. Si bien ya

había evidencias de expresionismo en *Repulsión* (1965) y en *Rosemary's baby* (1968) es en *El Inquilino* (1976) donde dicha estética aparece en mayor escala. Principalmente porque domina la percepción hacia lo material, hacia lo deformando del cuerpo, las paredes, los objetos (desde los más intrascendentes a los más visibles) y por el tipo de iluminación y composición con que es mostrado el decorado en cada uno de los planos.

A diferencia de las otras dos películas de la Trilogía, en *El Inquilino* (1976) el tema del espacio y su relación con el personaje es más potente y llega desde la puesta en escena. En *Repulsión* (1965) y en *Rosemary's baby* (1968) los personajes secundarios son los que empujan a que el espacio privado se perciba invadido, pero en *El Inquilino* (1976) las paredes del apartamento responden a la memoria de la anterior inquilina, producen un conflicto interno en el personaje principal antes que surjan los vecinos. *Repulsión* (1965) puede ser muy expresionista en el ensueño y en las paredes que se rajan, sin embargo, los estímulos aparecen ya desde el principio. En *El Inquilino* (1976) el postulado del expresionismo alemán se cumple cabalmente, más cuando todo es dado de lo más enigmático posible: La duda constante de si Trelkovsky es víctima o todo sucede en su mente. Y de fondo, un apartamento con sus objetos que lo aturden. Una ventana que apunta al vacío de la muerte. Los sueños surrealistas se convierten en pesadillas expresionistas haciendo que el mismo sueño y la pesadilla sean momentos de quiebre en toda la película. Lo metafísico, característica del expresionismo tal y como señala Lotta Eisner en el libro "La pantalla demoniaca", una técnica ya utilizada por F.W. Murnau en *El último* (1924) o *Fausto* (1926), Lang en *Las tres Luces* (1921) y sobre todo Robert Wiene en *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) estará en *El Inquilino* (1976) cuando Trelkovsky comience a relacionarse más dichos objetos y después con el apartamento en sí. Aquellas relaciones darán más cuenta de la manifestación de una psicología, lo cual significará el pasaje del surrealismo al expresionismo alemán, cuando todo se impregne de la construcción de una atmósfera tangible y enrarecida.

Por otro lado, la puesta en escena que trabaja Polanski en esta película evidencia ya su posición intermedia entre un estilo de cine que sigue al género clásico norteamericano y, al mismo tiempo, al europeo. No solo está la presencia

del surrealismo y el expresionismo. Todo está acompañado por un conflicto, puntos de giro y un clímax, todo en tres actos, además de un argumento trabajado al estilo clásico del cine norteamericano, con sus dotes de modernismo, siempre con los momentos importantes del suspenso, el cual ya se había definido y modernizado (como señala Gilles Deleuze) con Alfred Hitchcock y Orson Welles. Roman Polanski siempre estará en una ida y vuelta. Un tironease entre sus escuelas de formación y su postura vanguardista, una postura estética y narrativa. Al final una resolución clásica influida por la vanguardia quedará presente con la utilización de una estructura circular: una imagen final siempre ambigua con una clara alusión a una escena inicial, o en todo caso, una alusión a la escena que mostró el comienzo del problema. Y así se vuelve todo aterrador e inquietante. Un detalle propio del cine europeo. Se ofrece más de una sola interpretación. Esas constantes interpretaciones y miradas sobre un mismo objeto que da la impresión de otorgar más de una sensación, como señala Lotte Eisner, es lo que se define al tema de lo metafísico en el expresionismo alemán.

Organización esquemática

Al decir que la película *El Inquilino* (1976) de Roman Polanski tiene un trabajo más dedicado sobre el espacio, a diferencia de las otras dos de La Trilogía de Apartamentos, se está haciendo mención a la definición de espacio que plantea Eric Rohmer en cuanto a la división de los tres espacios del cine: El pictórico, el arquitectónico y el fílmico. El *espacio pictórico* responde a la imagen cinematográfica dentro del encuadre como representación más o menos fidedigna del mundo exterior; el *espacio arquitectónico*, al mundo real o fabricado que genera la forma de los objetos y de los elementos de dicho mundo, a partir de lo cual, se puede hacer un juicio de lo observado. Y el *espacio fílmico* viene a ser la virtualidad del mundo que se crea a partir de las imágenes fragmentadas, las mismas que siempre están en función del decorado y la iluminación. Precisamente este último espacio es el que da cuenta de la idea de subjetividad.

Sintetizando, el arquitectónico responde a la fotografía, el pictórico al decorado y el fílmico a la puesta en escena y el montaje. Eric Rohmer en su libro *La*

organización del espacio en el Fausto de Murnau, muestra que F.W. Murnau es un director que tenía un trabajo suscito sobre el espacio, sobre todo el espacio fílmico, siempre lleno de inventiva y dedicación rigurosa, no dejaba nada al azar. Todo está determinado al mínimo detalle. Y esto hace que al observar sus técnicas se dificulte si se está frente a una idea fotográfica, sobre el decorado o de la misma puesta en escena. Entonces Rohmer intenta hacer una orden desde la composición, una manera de expresar como el talento creativo de F. W. Murnau organiza y encuadra el espacio.

La relación entre F.W. Murnau y Roman Polanski es a partir del *espacio fílmico*. Y aunque se pueden encontrar relaciones en el espacio arquitectónico y el espacio pictórico, es en el espacio fílmico donde se pueden encontrar más fehacientemente que las características encontradas por Rohmer en Murnau, se hallan en el trabajo de Polanski.

La noción de *espacio fílmico* se define por dos movimientos: *el primer movimiento* es lo referido a razón o motivo de lo que se filma y que se muestra al interior del encuadre; *el segundo movimiento* tiene que ver con los movimientos mecánicos, que no son otros que los movimientos de cámara, que vienen a ser, sobre todo en Polanski, el punto de vista.

El segundo movimiento puede ser continuo o discontinuo ya que se refiere a la cámara con sus panorámicas, *travellings* y cambios de óptica³⁴.

El Inquilino (1976) hace incidencia obsesiva sobre el personaje principal, en su relación directa que mantiene con el espacio. Por eso que desde el inicio está prácticamente en todos los encuadres y en aquellos en que no está presente, se puede descubrir que resultan ser los contraplanos de su mirada. Aquí aparece la idea de subjetividad que Polanski plantea desde su propia técnica y que lentamente se relaciona con la manera como lo hace F.W. Murnau y que Eric Rohmer la describe como un expresionismo que utiliza primeros y planos medios y planos detalles. Siempre apuntando a cuestiones expresionistas como la iluminación y los temas metafísicos, pero sin dejar de lado la psicología ni la percepción. Y es en ese punto que Polanski se une y se emparenta. Él utiliza la misma proporción de planos, procura dar cuenta de lo que percibe Trelkovsky sin dejarlo libre ante alguna situación. La idea central es generar contraplanos

entre Trelkovsky que observa y el objeto observado. Constantemente se genera la incertidumbre entre si se trata de una cámara subjetiva o exactamente de un contraplano puesto de manera semejante al eje de mirada de Trelkovsky. Después se verá que la cámara comienza a tener un momento autónomo. Algunos planos se adelantan y juegan con el espectador. Pero siempre junto a Trelkovsky. Entonces lo que parece ser mirado por el personaje principal resulta ser la cámara que enfoca algo determinado y siempre sucede un momento antes de poner a Trelkovsky como el que observa. Entonces estamos frente a una cámara que acompaña y que nunca es subjetiva completamente. Salvo en los momentos de mayor tensión (en el *clímax* final) cuando la cámara se convierte en los ojos de Trelkovsky.

Por lo tanto, hay un orden constante: primeros planos o planos medios, cámara subjetiva en contados momentos y una cámara semisubjetiva. Así mismo las posiciones de cámara son prácticamente desde los mismos lugares y por ende los planos o encuadres resultan ser semejantes. Esto quiere decir que salvo una ligera diferencia (por algún movimiento de cámara extra) se va generando una atmosfera captada desde imágenes enmarcadas esquemáticamente. El contenido varía, pero los encuadres tienden a repetirse. Todos tienen los mismos tamaños de plano. Sin embargo, en momentos de tensión se romperá eso y luego volverá el equilibrio. Lo que nunca se romperá será la idea de posición bidimensional. Es decir, que si el cine se diferencia del teatro por la posibilidad de acercarse y moverse libremente por el espacio (el decorado). Polanski en esta película lo hará como una película del cine mudo, trayendo la teatralidad subyacente, y es ahí donde el espacio cobra vitalidad en cuanto su consistencia en la profundidad de campo y aún más sobre la abstracción. La cámara nunca podrá sumergirse más allá del personaje, no deambula dentro de los espacios (Sólo lo hace la primera vez que se presenta al apartamento). Después espera a Trelkovsky o lo acompaña con panorámicas que sirven para mostrar su desplazamiento. Una simpleza que se vuelve particular. Si Trelkovsky no hiciera nada. Si nadie tocara la puerta o no tuviera curiosidad de acercarse a la ventana, la cámara se quedaría con él sumergido en su habitación.

Entonces con dicha puesta en escena y montaje, Polanski empieza su fórmula determinada. Y el espacio (el *espacio fílmico*) es vital. En *El Inquilino* (1976) el

espacio tiene una importancia tan igual como la dio el expresionismo alemán. Todo sobre una idea circular, mismos encuadres, planos con tendencia a ser fijos, un estilo de iluminación y el desarrollo de la materialidad, para alcanzar la pura abstracción.

Introducción: el plano secuencia

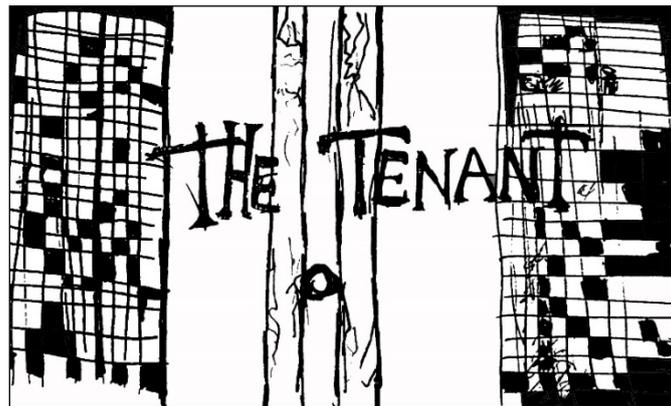
La definición de plano secuencia remite a un plano en el cual no existe un corte que signifique un cambio de escena. En él se van estableciendo distintas composiciones, lo cual refiere a varios planos enmarcados en uno solo³⁵, incluso la cámara puede estar fija. Y es que en el plano secuencia, además del movimiento de cámara posee un movimiento interno que le es propio. Y su calidad cambia por su duración y como señalaba André Bazin, nos acerca más al acontecimiento. Hacia la realidad misma de la imagen. Si se extiende más, está en busca de un punto de vista más cercano a la percepción humana. Pero un plano-secuencia se convierte en un ícono visual ya que su representación plantea más de un solo significado, puede ser un aglutinante estético y precisamente ese movimiento técnico va a utilizar Roman Polanski para iniciar *El Inquilino* (1976), tan igual al uso que le dieron realizadores como F.W. Murnau en *El último* (1924) y Fritz Lang en *Dr. Mabuse* (1922) cada uno en sus introducciones, entregados completamente al expresionismo y a la vez (tan igual que Polanski) tratando de construir un filme de estructura clásica. Toman la cámara con el ideal de plantear lo onírico y un mundo plagado de subjetividad. Los expresionistas optaban por ese camino fantasmagórico y lúdico. En el caso de Roman Polanski, el plano secuencia será vital para que agregar el componente de ambigüedad, además porque comienza a mostrar a su narrador ya desde el primer plano. Demuestra de entrada la atmosfera también fiel al estilo de Orson Welles o de Alfred Hitchcock. Después de este plano inicial (que más tarde se podrá unir con el ingreso a la mentalidad de un personaje y al concepto de circularidad), Polanski utilizará bloques de mayor duración que encierren espacio-temporales que ponen en relación y en conflicto la objetividad y subjetividad de su puesta en escena.

Desde la primera imagen Roman Polanski en *El Inquilino* (1976), al igual que hace Orson Welles en *Sed de Mal* (1958) o Michael Haneke en *Amour* (2012), abre su película con un gran plano secuencia. El mismo no sólo sirve de presentación argumental sino también incorpora al espacio como parte de la narración en lugar de que sea el espacio un acompañante decorativo. Además, convierte a la cámara un eje de exploración para descubrir el fuera de campo. Si bien no escapa al elemento argumental, agrega un sentido más profundo. Empieza por la ventana donde se acaba de tirar al vacío Simon Choulet y va descubriendo los demás apartamentos para terminar con la entrada de Trelkovsky. Si por un lado entonces los planos secuencias nos acercan al acontecimiento llenando los márgenes del plano de realidad, el plano mismo acrecienta la presencia subjetiva.

Esta técnica ha sido utilizada por aquellos directores que están fuera de la órbita de Hollywood. Al ya citado Michael Haneke se le puede agregar Alexandre Sokurov, Béla Tarr y Theo Angelopoulos, también los hermanos Jean-Pierre y Luc Dardenne, el propio Jean-Luc Godard (promotor del plano secuencia) que alimentan la intriga y el suspenso manejado largas tomas como herramientas de destreza narrativa. Roman Polanski, quien pertenece a la generación de cineastas nombrados y que utilizan una puesta en escena con largos planos, se puede decir que son tres razones que lo llevan al uso del plano secuencia. Primero, la presión de que el corte evita quitarle suspenso y subjetividad al plano. Segundo, el hecho de utilizar textos premoldeados lo ponen listo para la acomodar a su estilo el contenido, y tercero, el estar de errante europeo le permite, frente a su variopinta audiencia, utilizar nuevas técnicas narrativas y espacios que refresquen su inspiración.³⁶ El espacio entonces se vuelve partícipe, pero también se adentra en lo onírico y se pronuncia en la dicotomía de mundo construido (nivel objetivo) y la subjetividad de un personaje (nivel de plena subjetividad). Y en este punto se acerca rápidamente al expresionista F. W. Murnau en *El último* (1924) y en el *Fausto* (1926). Esta última película estudiada por Eric Rohmer. Se verá que utilizar tomas largas con movimientos de reencuadre para crear una atmósfera permite aumentar el aspecto subjetivo de su protagonista. Polanski lo irá develando desde el plano inicial de *El Inquilino* (1976). Bajo una estética clásica de presentación como buen director del cine

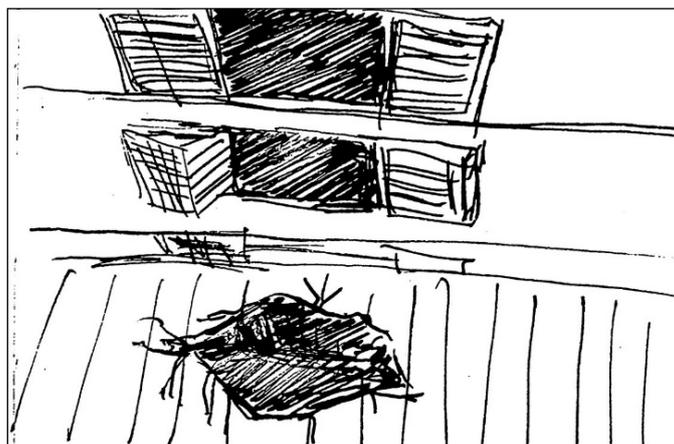
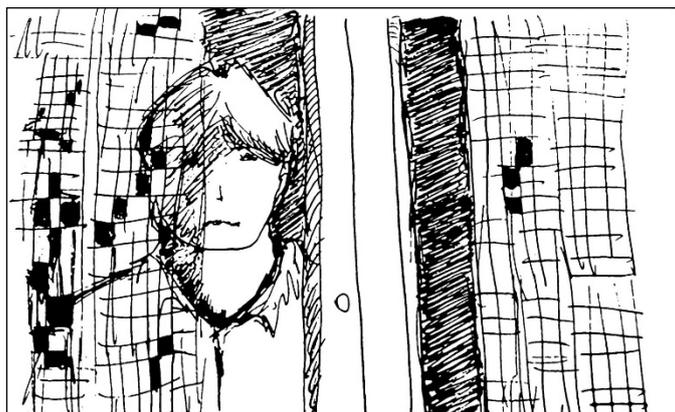
llamado modernista (al requerir de la técnica, es decir; de planos secuencias) va a encontrar que resucita el espíritu de géneros antiguos y corrientes artísticas ya arcaicas para implementarlas en su narrativa: en este caso, el expresionismo alemán en un solo plano secuencia.

Descripción: plano secuencia de *El Inquilino*



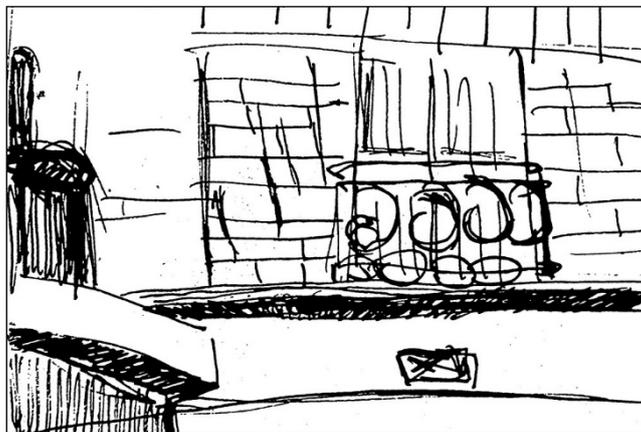
Puede decirse que todo el plan estético de Roman Polanski se concentra en este plano secuencia de inicio. En primer lugar, están unas cortinas enmarcadas en un plano muy cerrado. Aparece el título de la película y luego el nombre de Roman Polanski que también será el protagonista (como un juego de espejos – metaliterario en el cual el director de cine coincide como el actor principal de una propuesta cinematográfica, que a la vez habla de su propio cine) se revela que el plano es un plano medio porque aparece, a través de un fundido (técnica traída del surrealismo y aún más del expresionismo), el personaje que es el mismo Roman Polanski. Asoma con su rostro a contraluz y entonces nos damos cuenta de que la cámara está por fuera de una habitación. Él se encuentra en el interior de un apartamento que más tarde el espectador verá que es el espacio central para el desarrollo temático. Los colores son lavados bajo un rango de tonalidades bajas y al mismo tiempo la oscuridad viene del interior. Se contrasta con la blancura de las cortinas. Una vez que aparece el personaje de la película, la cámara hace un *Till down* para mostrar de manera cenital un agujero a través de

un vidrio en la planta baja. Es el patio de un edificio por lo que se puede comenzar a deducir. Entonces la posición de la cámara no es una percepción realista o que intente serlo, ya que quien observaría está flotando en el aire. La percepción, lúdicamente, sería la de un pájaro o de un fantasma que asoma por la ventana. Y la cámara regresa nuevamente por un *till up* a la posición inicial y ya no está el personaje masculino ahora está una mujer rubia y en camión blanco que sonríe.





Bajo su risa burlona mantiene el mismo contraluz de la aparición de Polanski (que hasta ese momento no sabemos si es el protagonista en sí de la película) Todo es ambiguo y fantasmagórico. En este punto debe mencionarse que durante estas tomas se escucha el *leit-motiv* de la película. Una melodía que nos marcará cada vez que nos adentremos en la incertidumbre del argumento. También será el *leit-motiv* de Trelkovsky. Otro punto importante, durante los dos *till downs*, la melodía no se corta y el relato adquiere las marcas del género de terror pues los personajes miran hacia la cámara. Se rompe la cuarta pared y además en un punto de vista que pertenece solo al espectador. Conjugan la oscuridad del departamento más el sonido evidencia la intriga y se establece la atmósfera temática y el plan estético formal. A partir de ahí los encuadres de cámara se van a mantener fieles a planos medios o planos muy cerrados, incluso cuando la cámara haga movimientos por el espacio. Empezará un esquematismo formal.



Luego de los dos *tills* y mostrar el agujero y la ventana, la cámara comienza a desplazarse. Y no lo hace sobre su eje. Se desprende para moverse libremente, como si se tratase del punto de vista de un pájaro que asoma por entre las ventanas. En este caso sirve de presentación de los créditos. Un lugar desde donde la película utiliza para narrar. Si bien la duración de la ventana nos dice que es un plano secuencia ya con ese movimiento agregado, es indudable que estamos ante un plano de larga duración. Al mismo tiempo se descubre que se está desde dentro de un edificio de múltiples viviendas, la cámara sólo muestra las viviendas, desde el lado más privado del edificio. En una de las ventanas el cuadro de una mujer se transforma mágicamente en el rostro de Polanski, todo a través de un fundido. Y luego continúa su travesía por las ventanas que resultan ser similares a la inicial. El movimiento técnico será el que impregne el nivel onírico que será de vital importancia para lo que seguirá a continuación. El plano se mantiene cerrado sin abrirse y va entre los techos, las chimeneas, unas ventanas entrecerradas, otras abiertas, sombras de personas que están en sus actividades cotidianas. Es decir, que se empieza por establecer el espacio y el entorno antes que todo. Sin embargo, resulta enigmático, la textura de las paredes y las ventanas alcanzan el aspecto visual que estará en toda la película. Se marca la atmósfera en la cual el espectador se está sumergiendo. Aún antes de presentar a los personajes o una escena argumental, ya se expresa por la materialidad y por la composición de la imagen. Tal como lo hacen F.W. Murnau, Fritz Lang y el propio Orson Welles. Se muestra el medio social. El plano secuencia, luego de describir desde afuera los apartamentos, llega hasta el zaguán donde se observan unas estatuas que aumentan las preguntas sobre el lugar en el que estamos viendo todo lo que se presenta. Ahí los colores grises de las paredes cambian a un color marrón de madera clásica. De un lado se ve la portería donde está la consejera trabajando en un lavabo. Se la puede observar, pero a través de una pequeña ventana, se la percibe fiel al estilo voyeurista de Polanski, la cámara la muestra de manera indirecta. Y en ese mismo momento, la puerta del exterior se abre y entra Roman Polanski vistiendo un traje azul que será su uniforme a lo largo del filme. Con esto se define que el actor principal es el director de la película y se acerca a la portería y desde ese momento el punto de referencia de la imagen y de la cámara será

este hombre de vestimenta formal que entra y pregunta por el apartamento disponible.

Puede concluirse que es desde lo más recóndito del interior del edificio se espera la llegada del protagonista, como si fuera un invitado a la intriga. Las ventanas son otro elemento importante de la puesta en escena. Prácticamente lo único que el plano secuencia ha mostrados son innumerables ventanas además de la arquitectura del edificio. Se ha focalizado en lo material y las figuras referenciales de los vecinos. Desde luego el plano secuencia se inicia por la ventana principal del relato y termina con la pequeña ventana de la conserjería.

Entonces algunas relaciones comienzan a hacerse, pero todo aún es prematuro, pero lleno de misterio. La intriga comienza desde que el personaje que apareció al inicio en bata y asomando por la ventana, ingresa muy bien arreglado por la puerta principal. Es imposible que el personaje se haya desplazado desde un punto al otro. En todo caso resulta ilógico que, si ya está en una vivienda, vuelva a entrar y preguntar por una disponible. La duda de si estamos en un salto temporal o viendo un doble o hasta un sueño fantasmal, comienza a germinarse. Sin duda se está a un nivel de lo enrarecido y fantasmagórico. La cámara continúa su desplazamiento libre hasta llegar a Trelkovsky y no se desprende de él. El Plano secuencia termina a la vez que el *leitmotiv*. Aquella mezcla de música con la aparición del protagonista, sumado al sonido natural (sonido de puerta y lavado de ollas) dejan enmarcada la estética visual y sonora de toda la película. Lo citado como enrarecido y fantasmagórico se desprende desde lo cotidiano. El terror se intercala de los sonidos naturales de una vida urbana. Y la música puntualiza la transformación kafkiana de Trelkovsky. Tal como señalaba el expresionismo, la fantasía y la realidad cotidiana se entremezclen para pasar a un nivel de marco psicológico. Este plano secuencia se convierte en una descripción literaria de pesadilla, fiel a los espacios descritos e introducidos en Edgar Allan Poe o Franz Kafka, donde los lugares por su cotidianeidad y según la luz que proyectan resultan desde primera instancia, extraños y alejados de un simple realismo anodino y natural.

Pero no solo es el movimiento de cámara lo que impregna la idea de onirismo en la película, es también el *leitmotiv* principal, que, si bien al inicio es agudo y

propenso a inquietar, se vuelve más distendido cuando se termina la fijeza del plano. El desplazamiento a partir del cambio de música deja en claro que un elemento no realista se plantea en el relato. Algo inesperado se esconde y va a develarse. Cual relato policial, la ventana remite a una mujer desconocida y remite al protagonista. La puesta en escena

se encargará de mostrar, así mismo, la circularidad del relato, como hay una la relación entre el plano inicial y la escena final de la película se podrá inferir que el propósito es contar un relato desde el estado mental del protagonista y darle una resolución psicológica (aunque no carente de realismo pues la verosimilitud es importante). Expresar que todo pertenece únicamente a Trelkovsky. Inferir que algo sucedió en su visita a Simone Choule y lo enrarecido comenzó desde que llegó a ese oscuro apartamento y se relaciona con ella.

La puesta en escena, a partir del orden y el vaivén entre una posición objetiva y subjetiva de la cámara, y que precisamente se vuelva inquietante al mantener un sólo punto de vista iniciando con un plano secuencia fantasmal, permite que Polanski produzca aquella atmósfera onírica que planteaba el expresionismo alemán para alcanzar una visión subjetiva. Representa una manera psicológica en lo visual y que la estética responda a ello. Roman Polanski pone al extremo su fórmula dejando muchas cosas fuera del mundo de Trelkovsky, se desliga más de lo argumental en cuanto al pasado de este personaje y las subtramas con los vecinos para, que, de esa forma, lo absurdo crezca en su relación con la ventana y el pequeño apartamento. Hace entonces que la pesadilla y la mentalidad del personaje vaya degradándose sólo por el espacio al cual llega. Lo onírico del espacio se convierte en el terror que acecha a Trelkovsky. Para lograr eso, sólo las técnicas del expresionismo alemán permiten a Polanski potenciar todo. El esquematismo visual también está impulsado en ese sentido. El plano secuencia inicial también pasará a llamarse un *plano base*, pues está todo el tiempo en plano medio. Un plano que prácticamente estará a lo largo de toda la película. Además de una excesiva tendencia hacia el primer plano. Son los dos planos que más se repetirán. Si bien existen planos enteros, la cámara tiende a moverse para enfatizar planos más cerrados, cada vez más cerca de la acción, y volviéndose más perturbador pues los rostros presentados en un lente angular se agrandan de forma que pierden su representación realista y natural.

El plano secuencia termina y corta con la referencia de Trelkovsky. La cámara demuestra que estará cerca del personaje principal. Siempre siguiendo lo que está observando desde la espalda, por arriba de sus hombros. Aquí la idea subjetiva ya se está desarrollando, y con ello el esquema visual, el punto de vista, sobre el cual se va a construir todo el relato. Surge ya el plano medio, y con acercamiento constante de la cámara hasta un *plano pecho o busto* e indudablemente *el primer plano*, que traerá consigo los *planos detalles* (para objetos o partes del cuerpo: ojos, dedos, manos) Contrariamente, son escasos los momentos que los planos son enteros o generales. Cuando sucede eso se debe a la importancia de mostrar cómo Trelkovsky está siendo consumido por el espacio (ejemplo de ello son las escenas que ocurren en exteriores o en el hospital – espacios que son referencia en las películas del expresionismo alemán). Y si la abstracción está en ese énfasis en planos cerrados, también en el plano secuencia hay un enorme énfasis al fuera de campo, pero también de la ciudad. No se puede saber en qué ciudad o lugar está el edificio, a comparación de *Repulsión* (1965) y el *Rosemary's baby* (1968) que empiezan con el contexto de la ciudad para luego mostrar los apartamentos y uno puede prácticamente deducirlo, en *el Inquilino* (1976) existe una deconstrucción que se va develando. Lo que devela es el espacio mismo. Mientras la cámara deambula en esta presentación de los créditos sólo muestra detalles más no intenta reacomodarse ni detallar bien el espacio al espectador. No hace fácil la tarea. Sólo ventanas, techos, reflejos y más ventanas. Si bien produce, al final, un plano más entero es porque va descendiendo desde lo alto y la lejanía le hace tener una buena profundidad de campo debido a su lente angular. Pero, sin embargo, la cámara hace este movimiento para alcanzar la referencia de Trelkovsky hacia un plano medio y luego lo más pegado a su hombro izquierdo.



Como señala McCabin en su texto sobre Polanski, se intenta mostrar que Trelkovsky es *devorado* por el agujero por donde se cayó la anterior inquilina. *El Inquilino* (1976) es una película que trabaja sobre la percepción psicológica y por ello que se manejan planos en relación al rostro y a la cabeza de Trelkovsky. Pero todo en función de un espacio que lo oprime e influye en esa percepción. Las pesadillas van a ser a partir de las formas de las escaleras, de los pasillos, las puertas y las ventanas deformadas en tamaño (ahí es donde aparece la técnica expresionista). La profundidad de campo y el lente angular terminan por reflejar la idea de puesta en escena de una percepción psicológica. Cuando se termina el plano secuencia inicial y luego se termina el visionado total de la película, se puede pensar que existe una relación muy clara con respecto a la escena final. Los dos son momentos claves para la resolución y para terminar de cerrar el efecto expresionista de la película. Por el lado temático será importante en lo que respecta a la ambigüedad (pues abre más de una interpretación) de todo lo que se ha visto; y por el lado técnico, termina por concretarse la idea de una subjetividad, de un relato puesto bajo la percepción de un personaje. Todo se hila de forma directa con la técnica expresionista que habla del sueño y que hace una representación de un contenido completo que responde a una mentalidad psíquica. Todo queda en un mundo onírico, esto por el lado de la iluminación y el juego de sombras. Se presenta al final un espacio envuelto por el claroscuro y sobre todo a una puesta en escena simple y de determinados planos, en este caso solo de tres, para dar a entender que es el espacio que ha llevado a Trelkovsky a su cumbre final. Nace la alegoría de que ha sido devorado por sí mismo. Lo más resaltante es la manera como Polanski deja en claro la unión del plano secuencia inicial con la escena final. Sobre todo, que ambas están en un tiempo indeterminado y donde más que el tiempo, lo que importa es el espacio y la atmósfera. Y cómo la idea de las formas, la boca, el hueco por donde cayó la mujer suicida y el desdoblamiento de Trelkovsky llega desde la idea psicológica de la percepción. Todo empieza desde la mirada. Y al final, así se puede comprender el sentido del movimiento de cámara del plano secuencia inicial que presenta el filme antes de entrar en un orden esquemático de los planos. Una introducción que se conecta con ese final abstracto, donde se percibe en forma total el uso que ha tenido que hacer Polanski del expresionismo alemán para alcanzar el efecto de circularidad y desvarío.

Secuencia final:

(502) Después de tirarse por la ventana, Trelkovsky está en el hospital en la misma posición de Simone, pero todo está en claroscuro y hay más cuerpos vendados en las demás camas. Es un plano entero y la cámara se acerca hasta el rostro que es el único espacio que tiene luz directa y concentrada.



(502) La cámara se acerca sin corte hasta el rostro de Trelkovsky y éste mira afuera de campo, algo le llama su atención afuera del encuadre. La composición vuelve a ser lateral y de la misma manera que cuando Trelkovsky ve a Simone vendada por primera vez.



(503) Plano medio de Trelkovsky y Estela. La misma escena de cuando estuvieron en el hospital, pero ahora son vistos por el cuerpo vendando que vendría a ser Trelkovsky herido ya que se acaba de tirar dos veces por la ventana en la escena anterior.



(504) Primer plano de un rostro vendado que “representaría” a Trelkovsky y la cámara hará un zoom in sobre la boca. Tan igual a la escena donde por primera vez Trelkovsky ve a Simone en el Hospital.



Planteamiento esquemático: Decoupage y montaje subjetivo

Como se ha mencionado, cada vez que Trelkovsky aparezca en una escena, los contraplanos son en dirección de su mirada. Siempre centrados en sus ojos, siempre la manera como mira a los demás personajes y el mundo que lo rodea desde su posición.

Por eso que los contraplanos de él pueden ser más abiertos o con mayor profundidad de campo, pero siempre tratando que el espectador perciba lo que sería una distancia natural de Trelkovsky con relación a las personas y de las cosas.

Y el esquematismo va a empezar sobre la percepción. Desde luego que este concepto (del esquematismo) hace alusión a una manera de que si se realizara el decoupage de toda la película como un *storyboard* se encontraría que se trata de un *puzzle* (rompecabezas) de fichas similares. Polanski utiliza los mismos tipos de planos y encuadres los cuales siempre son cerrados y de la misma posición, No obstante, hay momentos de ruptura, pero inclusive en dichos momentos, siempre bajo la misma forma. Hay marcas del narrador de la película que son los movimientos de cámara que inciden sobre una acción, como los sorprendidos zooms, sobreimpresiones o cortes abruptos de montaje. Eso contribuye a enfatizar el efecto del terror. Sobre todo, porque, a además de la imitación a la percepción humana, se le da al espacio una connotación particular y empieza a develar su propia energía. Expresa, en todas sus formas, los problemas psicológicos que sufre Trelkovsky.

El esquematismo comienza en el momento que termina el plano secuencia. Se produce un corte y es un cambio de referencia, pero en lugar de mostrar el interior, se muestra a Trelkovsky mirando en plano medio. Es decir, que, en lugar de seguir la acción, se lo muestra a él primero que mira a la *concierge* que no lo quiere recibir.

(Plano No 2) Primer corte de la película. Este segundo solo encuadra el rostro de Trelkovsky:



Así empieza un “juego de triada” que Polanski tiene habituado en su fórmula determinada. Con tres planos cuenta una acción, y eso se puede ver desde su primer cortometraje *Murder*.

Sin embargo, el “juego de triada” lo aplica al momento de poner tres elementos que son importantes en el mismo plano. Tres elementos que están en tensión. Desde su primera película *El cuchillo bajo el agua* (1962) y en *El Inquilino* (1976) repite esta fórmula de generar encuadres donde lo conflictivo queda al centro.

(13) Trelkovsky cuando conversa con la conserje estando los dos en el plano. Los dos en plano busto, pero la conserje en mayor proporción. Entre ambos en el fondo está la ventana del baño que será importante para la película.



(85) Trelkovsky está con Estela a la salida del cine y entre ambos en plano medio está la persona extraña que los estuvo observando dentro de la sala donde veían una película



(72) Trelkovsky está con Estela caminando por la calle hasta que se le acerca un vagabundo que le dice a Trelkovsky (quien indeciso y confiado) que no quede mal con su novia y le entregue algo de dinero.



Este juego de triada se prolonga desde el inicio y si el espectador no se concentrará en el contenido visual encontraría que los planos son en su mayoría repetitivos y rígidos y siempre están seguidos por movimientos de cámara muy cautos o que responden principalmente en mostrar a Trelkovsky y su manera de ver las cosas. Para este juego de triada, Polanski utiliza lentes angulares, intentando imitar la percepción humana, hace de Trelkovsky una presencia claustrofóbica para el espectador. La cámara está lo más cerca de él. El espectador se convierte en un testigo y en un obsesivo acompañante. (Tal y como si estuviera a su lado todo el tiempo). Una obsesión de los planos que tienden a una misma composición con respecto al decorado.

El *espacio filmico* puede organizarse desde el punto de mirada de Trelkovsky. Ningún plano funciona fuera de la posición de él. Y a partir de ahí es la manera como se organiza la diégesis. Pero incluso en esa idea, Polanski no deja de mostrar su interés por el espacio arquitectónico. Reaparece su noción de modernidad. El espacio que gira en torno a los personajes comienza a construirse visualmente más allá del conflicto de la película. Entonces el espacio se vuelve reconocible: el edificio, los pasillos, las calles y los bares por ejemplo traen consigo las acciones.

Sin embargo, cabe señalar que existe una contraposición entre la manera como se filman los exteriores y los interiores. Y aquí se pone en tensión el aspecto modernista de Polanski pues respira el aspecto del cine clásico norteamericano que siempre desarrolla en sus argumentos. Su entrega a la modernidad llega con atisbos del pasado. En un momento los espacios no necesariamente responden a las exigencias del argumento y parecen existir por sí mismos y tener una entidad autónoma (esto sucede más que nada con el apartamento). En otro se convierten en espacios reales hechos para que se lleve a cabo la escena. Estos son los espacios exteriores filmados a estilo documental, los mismos que sirven para acompañar el vagabundeo de Trelkovsky, se contraponen a la manera como se filman los interiores del edificio y el apartamento en sí. La idea es mostrar el afuera bajo un estilo accidental y realista (abierto a una ciudad que funciona por sí misma).

No empero, los interiores traen el formato clásico. El aspecto del decorado como una construcción que le da la espalda a lo real. Polanski combina la vieja escuela del cine norteamericano y le da al apartamento una noción particular y puede comenzar a reconocerse más allá del argumento. Esto porque genera la idea de un interior que va encerrando a su protagonista. Así es como entre lo moderno y clásico, uno puede identificar la forma del edificio, las escaleras, las direcciones de la salida, la conserjería, el patio, y por supuesto, el interior del apartamento donde vive Trelkovsky y la posición de los objetos que él mismo irá alterando.

Sea de una manera o la otra, lo que aparece en la totalidad de la película es el espacio con su propia identidad y la técnica de la percepción sobre la cual trabaja Polanski. Una técnica enfocada sobre lo que sucede entre Trelkovsky y los objetos del espacio. Comienzan todo a mostrarse bajo los patrones del expresionismo alemán. Más si se relaciona cada corte como un seguimiento a la mirada de su protagonista, quien poco a poco irá mostrando su decadencia mental. Y si se trata de un espacio real, el mismo se irá deformando o transformando debido a la manera como Trelkovsky lo ve todo. El entorno comenzará a sostener esa mirada enfermiza. Tanto la parte exterior registrada de manera documental y los interiores que son una imagen más detallada y rígida, se uniformizan según un esquema conducido por la mirada de dicho personaje. Y los planos, por esa razón, son mucho más cerrados. Apuntan a la cabeza de Trelkovsky. A sus ojos, a la ventana y al ropero/placard, a las paredes de su apartamento y, con mayor intensidad, a todos los elementos importantes. Aunque siempre interesa, por, sobre todo, como el efecto sobre él.

Esa cuestión subjetiva es la que hila el relato. Otro aspecto de la modernidad, como señala Gilles Deleuze, y que Polanski utiliza como herramienta importante. No deja de lado el argumento ni las características del género, pero se vuelve obsesivo y manierista como un cineasta de vanguardia.

Será mejor decir que Polanski responde a su propia técnica que se retroalimentada por otras técnicas cinematográficas. Y en el caso de *El Inquilino* (1976) es el expresionismo alemán que incluso se manifiesta en la puesta en escena:

Este plano por ejemplo de la película de Robert Wiene: El Gabinete del Dr. Caligari, escena donde el protagonista camina hacia la ventana y junto a él tiene una silla de proporción no típica ni natural. La cámara se mantiene en plano entero y fija.



(101) Trelkovsky recorre por su apartamento en dirección de su ventana para observar hacia el patio. Ahí se puede ver que una silla tiene un enorme espaldar y la luz solo ingresa por la ventana. La cámara también encuadra en plano fijo.



En ese trabajo sobre el espacio (es decir en el decorado) es donde se encuentra fiel al estilo de F.W. Murnau, pero también del mismo Robert Wiene y su película

El Gabinete del Doctor Caligari (1920) Y no solo en los momentos oníricos y tensionales de la película sino también en las secuencias donde Trelkovsky está tranquilo y recorriendo el apartamento. Las sillas, las ventanas, las escaleras, perpetuamente mostrados en planos muy cerrados, además de constantes planos de establecimiento, y el personaje se mueve en profundidad del campo, es decir hacia el fondo de cuadro sin que la cámara se aproxime. Una cámara fija como en los inicios del cine.

Si la idea de esquematismo es heredera del expresionismo alemán, se potencia mucho más con el trabajo sobre el montaje. Lo más importante será como el montaje se organiza bajo tres formas: un plano objetivo, otro subjetivo y un tercero semi-subjetivo. Todos en función a Trelkovsky, quien es el ente observador.

(102) la cámara hace un zoom-in sobre el agujero sin reparar aún.



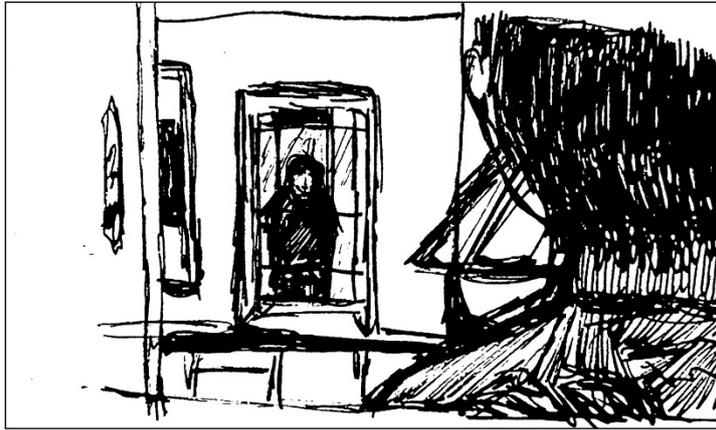
(103) Trelkovsky observa el agujero por donde le dijeron que cayó Simone, la anterior inquilina.



(103) Luego se regresa a en plano busto donde Trelkovsky levanta la mirada hacia afuera de cuadro.



(104) el plano siguiente es prácticamente un primer plano (de espaldas) de Trelkovsky quien sólo se lo ve en referencia ya que lo importante es saber lo que está observando y que se trata de una persona que ingresa al baño (el cual queda justo enfrente a la ventana de su apartamento).



En la película de Robert Wiene, *El gabinete del doctor Caligari* (1920) se encuentra nuevamente esa idea de armar un relato a partir de una mirada. Desde un primer plano del personaje principal (incluso remarcado por un iris) quien acaba de observar a su novia comenzará a contar una historia. Y entonces todo el relato quedará supeditado a dicha subjetividad (pues al igual que en *El Inquilino* de Polanski la resolución será ambigua).



El Gabinete del Dr. Caligari – R.Wiene

Lo mismo puede señalarse de *El Fausto* (1926) de F.W. Murnau cuando Fausto encuentra al diablo, luego de invocarlo, y duda de su existencia, pero lo vuelve a encontrar en su casa. Entonces la película ingresa en un terreno entre lo real y lo fantástico, ya que para Fausto el diablo se asemeja a una aparición fantasmal que le cuesta creer y entender.



Faust-Murnau

Cabe señalar que desde que Trelkovsky observa el agujero por donde cayó la anterior inquilina empezará un montaje obsesivo sobre ese hoyo. Como una obsesión psicológica donde una imagen no puede quitarse de la mente. Todo así se organiza desde la manera como su entorno se tiñe de su decadencia mental.

Así es como se construye una puesta en escena que puede darse en tres niveles:

Plano Objetivo

Este plano viene a ser los momentos en los cuales la cámara mira y sigue a Trelkovsky tan igual y/o parecido a la tercera persona del lenguaje, como sucede en muchas novelas decimonónicas de la literatura. Es importante porque en este caso se verá la interacción y relación que guarda Trelkovsky con el espacio que siempre está compuesto y presentado en profundidad de campo. La cámara muestra (muchas veces en un solo plano) un espacio que tiene su propia existencia. Eso puede verse en las calles cuando las personas transitan por el fondo (otra característica de Polanski desde sus cortometrajes) y se construye una atmosfera que abre la mirada hacia el mundo urbano. Algo que existe más allá de lo que está sucediendo en primer término. Este plano objetivo también será parte del esquematismo, desde el cual se manifiesta la presencia del protagonista con relación al espacio (el decorado). Se mantiene una misma modalidad en los interiores como en los exteriores, mientras Trelkovsky se va abstrayendo.

(66) En este plano medio de Trelkovsky sentado junto con Estela muestra el mundo exterior que sigue moviéndose, en profundidad con el paso de la gente y de los autos. Además, la posición objetiva será un plano lateral y en contadas oportunidades la cámara se acercará, pero sólo para hacer primeros planos.



(89) La cámara junto a Trelkovsky la atmósfera de su trabajo con las mesas de sus compañeros en último término. Trelkovsky está en primer término, es casi un primer plano de perfil.



La idea de mostrar que la diégesis tiene una vida propia y que existe a través de la profundidad de campo es una técnica empleada en las grandes producciones del expresionismo alemán. Los interiores a través de ventanas o puertas muestran que en el fondo del encuadre existe un mundo en constante movimiento que se contrapone a los personajes de la acción central e importante

que ocurre en primer término. Muchas veces un solo personaje el protagonista tiene un fondo que lo complementa.

El último (1926) – F.W. Murnau. La ciudad se ve en el fondo. Los planos son desde el interior del hotel y todo el tiempo en los demás planos el espacio de la ciudad está circulando, dando muestras de existir por sí mismo, pues el filme se centra y se abstrae en los sucesos del personaje principal.



El último. Murnau

(105) En este plano tomado desde el interior del bar/café, que será importante para el argumento, se verá a través de las ventanas a muchas personas que transitan por el exterior, y entre ellas aparece Trelkovsky que tomado en plano medio se acerca para entrar al café. Al mismo tiempo Trelkovsky está dentro del juego de triada, se encuentra justo en el centro del barman y un cliente.



Pero si el expresionismo alemán denota el uso de los fondos para englobar a su protagonista, también está la técnica del personaje que se aproxima desde el fondo hacia un primer término. Es decir, dando la sensación de que se aproxima en dirección a la cámara. Una acción repetitiva en la puesta en escena de *El Inquilino* (1976). Sin embargo, los fondos del expresionismo tienden a formar figuras de fugas bien notorias, de líneas en perspectiva que se vuelven muy marcadas hacia el fondo. Incluso en *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) se pueden encontrar ejemplos de ese estilo. Una idea del personaje que deviene hacia el conflicto, hacia un entorno que también lo pone en peligro.

(55) En este plano general Trelkovsky viene desde un pasillo muy largo, que a causa de un lente angular muestra su profundidad. La cámara hace un plano fijo. Y se puede apreciar que la noción de que el espacio sea una forma y no solo un contenido para la escena es el manierismo que surge con el expresionismo alemán.



En este plano que es la aparición del Dr. Caligari, sucede lo mismo. El personaje viene del fondo. Claro que la diferencia está en que Polanski intenta otorgarle mayor realismo al espacio. Sin embargo, no hace que el hospital pierda esa plasticidad como espacio psicológico.



El Gabinete del Dr. Caligari – R.Wiene

En el plano objetivo se inicia el primer indicio de la puesta en escena. Sobre todo, como la película se centra en la percepción y en una atmósfera psicológica, el espacio del decorado comenzará a volverse tan importante para las acciones y por sí mismo. Ya que es el que irá evidenciando lo que sucede con Trelkovsky. Polanski en su propia intención de poner sus elementos en juego requerirá que el espacio fílmico (que es aquí la manera como muestra en el encuadre dicho espacio) se impregne en reiteradas veces del expresionismo alemán. Es en el plano objetivo donde encuentra la distancia para generar esa ambigüedad sobre el “supuesto” complot y sobre la enfermedad que “tendría” Trelkovsky. Esto porque después pasará a sostener la película por la mirada de Trelkovsky, pero ello será el plano subjetivo.

Cabe señalar que en el plano objetivo es donde Polanski muestra la movilidad de la cámara. Bajo su sello modernista hace gala de su habilidad para construir tomas largas, planos de larga duración, y en ese aspecto le otorga a la cámara la posibilidad de tener movimientos libres y autónomos. Así también se producen las secuencias en las cuales se puede decir que Trelkovsky es quien observa y, finalmente, no es así. La cámara se desprende de su protagonista, aunque nunca pierde el punto de vista. Cabe resaltar que, aun en esos momentos, se mantiene dentro del sistema esquemático. Polanski da movilidad a la cámara siguiendo sin corte a Trelkovsky por el apartamento, rompiendo la rigidez de los planos fijos y de establecimiento. Muestra el espacio como un acontecimiento, y a Trelkovsky como parte del espacio mismo del apartamento. Lo impregna a los fondos y lo relaciona con los objetos. Pues la idea de un espacio que se apodera de él, se

potencia con este juego visual. Como si dicho espacio pudiera reducirlo a ser parte de uno de los objetos o muebles que ahí se encuentran. Son con esos movimientos de cámara de seguimiento a Trelkovsky donde se presenta la teoría de la iluminación del expresionismo alemán. La lucha entre el bien y el mal que plantea Gilles Deleuze. La metáfora del mal que se esconde en la oscuridad y la idea de la luz que viene para develar la verdad. Como se puede ver en el plano 96, Trelkovsky recorre su nuevo apartamento en la oscuridad, disfrutando de él con entusiasmo. Abriendo puertas y ventanas (todos los elementos importantes para la película). Luego los objetos se adueñarán del argumento como sucede en las películas del expresionismo alemán.

(96) Trelkovsky recorre el apartamento al cual acaba de mudarse. La cámara no hace ningún corte. Lo sigue en cada movimiento mientras él abre puertas y ventanas. Todo el tiempo está en la oscuridad. Y su rostro queda en claroscuro.



En dicha secuencia conforme Trelkovsky desempaca y mientras se va desplazando por el apartamento va encendiendo las luces. Hasta que se acerca al placard y encuentra el vestido de Simone Choule y su actitud se vuelve inquietante, pues en ese momento comienzan el acecho de los vecinos. Un objeto marca el inicio del conflicto.

Plano Subjetiva

Este plano hace referencia, evidentemente, a cuando la cámara ocupa la mirada de Trelkovsky, indiscutiblemente la mirada del espectador y el protagonista coinciden y la relación es directa.

Ejemplos:

(109) Trelkovsky al ver que alguien lo observa desde la ventana del baño y para observar se pone prismáticos para ver mejor aquello que lo tiene intrigado.



(130) Este plano sucede cuando Trelkovsky ve a los vecinos convertidos en seres endemoniados. Ahí es donde la percepción oscura y deforme de su entorno se vuelve la visión directa de su percepción psicológica.



Las escenas de terror sobre todo van a estar adecuadas a planos subjetivos. Sin embargo, hay una constante conjugación entre el plano objetivo y el plano subjetivo. En algunos momentos las relaciones entre lo que Trelkovsky observa y lo que es observado pasa de ser un plano objetivo a convertirse en una posición subjetiva. Por ejemplo, en la escena del hospital Trelkovsky mira directamente la boca de Simone Choule sin un diente. La cámara hace un *zoom* hacia el grito sufrido.

(150) Trelkovsky mira, antes de irse, a Simone gritar



(151) La mirada de Trelkovsky se posa directamente en la boca de Simone, un plano detalle de la boca y ahí la cámara hace un *zoom*



Plano Semi-subjetiva

En este caso se encuentran todos los planos donde Trelkovsky es mostrado bajo un plano de referencia. También podría decirse que son los momentos en los que resulta difícil discernir si se trata de un plano subjetivo o es un contraplano de lo que Trelkovsky está observando. Eso se produce por la posición de la cámara con relación al eje de mirada del objeto. Es importante lo que mira y la manera en que eso va a influir en el argumento, pero se lo tiene a él de espaldas y acompañándolo en lo que observa. Muchas veces la misma puesta en escena descubre que no se trata de una subjetiva. Creíamos que estábamos viendo lo que mira el protagonista y luego descubrimos que no. En otras secuencias cuando Trelkovsky visita a Simone al hospital y la ve en la cama, pareciera tratarse de una cámara subjetiva pero la composición del plano no permite asegurar con certeza. Da la confianza de pensar que se trata de una subjetiva pero un movimiento o un detalle en la puesta en escena nos dice que el espectador se acerca y se aleja con la cámara de Polanski a saber si la mirada directa es Trelkovsky. Con ello el espectador es testigo y a la vez participe. Una línea muy delgada lo separa de ser un simple acompañante y ser los ojos de Trelkovsky.

(170) Trelkovsky se mira en el espejo del placard, pareciera que es un efecto donde se intenta mostrar un subjetiva en el espejo que lo deforma, pero en el mismo momento se acerca al placard y se descubre que no es así, y que más bien es una posición semi-subjetiva ya que trató de jugar sobre la mirada directa de Trelkovsky:

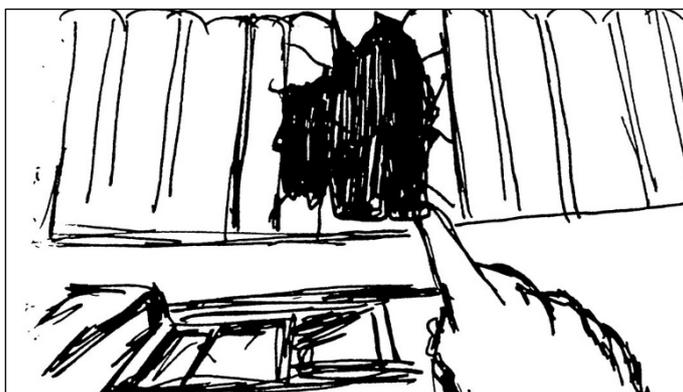


En estas escenas donde el plano objetivo y el plano subjetivo se mezclan deliberadamente, normalmente el plano subjetivo aparece como *inserts* repentinos. Es decir, que hay secuencias donde la mirada de Trelkovsky aparece de improvisto, y poco a poco se va develando lo que es más importante. En lo referente a la organización esquemática, el plano Objetivo se trata, en su mayoría, de planos medios y planos pechos y primeros planos. La semi-subjetiva tiende a esos planos, pero por tratarse de una mirada la cámara se queda siempre desde la posición de Trelkovsky. Y así se va enfatizando la idea de que el Inquilino se va construyendo desde una mirada.

(5) La conserje le muestra a Trelkovsky el agujero por donde cayó Simone. En ese caso se tiene el plano objetivo. Es desde el lugar donde inició el plano secuencia (una posición de cámara que habla más del narrador precisamente porque es la posición de un pájaro) Y ahí ese plano objetivo se combina con el subjetivo. Un insert de lo que ve Trelkovsky.



(6) Subjetiva de Trelkovsky que mira el agujero del techo



La secuencia del sueño: la secuencia del horror

La secuencia del sueño es la más importante de todo el relato porque en ese punto donde la parte psicológica y visual se expande en favor de la organización temática y estética. Además, es el momento más expresionista de la película. Desde el lado temático es el punto de giro principal ya que la mentalidad de Trelkovsky después de esta secuencia se agrava más y entra en una decadencia en vista a un desenlace trágico. La esquizofrenia se esboza como una posible interpretación. El cambio de conducta de Trelkovsky y su papel de víctima envuelto en un entorno opresivo se acrecienta. Sobre esas dos posturas continuas la película hacia el final. Y, aun en esas líneas, lo que nunca se pierde es la mirada. La percepción ya está afectada. Cada escena (e incluso si se hace un recuento) demuestra desde su proposición espacial y visual como siempre Trelkovsky presenta problemas en la forma de ver las cosas. Esta secuencia del sueño será el clímax para comprender esa distorsión total.

La secuencia del sueño inicia con Trelkovsky que está en su cama sin poder dormir. Suda de forma descontrolada y se lo nota agitado. En el momento que quiere tomar una botella de una silla vemos que todo es de cartón: la silla y la botella son un dibujo puesto a su lado y aunque Trelkovsky estira la mano para poder tocar la botella nunca lo consigue. Su mano intenta varias veces y no lo consigue. Pareciera afiebrado. Está con los ojos muy abiertos y se lo ve tenso. Ahí empieza la música. Se levanta de la cama de manera disforzada. Ahí empieza la música y también una idea teatral y plástica, donde se rompe la verosimilitud. En un plano general veremos como una inmensa luz ingresa por la

ventana que es ya de gran tamaño. (Otro detalle que desde lo arquitectónico algo se ha distorsionado). Trelkovsky camina en dirección del baño. El andar es zigzagueante y la cámara lo acompaña en ese caminar. Los planos dejan de ser tranquilos y la cámara también tiembla y se nota inestable. Cubierto por la oscuridad del pasillo entra al baño. Ahí ve jeroglíficos egipcios por toda la pared. Desde ahí, por la ventanilla, se ve a sí mismo mirándose desde su habitación. Es decir, se desdobra para luego volver a su habitación y todo es sumamente expresionista. Para comprender mejor la secuencia, lo más idóneo es hacer un découpage:

(110) Trelkovsky está en su cama sudando. La cámara que empieza en un plano entero de la cama, hace un travelling de acercamiento hasta un primer plano de la cabeza que se encuentra sumergida entre las almohadas.



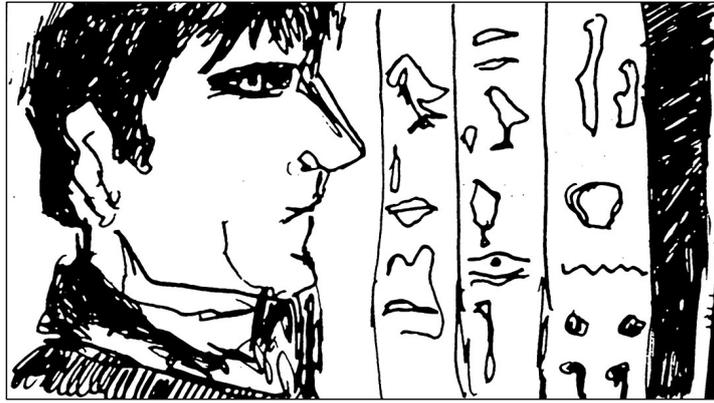
(111) Trelkovsky se levanta de su cama. La habitación está en plano general y por el lente angular, hay una gran profundidad de campo y a la vez el espacio se ve en toda su proporción. Una luz blanca entra por la ventana, lo cual genera un claroscuro con el resto del espacio.



(110) Trelkovsky entra al baño (además es la primera vez que la cámara entra al baño) Además que empieza el leitmotiv cada vez que se menciona a Simone Choule y la cámara que tiene a Trelkovsky en un primer plano se libera y hace una panorámica para describir el espacio.



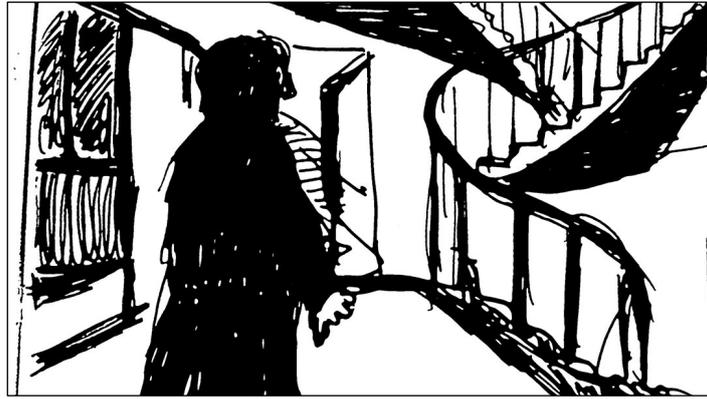
(110) La cámara hace una descripción y ahí se ven varios jeroglíficos, ahí aparece Trelkovsky que observa los dibujos y ahí se acerca a la ventanilla



(112) Trelkovsky asoma por la ventanilla del baño y se ve a sí mismo mirando en dirección del baño con binoculares.



(113) El plano expresionista por excelencia donde las escaleras están deformes y se proyectan en varias direcciones. Figuras y formas presentes del expresionismo alemán, y aunque se trate de una alucinación y delirio al mismo tiempo, Polanski recurre a la puesta en escena vanguardista para enfatizar que exactamente estamos en una pesadilla y el horror está en lo que está percibiendo Trelkovsky desde que se vio desdoblado. Además, es un plano secuencia hasta que ingrese a su habitación



(114) La cámara acompaña a Trelkovsky por todo el trayecto de la pesadilla dándole a la cámara la movilidad característica que ha estado presente en toda la película.



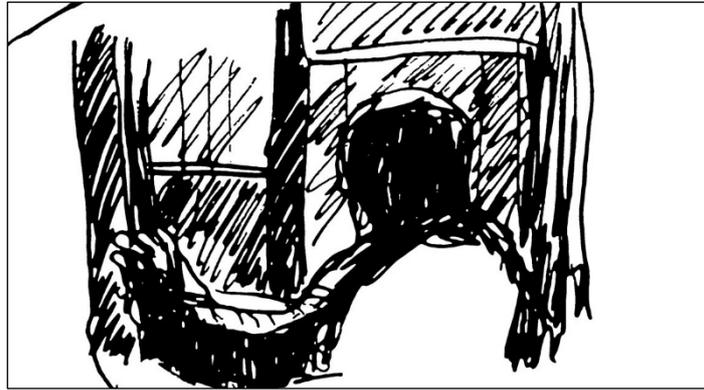
(114) Incluso las formas del espacio se han cambiado, no solo en cuando a lo perceptivo sino también lo material ya que Trelkovsky sube un escalón para entrar en una puerta angosta. Y aún más la iluminación es expresionista en cuanto que la oscuridad toma por completo a Trelkovsky



(115) Si en el corredor Trelkovsky tiene alucinaciones que duplican a las escaleras, en su habitación la pesadilla se vuelve material desde el espacio, pues todos los objetos son inmensos, casi el doble de tamaño de Trelkovsky y conforme camine hacia la ventana se vuelven más grandes.



(115) En un travelling pero que se mueve siguiendo de cerca de Trelkovsky hasta la ventana donde se ve que la ventana es dos veces su tamaño o es Trelkovsky quien se ha encogido. Y mira por la ventana.

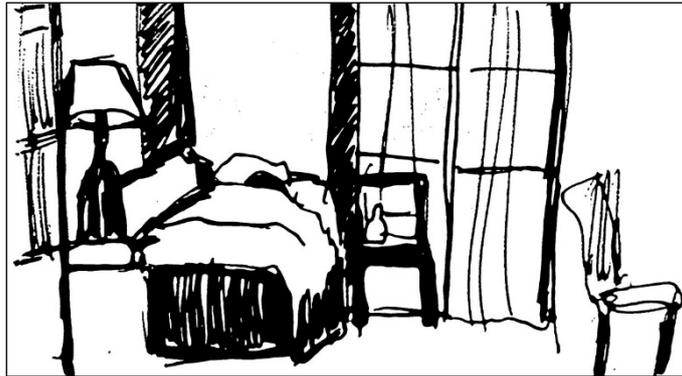


(116) Este plano, que es último de la secuencia, es un zoom, que sin embargo, reemplaza la mirada de Trelkovsky (quien no se le toma en plano de referencia) ya que es una plano solo y ahí se acentúa la idea de narrador y de que se está en un momento onírico, pues si la película mantenía una imagen que fuera lo más cercana a la mirada, en este caso el zoom enfatiza la mecanicidad de la cámara y la manipulación del narrador. Manipulación que con la escena final (que se une con el plano secuencia) restablece la idea de que todo es un relato enmarcado en una. Pero este zoom no sólo es lo que ve Trelkovsky sino también lo que ve el espectador. En este plano Simone se quita los vendajes y se convierte en la imagen del horror para Trelkovsky.



(117) Aquí ya de día y se pueden ver las dimensiones normales de la habitación. Trelkovsky se va levantando lentamente de la cama. El sonido musical es más

tranquilizador. En ese momento puede enfatizarse que ha tenido una pesadilla. Pero no una pesadilla común sino una pesadilla de desdoblamiento que viene a ser la alucinación y el delirio dentro del sueño. Atrae la atención que el vestido de Simone esté en la silla cuando en la secuencia anterior estaba dentro del placard.



Esta secuencia de terror (sueño-pesadilla) se plantea entre un momento de plano objetivo, donde vemos todo lo que hace Trelkovsky hasta que llega al baño. A partir de ahí se entra en un plano semi-subjetivo hasta que ve todo deformado ya que seguimos a Trelkovsky hasta el baño y vemos con él, lo que está sucediendo. El eje es siempre la ventana. Finalmente, la imagen de Simone Choule quitándose las vendas desde el baño, está en un plano subjetivo. E inclusive puede verse que, a lo largo de toda esta secuencia, y el resto de las escenas, se mantendrán el esquematismo de planos en función de Trelkovsky. Todo entre planos medios y primeros planos. Aunque la cámara está inquieta al ser cámara en mano. Los planos generales se muestran de lo más expresionistas, con las escaleras y los pasillos deformados. La inmensa ventana frente a un empequeñecido Trelkovsky, es el giro, plástico, expresionista y argumental, para mostrar que después de ese sueño, ya no volverá a ser el mismo.

Formas expresionistas

Siguiendo el libro de Eric Rohmer sobre la película *Fausto* (1926) de F.W. Murnau, se pueden encontrar que los términos que utiliza el director francés para mostrar la organización de Murnau, pueden ser utilizados sobre la puesta en escena de *El Inquilino* (1976) El esquematismo que trabaja Polanski se concentra en determinadas formas y/o determinadas figuras dentro del encuadre. Dado que trabaja en lo que hoy en día se denomina “*Thriller psicológico*”, muchos encuadres van dando cuenta de aquella subjetividad de Trelkovsky que poco a poco se evidencia hacia la locura.

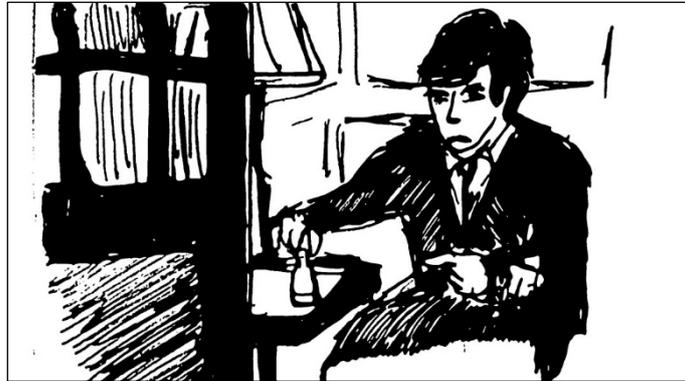
- *Direcciones privilegiadas*

En la mayoría de los planos o encuadres abundan líneas en perspectiva. Trelkovsky siempre es mostrado de perfil. Lo que produce es que el espectador se pueda forjar una idea de la forma del apartamento y de la posición de sus objetos. Pero al mismo tiempo este tipo de organización muestra lo pequeño que es el espacio y las pocas posiciones que puede ocupar. El espacio es parte de la composición. Siempre en lentes angulares o de 50mm. Es decir que el espacio se muestra pequeño y claustrofóbico. Uno puede ver que en *El Pianista* (2002), Polanski utiliza este mismo estilo para mostrar la soledad y abandono del protagonista.

Cada vez que Trelkovsky está en la parte de la cocina, se lo ve desde el mismo ángulo



Cuando se encuentra en la habitación siempre lo rodean puertas. Pero siempre de perfil y en la misma perspectiva que el plano anterior.



Otro tipo de dirección es la posición de los cuerpos. Siempre un equilibrio dado por dos personajes en plano medio. Pero si se compara el encuadre de la izquierda con el de la derecha, se verá que el encuadre es el mismo con la diferencia que en la derecha, Trelkovsky comienza a ya evidenciar sus primeros cambios de personalidad.



Al igual que Murnau, Polanski muestra los exteriores de manera que formen un contraste con los interiores. De igual forma, Polanski introduce la cámara móvil en los exteriores y le da esa un registro documental. Refleja una ciudad que se

vuelve extraña por algún detalle. No todo es demasiado natural. Tan igual que su protagonista, todo comenzará a enrarecerse. Incluso cuando la desesperación es grande y la angustia del protagonista se extiende hacia los exteriores los planos se irán contaminando hacia el esquematismo (proveniente de los interiores) y entonces la ciudad se vuelve un entorno del cual Trelkovsky comenzará a abstraerse para quedar recluido en el apartamento. Desde ahí un ideal de emparejar todo, una obsesión por encuadres repetidos.

Otra dirección privilegiada es la iluminación. Cuando Trelkovsky se aproxime a su desenfreno mental y se “*trasforme*” en Simone Choule, la oscuridad se vuelve constante. Escucha ruidos y después camina por los pasillos marcados claroscuro. Incluso cuando es de día, los objetos generan sombras muy grandes y Polanski se encuentra “sumergido” frente a las enormes paredes que lo rodean. Sin duda, el detalle más expresionista de todos. Y cómo la oscuridad surge cuando aparece lo extraño el enfrentamiento a lo desconocido para él.

Trelkovsky cuanto mayor es su angustia se lo muestra más en claroscuro.



Trelkovsky siempre prende y apaga luces, cada vez que está sólo prende una pantalla o apaga otra. Apaga el televisor o cierra la luz que entra por la ventana exterior. Siempre una luz que desea ingresar.



En este caso la cámara no acompaña a Trelkovsky hasta el basurero ya que se muestra todo el patio como espacio donde Trelkovsky caerá al tirarse por la ventana.

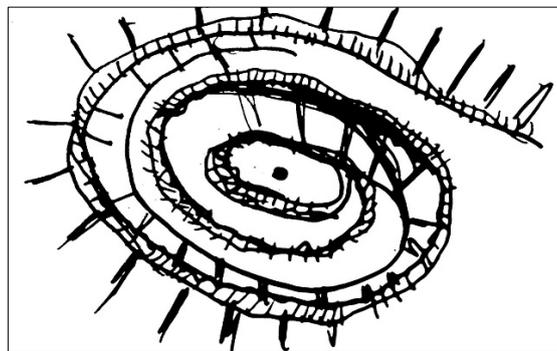


- Figuras (expansión, contracción)

Existe una gran coincidencia entre los símbolos que crea Polanski a partir de formas similares. La más llamativa es la figura de la boca de Simone Choule que ve Trelkovsky con el agujero por donde se ella se tiró al vacío.



También la forma de la escalera que se muestra antes de subir al apartamento de Simone Choule es circular en forma de un hoyo



Se habla de expansión cuando el encuadre da cuenta de una crisis o de una zona privilegiada por donde aumenta el movimiento y la presencia de personajes. Es el caso de todos los momentos más dramáticos donde Trelkovsky tiene esas pesadillas y los personajes y las figuras se descontrolan. Frente a esa imagen está la convergencia cuando toda la acción (y el personaje) se centra en un punto. Normalmente la convergencia serían los momentos de calma cuando Trelkovsky está solo.

En el tema de las figuras expresionistas, Polanski le da la importancia necesaria a los elementos que siempre fueron los distintivos del expresionismo. Por ejemplo, el espejo, las escaleras, y las formas (y deformación) de las mismas. Los objetos cambian de tamaño y otros son desnaturalizados y puestos en contextos diferentes. Como la peluca de Trelkovsky. Las escaleras de la película *El Tartufo* (1925) de F.W. Murnau, se presentan tan igual como las escaleras de *El Inquilino* (1976) Además para el expresionismo alemán las escaleras son muy

importantes dado que muestran esa línea curva que siempre busca y además en las escaleras es donde se resuelven o surgen los conflictos. Además, porque habla de conflictos sociales y diferencias raciales. Los pisos superiores o inferiores son desconocidos o resultan ser siempre una sorpresa. Es juego enigmático de poder a través del espacio. Y es lo más expresionista que utiliza Polanski. Los más fuertes viven los pisos superiores y descienden para aplastar a los desprotegidos, en este caso el protagonista



Tartufo – Murnau



El Inquilino - Polanski

Lo mismo va a suceder con los objetos que cambian de proporción en las pesadillas. La mejor comparación en ese caso se puede realizar con otra película de F.W. Murnau que es *El último* (1924). En aquellos planos, el botones del hotel tiene alucinaciones producto de estar bebiendo y celebrando. Trelkovsky imaginará también espacios que se deforman y lo consumen.



El último de Murnau, aquí el botones alucina que La puerta del Hotel es inmensa y que él es un gran trabajador. Incluso cargará una maleta muy grande e irreal



Trelkovsky, en la secuencia del sueño, percibe los elementos cotidianos grandes y fuera de toda proporción.

La ambigüedad y elementos de indeterminación

A comparación de las dos primeras películas de la trilogía de Los Apartamentos, *EL Inquilino* (1976) tiene una resolución mucho más ambigua. Todo debido a su puesta en escena. Las secuencias finales se vuelven más intrigantes. Más cuando el espectador hace una mirada hacia atrás. Cuando se hace un recuento de la información y principalmente por las continuas elipsis que ocultan información. El espectador se ira replanteando la verdadera razón que lleva a Trelkovsky a la locura. Y mucho de ello, de no tener una idea clara y precisa parte, desde el argumento, pero también por la forma que le da Polanski al relato. Con su dedicación al espacio y la inesperada transformación del personaje principal. Las elipsis son las primeras en generar intriga. Conforme se desarrolla

el relato esos bloques de tiempo omitidos traen la idea de que hay partes que no son del todo reveladas por una causa precisa: la distorsión y la psicología interna. Por ejemplo, la más utilizada es la que muestra a Trelkovsky consternado por los objetos tirados en el apartamento lo que le trae acusaciones de su casero por no guardar la tranquilidad en el edificio, pero Trelkovsky con su interpretación temerosa e intranquila queda como la víctima de acciones que no comprende. El espectador tampoco entiende al estar todo el tiempo desde el punto de vista de Trelkovsky, pero dado las partes omitidas hacen que se ponga de su lado. Aunque más tarde, no se sabe si sus vecinos lo están tratando de convertir en Simone Choule manipulando sus objetos mientras él duerme o él tiene un serio problema psicológico y entonces el espectador queda imbuido en un relato sobre la duda. Conforme avanza la película, y sobre todo hacia el final, la narración quiere producir el efecto no poder esclarecer el problema. Y el espacio es el que más se toma y se retoca pues es constantemente transformado.

Así como el espacio crece y se vuelve el recurso principal, es importante señalar que son las elipsis entre los sueños y cambios entre escenas las que potencian el efecto de indeterminación. Pues aunque, evidentemente, las alucinaciones y pesadillas son el deterioro mental de Trelkovsky, cada elipsis lleva a no poder afirmar a ciencia cierta si ese deterioro sigue siendo producto de la presencia fantasmal de la anterior inquilina sumada a la invasión de los vecinos o si es el mismo Trelkovsky quien devela su psicología oculta. Es decir, siempre se va sobre la misma medida. Éstas sensaciones y divergencias narrativas son detalles de la puesta en escena que enrarecen los hechos. Por ejemplo: el despertar maquillado o sin un diente, el estar en un rincón del apartamento pintándose las uñas repentinamente y sobre todo decidir en transformarse en Simone Choule supuestamente para adelantarse al plan macabro de los vecinos. Deja que la atracción de la película sea su propio efecto de extrañeza.

La transformación: El enigma

Uno de los elementos más ambiguos de todos es la transformación que sufre Trelkovsky. La manera como termina haciendo de nuevo el suicidio de Simone Choule es de lo más extraño e inesperado. Hace una reinterpretación de una

tragedia. La búsqueda de una resolución a tanta incertidumbre de cómo un personaje de cierta apariencia normal se convierte en un personaje que nunca se ve ni es parte de la diégesis, pero cuyo rostro se deja dilucidar en sus pesadillas. Es como un gesto hacia la comedia fiel al teatro del absurdo. La puesta en escena arma una doble cara. Todo empieza por el espacio. Por un lado, el enigma empieza por una tragedia en el lugar donde transcurre la escena, el agujero por donde cayó Simone Choule, luego la ropa y los utensilios y sobre todo, el vestido. Justamente en las pesadillas, Trelkovsky ve el decorado deformado, enrarecido y son los objetos los primeros en descontrolarse. Al igual que *Repulsión* (1965) o *Rosemary's baby* (1968) los objetos incluso comienzan a volverse elementos de protección en las pesadillas, y el más utilizado es el ropero/placard como barrera en las ventanas o puertas. Pero veremos que Trelkovsky necesita de los objetos que ya han traspasado el umbral de lo que sería un despertar tranquilo y se vuelven parte de su transformación. Tanta es la soledad y la oscuridad en su habitación que las escenas comienzan a parecer estados de vigilia. Una vez ya vestido de mujer y viendo a sus vecinos convertidos en demonios ya todo está mezclado y confundido. Y esto por el espacio que ha impulsado a que la escena se vuelva compleja. Las ventanas y las paredes, los ruidos y las referencias que hacen a Trelkovsky un personaje salido de una película del expresionismo alemán sirven para que cada situación cobre esa ambigüedad que necesita la narración para mostrar el decaimiento de Trelkovsky. La excesiva teatralidad, los vecinos con sus lenguas endemoniadas como una cita al género del terror son lo más expresionista. Y en ese camino los indicios vienen desde el manejo de la luz que pierde toda su naturalidad, Aparece el contraluz, hasta que al final es la oscuridad la que cubre a Trelkovsky y todo el desenlace transcurre de noche. Los objetos cambian de tamaño. El personaje tiene visiones y pesadillas llenas de angustia. Sufre y luce alterado. El espacio está desordenado. Su mirada parece también transformada. Y entonces a través del espacio construido por Polanski (el espacio fílmico como sería correcto decir) hemos entrado en su mente y ya no saldremos de ese lugar.

Si la primera cara está dada por el apartamento, la otra cara son los vecinos. Sus presencias molestas y agobiantes necesitan de las escaleras, ventanas, golpes de ruido. Su manifestación para que Trelkovsky llegue a ser visto más bien el

destructor de la paz, los hace cobrar tanta importancia. Se vuelve espectros prácticamente, como aquellos personajes de las películas expresionistas que surgen para hostigar al protagonista. Ocultar detrás de sus aires de naturalidad, el verdadero objetivo de lo que quieren hacer con él. Y nuevamente Polanski lo hace desde el espacio, en cada toma y en las elipsis de un espacio fílmico que hace que Trelkovsky sea visto completamente diferente, y pueda interpretarse que está siendo forzado a transformarse en Simone Choule y suicidarse igual que ella. Sin embargo, la misma puesta en escena nos hace volver a pensar todo. Los vecinos de cartón observando a Trelkovsky desde la ventana del baño. La luz y lo plástico siempre en algún detalle de cada escena.

Prácticamente se llega a la duda que plantea Tzvetan Todorov sobre el género fantástico donde menciona el hecho de que el espectador tiene que elegir entre una opción y la otra. Y en *El Inquilino* al utilizar toda una puesta expresionista mostrando que se está dentro de la mente de Trelkovsky (lo cual genera aún más dudas sobre muchas acciones y que varios personajes pongan en duda su existencia) lleva a que esa necesidad de elección ponga al relato entre lo extraño, fantástico o lo sobrenatural que surge de lo cotidiano. Por ejemplo, cuando lo atropellan en la calle y un médico lo ayuda tomando la decisión de ponerle una inyección y calmarlo, la película muestra dicha acción como si se está por ejecutar a Trelkovsky en complicidad del farmacéutico y un policía. Incluso lo demoniaco aparece cuando Trelkovsky ve la imagen de su casero y una vecina en lugar de los rostros de los dos ancianos que quieren ayudarlo, aunque a la vez, la película muestra que lo han atropellado accidentalmente. Entonces se ponen en duda las buenas intenciones. El espacio exterior se vuelve ya parte de la duda. Y entre lo que ve Trelkovsky a través de su locura y lo que realmente está sucediendo con estos “nuevos” personajes secundarios, hay una verdad oculta.

El casero y una vecina aparecen de repente y lo miran diabólicamente a Trelkovsky. Incluso el casero (Monsieur Zy) tiene unas pequeñas alas sobre sus hombros.



El expresionismo (alemán) ya está en la narración. Las escenas se conectan espacialmente. La construcción del relato tiene la ambigüedad necesaria para que la indeterminación quede sobre el espectador. Y Polanski al ser concreto con su espacio fílmico, hace que el espectador se quede con el efecto del *thriller*. Logra las dosis de terror psicológico y suspenso necesarias.

Camino al travestismo

El Inquilino (1976) toma la resolución de mostrar que Trelkovsky es quién tiene un problema mental. Polanski en lugar de tomar la distancia de *Repulsión* (1965) mostrando que el personaje debido a su esquizofrenia se comportó de determinada manera, continua con un montaje y una puesta en escena que habla de un Trelkovsky que es víctima. Sin embargo, el detalle que abre la indeterminación es la relación entre Simone Choule y Trelkovsky. El travestismo de Trelkovsky, se anuncia desde los detalles por los objetos que trae al apartamento: las pantuflas y los pies descalzos, la fragilidad de su vestir y su refinado caminar. Finalmente, la peluca y el vestido. La imposición en solitario sobre lo bien que hace de Simone Choule. ¿Quién es Trelkovsky? Como un cuento Kafkiano el monstruo y lo complejo están dentro de sí. ¿El profesor enamorado que fue a visitar a Simone Choule se encontró con la verdadera Simone Choule que no era otro que el mismo Trelkovsky y su pasado vestido de mujer? El travestismo puesto como la identidad que se oculta. La peluca se convierte en la figura de todo aquello que no se puede decir. La escena de la pesadilla que empieza con Trelkovsky vestido de mujer (de Simone Choule) mira

por la ventana como una pelota se convierte en la cabeza de una mujer pelirroja y luego se asoma a ver que todos los vecinos están jugando con máscaras de Trelkovsky y el propio Trelkovsky mira desde la ventana vestido de mujer observa la situación aturdido. En ese punto que se desencadenará la pesadilla y la locura: ¿Dónde está el protagonista? ¿Quién es realmente Trelkovsky cuando ya está convertida en Simone Choule y los vecinos juegan a ser él? ¿Por qué las pesadillas dejan de ser sueños y son parte de lo que sucede con Trelkovsky? Se termina la vigilia bien diferenciada. Prácticamente la identidad se ha perdido y la falta de identidad lo vuelve un objeto. El objetivo máximo del expresionismo alemán. El humano convertido en objeto, donde puede transformarse destruirse y dejar de ser humano para, después, ser pura psicología. Al final es el esbozo que tiene Trelkovsky de sí mismo y que Polanski ha sabido condensar con la estética de una corriente vanguardista original: Un hombre sin pasado ni presente, que duda de sí mismo y vive atrapado en los vendajes de un herido en una camilla sin saber que le sucedió exactamente y sin saber quién es, si es un hombre o una mujer o si está despierto o sigue inmerso en una pesadilla.

Conclusiones

Roman Polanski posee un estilo de trabajo propio que se ha cimentado desde sus primeros cortometrajes. Éstos han sido la base que luego ha extendido en cada una de sus películas. Su fórmula determinada ha ido tomando forma desde el inicio y se ha desarrollado con el paso de los años. La Trilogía de Apartamentos es el ejemplo donde todo se concentra. Aún más en *El Inquilino*, dicha fórmula determinada se depura, llegando así a convertirse en el armazón principal de su trabajo cinematográfico.

La Trilogía de los Apartamentos es, asimismo, la obra de Roman Polanski que pone en tensión su orientación hacia el cine clásico norteamericano y su herencia europea. Construye el terror psicológico que después será utilizado por el cine norteamericano, pero no deja de experimentar sobre las viejas vanguardias de Europa.

La puesta en escena de *El Inquilino* (1976) es el replanteamiento de los elementos estéticos del expresionismo alemán, sobre todo el uso de la subjetividad y/o expresión psicológica de un personaje. Para ello, Roman Polanski retoma el trabajo sobre la iluminación en los distintos pasajes del relato y el predominio que le otorga a los objetos para que alcancen un nivel metafísico y que por lo mismo estén más allá de un nivel nominativo.

De igual manera, Roman Polanski desarrolla en *El Inquilino* (1976) una imagen del terror a partir de una organización esquemática. Dicho esquematismo habla de la construcción de un *découpage* y el montaje de toda la película con planos constantes y repetitivos que muestren la percepción del personaje principal.

El Inquilino de Roman Polanski tiene una puesta similar a la utilizada por el director alemán F.W. Murnau en su película *Fausto*. Eric Rohmer demuestra como Murnau utiliza una determinada manera de construir el espacio para dar un punto estético. Bajo este modelo, se puede encontrar que Polanski se adecua al planteamiento del director alemán y además por qué requiere del estilo de esa

puesta en escena para darle ambigüedad al relato en cuanto a la resolución e interpretación de lo sucedido.

Por lo tanto, Roman Polanski puso de regreso al expresionismo alemán, sobre todo en lo que respecta al modo estilístico. A partir de *Rosemary's baby* (1968) comenzó la producción de películas sobre exorcismos y de niños endemoniados, y sobre todo con *El Inquilino* (1976) surgió el Thriller psicológico que es la mezcla de terror y suspenso psicológico. Es decir, cuando el conflicto surge del personaje mismo y muchas veces no del entorno. Esto último ya había sido trabajado por el expresionismo alemán en los años 20, pero con Roman Polanski en 1976, año en que estrenó *El Inquilino*, vuelve a ponerse en foco, lo cual quiere decir que Roman Polanski fortalece la aparición de un género clásico con miras a la modernidad.

Bibliografía

AIN-KRUPA, J. (2010) Roman Polanski: A life in Exile. Modern Filmmakers. ABC Clio Santa Barbara.

BAZIN, André (1961) Qu'est-ce que le cinéma? ¿Qué es el cine? Traducción al español ¿Qué es el cine?, Rialp, 2001.

BUTLER, Ivan (1967) Roman Polanski and Repulsion. London, S Barnes

CHATEAU Dominique (2010) Estética del cine. Buenos Aires, La marca editora.

CAPUTO, Davide (2012) Polanski and Perception: The Psychology of Seeing and Cinema of Roman Polanski. Chicago, Intellect Books.

DELEUZE, Gilles (1984) La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1. Madrid, Paidós

DELEUZE, Gilles (1987) La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2. Madrid, Paidós.

EISNER, Lotte (1996) La pantalla fantasmagórica. Madrid, Cátedra.

FEENER, F.X/ DUCAN, Paul (2006) Roman Polanski. Frankfurt, Taschen.

HORMIGOS VAQUERO, Montse (2003) La semilla del diablo: Roman Polanski (1968). Barcelona: Ediciones Octaedro.

KRACAUER, Siegfried (1985) De Caligari a Hitler. Madrid, Paidós

MAZIERSKA, Ewa (2007) Roman Polanski: The cinema of a cultural Traveller. London, Tauris & Co Ltd.

MORRISON, James (2007) Roman Polanski. Volumen 156 de Contemporary film directors. University of Illinois Press.

MITRY, Jean (1978 / 2002) Estética y psicología del cine: 1 Las estructuras. Estética y psicología del cine: 2 Las formas. Madrid, Siglo XXI.

ORR John & ELZBIETA Ostrowska (2006) The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world. London, Wallflower press.

POLANSKI, Roman (1986) Roman Por Polanski. Madrid, Grijalbo.

ROHMER, Eric (1977 / 2000) La organización del espacio en el Fausto de Murnau. Paris, Cahiers du cinéma.

ROHMER, Eric (1997/2000) L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau. Collection Petit Bibliothèque de Cahiers du cinéma. Paris, Cahiers du cinéma.

TODOROV, Tzvetan (1970) Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires, Paidós.

TOPOR, Roland (2008) El quimérico Inquilino. Madrid, Valdemar.

TYLSKI, Alexandre (2006) Roman Polanski. Ediz Francese. Grands cinéastes de notre temps. Roma: Greemese.

Filmografía

(Listado de Películas mencionadas en la tesis)

Alemania Año Cero (1948)

País: Italia Director: Roberto Rosellini

Amour (2012)

País: Francia Director: Michael Haneke

Ángeles Caídos (1959)

País: Polonia Director: Roman Polanski

Banda Aparte (1964)

País: Francia Director: Jean – Luc Godard

Bob Le Flambeur (1955)

País: Francia Director: Jean Pierre Melville

Carnage (2011)

País: Reino Unido, Francia, Alemania, EE.UU. Director: Roman Polanski

Chinatown (1974)

País: EE.UU. Director: Roman Polanski

Cul de Sac (1966)

País: Reino Unido Director: Roman Polanski

El cuchillo bajo el agua (1962)

País: Polonia Director: Roman Polanski

Dos hombres y un armario (1961)

País: Polonia Director: Roman Polanski

Dr. Mabuse (1922)

País: Alemania Director: Fritz Lang

El Baile de los Vampiros (1967)

País: Reino Unido, EE.UU. Director: Roman Polanski

El bebe de Rosemary (1968)

País: EE.UU. Director: Roman Polanski

El ciudadano Kane (1941)

País: EE.UU. Director: Orson Welles

El Eclipse (1962)

País: Italia Director: Michelangelo Antonioni

El Exorcista (1973)

País: EE.UU. Director: William Friedkin

El gabinete del Dr. Caligari (1920)

País: Alemania Director: Robert Wiene

El Inquilino (1976)

País: Francia Director: Roman Polanski

El Pianista (2002)

País: Alemania, Francia, Reino Unido, Polonia Director: Roman Polanski

El Rayo Verde (1986)

País: Francia Director: Eric Rohmer

El último (1927)

País: Alemania Director: F.W. Murnau

Frantic (1988)

País: Reino Unido, Francia Director: Roman Polanski

Fausto (1926)

País: Alemania Director: F.W. Murnau

Ghost Writer (2010)

País: Reino Unido, Francia Director: Roman Polanski

La muerte y la doncella (1994)

País: Reino Unido, EE.UU. Francia Director: Roman Polanski

La novena Puerta (1999)

País: Reino Unido, Francia, España, Alemania Director: Roman Polanski

La profecía (1976)

País: EE.UU. Director: Richard Donner

Lampa (1959)

País: Polonia Director: Roman Polanski

Las tres luces (1921)

País: Alemania Director: Fritz Lang

Le Samourai (1967)

País: Francia Director: Jean Pierre Melville

Les Doulos (1962)

País: Francia Director: Jean Pierre Melville

Los cuatrocientos golpes (1960)

País: Francia Director: François Truffaut

Los pájaros (1963)

País: EE.UU. Director: Alfred Hitchcock

Luna de Hiel (1992)

País: Reino Unido, Francia Director: Roman Polanski

Macbeth (1971)

País: Reino Unido, EE.UU. Director: Roman Polanski

Memento (2000)

País: EE.UU. Director: Christopher Nolan

Metropolis (1927)

País: Alemania Director: Fritz Lang

Murder (1957)

País: Polonia Director: Roman Polanski

Oliver Twist (2005)

País: Reino Unido Director: Roman Polanski

Paris visto por (1965)

País: Francia Director: Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, François Truffaut

Passion (1982)

País: Francia Director: Jean – Luc Godard

Prenom Carmen (1983)

País: Francia Director: Jean – Luc Godard

Psicosis (1960)

País: EE.UU. Director: Alfred Hitchcock

¿Qué? (1972)

País: Italia, Francia Director: Roman Polanski

Repulsión (1965)

País: Reino Unido Director: Roman Polanski

Roma ciudad abierta (1945)

País: Italia Director: Roberto Rosellini

Resplandor de una mente sin recuerdos (2004)

País: EE.UU Director: Michael Gondry

Sed de mal (1958)

País: EE.UU. Director: Orson Welles

Sin Aliento (1950)

País: Francia Director: Jean – Luc Godard

Tartufo (1925)

País: Alemania Director: F.W. Murnau

Taxi driver (1976)

País: EE.UU. Director: Martin Scorsese

Teethfull Smile (1957)

País: Polonia Director: Roman Polanski

Teléfono Rojo, ¿Volamos a Moscú? (1964)

País: EE.UU. Director: Stanley Kubrick

Tess (1979)

País: Reino Unido, Francia Director: Roman Polanski

El Inquilino - Ficha Técnica

Título original: **Le Locataire**

Título es España: El quimérico inquilino

Título en América Latina: El inquilino

Año: 1976

País: Francia

Duración: 126 minutos

Productora: Marianne Productions

Productor: Andrew Braunsberg

Productor ejecutivo: Hércules Bellville

Productor Asociado: Alain Sarde

Director: Roman Polanski

Guion: Gérard Brach, Roman Polanski sobre la novela de Roland Topor.

Música: Phillipe Sarde

Fotografía: Sven Nykvist

Montaje: Françoise Bonnot

Diseño de Producción: Pierre Guffroy

Dirección Artística. Claude Moesching, Albert Rajau

Vestuario: Jacques Schmidt

Maquillaje: Didier Lavergne

Ayudante de dirección: Marc Grunebaum

Sonido: Michèle Boëhm, Jean Nény

Efectos Especiales: Jean Fouchet

Intérpretes

Roman Polanski (Trelkovsky)

Isabelle Adjani (Stella)

Melvyn Douglas (Monsieur Zy)

Jo Van Fleet (Madame Dioz)

Shelley Winters (Conserje)

Bernard Fresson (Scope)

Lila Kedrova (Madame Gaderian)

Claude Dauphin (Marido en el accidente)

Claude Piéplu (Vecino)

Rufus (George Badar)

Romain Bouteille (Simone)

NOTAS

¹ *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* Gilles Deleuze (1994) Editorial Paidós Pág. 27 ◀◀

² *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* Gilles Deleuze (1994) Editorial Paidós Pág. 41 – 44 ◀◀

³ *La estética del cine*, Dominique Chateau (2010) Buenos Aires: La marca editora ◀◀

⁴ *Roman Polanski*, F.X. Feeney/ Paul Ducan(2006) Alemania: Taschen Benedikt Pág 48 – 49 ◀◀

⁵ *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* Gilles Deleuze (1987) Editorial Paidós Comunicación Pág. 14 – 18 ◀◀

⁶ *Roman Polanski*, F.X. Feeney/ Paul Ducan(2006) Editorial Taschen Benedikt ◀◀

⁷ *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* Gilles Deleuze (1994) Editorial Paidós Pág. 21 – 23 ◀◀

⁸ *Roman por Polanski*, Roman Polanski (1986) Madrid: Editorial Grijalbo Pág. 11 ◀◀

⁹ *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, John Orr & Ostrowska Elzbieta (2006) London - New York: Wallflower press / Director 's cut series. Pág. 7 – 10 ◀◀

¹⁰ *Montaje Prohibido, ¿Qué es el Cine?*, André Bazin (2001) Editorial RIALP Pág. 67 ◀◀

¹¹ *Power and the visual semantics of Polanski 's films*, Herbert J. Eagle en *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, John Orr & Ostrowska Elzbieta (2006) London - New York: Wallflower press / Director 's cut series. Pág. 38 – 39 ◀◀

¹² *La pantalla fantasmagórica*, Eisner Lotte (1997) Editorial Catedra
Pág. 13 – 14 ◀◀

¹³ *Polanski's Existential body*, Helena Goscilo en *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, John Orr & Ostrowska Elzbieta (2006) London - New York: Wallflower press / Director 's cut series. Pág. 23 – 25 ◀◀

¹⁴ *Roman Polanski: The cinema of a cultural traveller*, Ewa Mazierska (2007)
London/New York: I.B. Tauris & Co Ltd. Pág. 25 ◀◀

¹⁵ *Entrevista a Roman Polanski por Charlie Rose* (2002) ◀◀

¹⁶ *Roman Polanski*, F.X. Feeney/ Paul Ducan(2006) Alemania: Taschen
Benedikt Pág. 97 – 98 ◀◀

¹⁷ *Art of Preceiving*, John Orr en *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, John Orr & Ostrowska Elzbieta (2006) London - New York: Wallflower press / Director 's cut series. Pág. 19 – 20 ◀◀

¹⁸ *Into the mouth of Madness: The tenant*, Maximilian Le Clain en *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, John Orr & Ostrowska Elzbieta (2006) London - New York: Wallflower press / Director 's cut series. Pág. 122 - 125 ◀◀

¹⁹ *Roman Polanski: The cinema of a cultural traveller*, Ewa Mazierska (2007)
London/New York: I.B. Tauris & Co Ltd. Pág. 13 ◀◀

²⁰ *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, John Orr & Ostrowska Elzbieta (2006) London - New York: Wallflower press / Director 's cut series. Pág. 5 – 7 ◀◀

²¹ *Polanski and Perception: The Psychology of seeing and cinema of Roma*, Davide Caputo (2012) UK/Chicago, USA: Intellect Bristol Pág. 88 – 89 ◀◀

²² “La Imagen ontológica”, *¿Qué es el Cine?*, André Bazin (2001) Editorial RIALP Pág. 97 – 99 ◀◀

²³ *La pantalla fantasmagórica*, Eisner Lotte (1997) Editorial Cátedra Pág. 15 – 17 ◀◀

²⁴ *Expressionismus und Film*, Rudolf Kurtz . Pág 64 ◀◀

²⁵ Para este capítulo se va a tomar la traducción directa del inglés para macar cierta diferencia de la palabra, en inglés también, *terror* tal como hace Tony McKibbin Pág. 52 – 55 ◀◀

²⁶ *Polanski and Perception: The Psychology of seeing and cinema of Roma*, Davide Caputo (2012) UK/Chicago, USA: Intellect Bristol Pág. 71 ◀◀

²⁷ *Polanski and Perception: The Psychology of seeing and cinema of Roma*, Davide Caputo (2012) UK/Chicago, USA: Intellect Bristol Pág. 91 ◀◀

²⁸ Hilton, Kevin (4 May 2015). "Shadows Make Good Movies". *British Cinematographer*. Retrieved 10 April 2017. ◀◀

²⁹ *The Horror Film: Polanski and Repulsión*, Ivan Butler (1967) Pág. 113 ◀◀

³⁰ *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer (1985) Editorial Paidós Ibérica Pág. 14 ◀◀

³¹ Dominique Avron, op. Cit., pag. 64 ◀◀

³² *La semilla del diablo*, Montse Hormigos Vaquero (2003) Ediciones Octaedro S.L Pág. 21 – 23 ◀◀

³³ *Antología del humor negro*, André Bretón (1991) Editorial Anagrama. Pág. 13 ◀◀

³⁴ *La organización del espacio en el Fausto de Murnau*, Eric Rohmer (1977/2000) Cahiers du cinema ◀◀

³⁵ *Estética y psicología del cine: 1 las estructuras*, Jean Mitry (1978/ 2002) Siglo veintiuno. Pág. 177 ◀◀

³⁶ *The cinema of Roman Polanski: Dark spaces of the world*, John Orr & Ostrowska Elzbieta (2006) London - New York: Wallflower press / Director 's cut series. Pág. 38 ◀◀