

## LOS OPERADORES TEXTUALES ESCENOGRÁFICO- PSICOLÓGICOS EN LAS SECUENCIAS ONÍRICAS DE *LA SEMILLA DEL DIABLO* (*ROSEMARY'S BABY*, ROMAN POLANSKI, 1968)

ALBERTO ROMÁN PADILLA DÍAZ  
Universidad de Córdoba  
z42@uco.es / alberpd@hotmail.com

Recibido: 11-12-2020

Aceptado: 30-08-2021



### RESUMEN

El cine de Roman Polanski es uno de los más ejemplos más clarificadores del empleo de la escenografía como catalizador psicológico. En una de sus aportaciones al género cinematográfico del terror psicológico y del fantástico, *Rosemary's Baby* (*La semilla del diablo*, 1968), se consolidan muchas de las constantes audiovisuales que podrían formar parte de dicho mecanismo, que bien podríamos denominar «dispositivo escenográfico-psicológico». Se trata de un sistema estético que parece conformar y unir gran parte del cine del director francés. El presente estudio indagará acerca de dichas operaciones textuales escenográficas, que se erigen como una de las principales bases de la identidad visual del largometraje, especialmente en sus secuencias oníricas, seleccionadas oportunamente para esta disección.

PALABRAS CLAVE: Roman Polanski; no-lugares; intertextualidad; escenografía; cine de terror.

THE SCENOGRAPHIC-PSYCHOLOGICAL TEXTUAL OPERATORS IN THE ONEIRIC SEQUENCES OF *ROSEMARY'S BABY* (ROMAN POLANSKI, 1968)

### ABSTRACT

Roman Polanski's cinema is one of the most important examples on the treatment of the scenography as psychological catalyst. In one of his most recognised films, *Rose-*

*mary's Baby* (1968), we can appreciate some of the many visual constants that could conform this mechanism, which we can call «scene psychological device», being an esthetical system that seems a very link between most of the films by the French director. The present article will explore these scene-textual operations which become one of the main sources of the motion picture' visual identity, especially in the oneiric sequences selected for the analysis.

KEYWORDS: Roman Polanski; non-places; intertextuality; scenography; horror films.



## 1. INTRODUCCIÓN

En el cine de Roman Polanski, tanto las historias como las propias imágenes que las componen han versado muchas veces sobre las fronteras que existen entre la realidad y la fantasía,<sup>1</sup> como el mismo director ha reconocido en alguna ocasión,<sup>2</sup> poniendo en juego las psiques de sus atormentados personajes en casi cualquier género cinematográfico, desde el drama (*Lunes de Fiel*, *Lunas de hiel*, 1992) a la comedia (*Carnage*, *Un dios salvaje*, 2011), pasando por el terror o incluso el subgénero histórico (*The Pianist*, *El pianista*, 2002; o, más recientemente, *J'accuse*, *El oficial y el espía*, 2019).

En el caso del cine de terror sobrenatural, Polanski dirigió tres películas en las que se podría hallar un estilema visual y común que no cesaría de hallarse en sus futuras películas. Dicho estilema sería la escenografía como catalizadora del drama psicológico y las tres películas serían la conocida por muchos cinéfilos como «trilogía de apartamentos». Conformada por los filmes *Repulsion* (*Repulsión*, 1965), *Rosemary's Baby*<sup>3</sup> (*La semilla del diablo*, 1968) y *Le*

---

1 «La majorité des films de Polanski ont en commun des éléments qui trahissent l'influence du surréalisme, par exemple le brouillage de la frontière entre réalité et imagination» (Cuq, 2020).

2 «Desde que yo recuerdo, la línea entre la fantasía y la realidad ha estado irremediablemente borrosa. He tardado casi toda una vida en comprender que esta es la clave de mi existencia» (Polanski, 2017: 11).

3 Permítasenos introducir brevemente la sinopsis del film: Rosemary y Guy Woodhouse se mudan a un nuevo apartamento con la intención de formar una nueva familia en el mismo. Su presencia en el edificio se ve colmada de excesivas atenciones por parte de sus vecinos, especialmente en torno al embarazo de Rosemary, el cual se produce en extrañas circunstancias, como veremos en el análisis. Estas atenciones van derivando en comportamientos cada vez más extraños que hacen sospechar a la protagonista de un cierto complot contra su bebé. En la conclusión del film, Rosemary descubre que los vecinos forman parte de una secta satanista que considera a su recién nacido como el mismísimo «hijo de Satán» (la película no termina de definir del todo si se trata verdaderamente o no del anticristo) y que han cooperado con su mismo marido para hacerse con el bebé de la pareja.

*locataire* (*El quimérico inquilino*, 1976), esta trilogía ha quedado enlazada en el tiempo —y sin tener Polanski esa intención previa— por el género de terror psicológico<sup>4</sup> y fantástico,<sup>5</sup> la similitud entre las tres historias (tres mujeres que se ven obligadas a permanecer tanto psicológica como físicamente en sus hogares) y un actante espacial común: tres apartamentos en tres enclaves cosmopolitas del mundo (Londres, Nueva York y París).

La segunda de ellas, *La semilla del diablo*, fue la más exitosa, entre otros aspectos por el misterioso y legendario inmueble en el que tiene lugar la satánica historia: el edificio Dakota, denominado en esta ficción como edificio Bramford. Múltiples leyendas o tristes acontecimientos rodearon la estructura de este espacio en la vida real, desde los posibles rituales llevados a cabo por el ocultista Aleister Crowley al asesinato del cantante John Lennon (Palacios, 2014: 114).

Pero más allá de estos acontecimientos, a nosotros nos interesa el escenario en que tiene lugar la película por cómo en el texto cinematográfico —siguiendo a Christian Metz—<sup>6</sup> se desarrollan una serie de operaciones «escenográfico-psicológicas», ya que la escenografía vive una paralela al mal devenir psicológico de la protagonista, Rosemary (Mia Farrow), haciéndole incluso replantearse la noción de su propia identidad, más concretamente su identidad religiosa católica.<sup>7</sup>

Intentaremos adentrarnos en el texto cinematográfico y apreciar cuáles son estos distintos operadores textuales escenográfico-psicológicos y su función correspondiente, antecediendo todo lo que sucederá en la película *a posteriori* y maximizando la comprensión de lo que acontece en la historia. En concreto, nos centraremos en las dos únicas secuencias oníricas de la película,

4 «The horror of *Repulsion*, *Rosemary's baby* and *The tenant* all stems from the invasion and violation, real or imaginary, of private space and the imposition from outside of an alien idea of a character's identity that, in one way or another, comes to dominate their actions and perceptions» (Le Cain, 2006: 122).

5 Entendiendo género fantástico como aquel en el que a diferencia del relato de fantasía no se aprecia un «orden ya codificado» (Roas, 2011: 51) que «ampare lo sobrenatural», con historias «que se sumergen en lo ominoso sin dar lugar a una recuperación de la angustia, más bien al contrario» (Burguera, 2018: 137). En el caso del film de Polanski, esto último se demuestra en el final de la historia, cuando la protagonista, Rosemary, «asume» que ha dado a luz al mismísimo *anticristo* como muestra su gesto de mecer la cuna del mismo, de este modo «no queda restablecida la situación de equilibrio. De una situación inicial de orden y normalidad (...) se pasa a una situación de inestabilidad y anormalidad de la que nunca se regresa» (Hormigos-Vaquero, 2003: 21-22). Es decir, se acepta lo ominoso, pero no se recupera en modo alguno de él.

6 «El sistema del texto es la instancia que *desplaza* los códigos, deformando a cada uno de ellos por la presencia de los demás, contaminándolos los unos por los otros, reemplazando, en marcha, el uno por el otro, y, en fin de cuentas —como resultado provisionalmente “parado” de este desplazamiento general—, *colocando* cada código en un puesto determinado de la estructura de conjunto: desplazamiento que desemboca así en una instalación, destinada a su vez a ser desplazada por otro texto» (Metz, 1973: 136).

7 «*Rosemary's Baby* also touches a variety of relevant psychological and societal issues, most evidently the influence of gender and religious affiliation on identity formation» (Caputo, 2012: 117).

escogidas oportuna y específicamente para este estudio, ya que son aquellas en las que se puede apreciar con más claridad una percepción escenográfico-psicológica de la realidad.

A lo largo del análisis, apreciaremos cómo, pese a las características surrealistas propias tanto de una escena onírica o de una percepción dañada como la de la protagonista<sup>8</sup> de la historia, existe este ya aludido «dispositivo escenográfico-psicológico» hábilmente armado y formado, siguiendo un orden más lógico.

### 1.1. Metodología y marco teórico

El estudio de la escenografía aquí realizado no se reducirá únicamente a la mera citación y descripción de los decorados que rodean las distintas pesadillas de *Rosemary*, sino a sus distintas claves, significantes y significados. Estudiaremos las dos secuencias en orden cronológico de forma que, por un lado, podamos advertir la pauta evolutiva en cuanto a la vinculación de la escenografía del apartamento con la mentalidad perturbada de la protagonista que sueña en él; y por otro, las importantes coherencias plásticas y formales entre ambas secuencias. Tal parece ser la precisión de este teórico dispositivo escenográfico-psicológico.

Para establecer un marco teórico, ha sido muy importante recurrir a la obra *Los no-lugares: espacios del anonimato* (1992), del antropólogo Marc Augé, ya que el concepto del no-lugar ha sido imprescindible a la hora de abordar y analizar los espacios ante los que nos hallamos, concretamente de cara a la incorporación de una nueva categoría complementaria al mismo: el no-hogar. Ya hemos empleado dicha categoría en un estudio previo al actual (Padilla Díaz, 2017), pero centrado en la película *Repulsión* (1965).

Todo ello tampoco implica que esta investigación se haya desentendido de las aportaciones de otras investigaciones del cine de Polanski, como las elaboradas por Dominique Avron, Joaquín Vallent, Montserrat Hormigos Vaquero o el ya citado Davide Caputo, ni tampoco de aquellos investigadores que, de forma más directa o indirecta, se han ocupado de trabajar el espacio cinematográfico: Jacques Aumont o muy especialmente el español Santiago Vila, cuya

---

<sup>8</sup> «Polanski, sin embargo, marcó la historia con su garra personal ya que el carácter subjetivo de las desgracias vividas por Rosemary, se acentúan hasta el punto de dudar que pueda subsistir después de la proyección de la causa exterior de sus desgracias. ¿Son fruto de una imaginación paranoica o de actuaciones ocultas de una secta?» (Avron, 1990: 114).

obra *La escenografía: cine y arquitectura* ha sido muy útil para dar forma a la investigación, aunque el enfoque y terminología de este texto obedezcan más a un estudio de historia del arte que de arquitectura propiamente dicha.

Asimismo, se tendrán en cuenta otros aspectos tales como el sonido o las referencias a otras obras de arte; aunque no sean partes estrictas de una escenografía como tal, sí que interfieren en ella. En este aspecto, algunos autores consultados han sido Gérard Genette para las obras de arte y Michel Chion, para el sonido. Del mismo modo, también tendremos en cuenta algunos aspectos que enlazan las dos secuencias de la película con el fantástico, a través de autores como Juan José Burguera o Ana María Barrenechea.

Por último, se ha recurrido también a la propia novela original de Ira Levin, de la que este film es adaptación;<sup>9</sup> en ella, como en otras novelas fantásticas, el espacio se transforma en un elemento clave para trazar las distintas evoluciones socioculturales (García García, 2013a: 115), algo que también apreciaremos en la película a través de detalles como el uso de la simbología religiosa o como veníamos avanzando en la introducción, la historia detrás del Edificio Dakota donde se rodó la película. De dicha novela parte la descripción inicial de estas dos secuencias oníricas.

## 2. EL NO-HOGAR: TRAYECTORIA ESCENOGRÁFICO-PSICOLÓGICA POR LOS SUEÑOS DE ROSEMARY

Como ya avanzábamos en la metodología, se nos hace necesaria la concesión de un nuevo término que defina bien los apartamentos en los que transcurre la historia de *La semilla del diablo*. Si bien el nombre de «trilogía de apartamentos» no está mal adjudicado, dicha designación solo hace referencia al actante espacial que tienen en común los tres filmes, pero no a su malsana e inextricable atmósfera.

Es entonces cuando surge la obra de Marc Augé *Los no-lugares: espacios del anonimato*. En esta obra, el antropólogo francés dialoga acerca de los no-lugares, una serie de espacios que no tienen relación con la persona que los habita y que no poseen identidad con ella. En palabras del propio Augé: «Si un

---

9 «Debo decir, en honor a la verdad, que la novela seguía unas pautas cinematográficas. (...) Sin embargo (...) había un aspecto que me preocupaba. El libro era una obra de misterio extraordinariamente bien construida y, en este sentido, lo admiraba. No obstante, siendo un agnóstico, ni creía en Satanás como encarnación del mal ni creía en un dios personal (...). Para conferir al relato mayor credibilidad, llegué a la conclusión de que tendría que haber una escapatoria: la posibilidad de que las experiencias sobrenaturales de Rosemary fueran fruto de su imaginación» (Polanski, 2017: 306).

lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni histórico definirá un no-lugar (...), espacios que no son en sí lugares antropológicos (...), no integran los lugares antiguos (...) y ocupan un lugar circunscrito y específico» (1992: 83).

Son lugares de paso que, debido a la sobremodernidad<sup>10</sup> de la que Augé habla en su ensayo, dan paso a un nuevo tipo de aislamiento e incomunicación, así como de falta de identificación. Esta serie de rasgos parece mantenerse también en las viviendas que conforman la trilogía de apartamentos o de la reclusión<sup>11</sup> (Vallet, 2018: 195), pero con una variación significativa: no estamos hablando de lugares, sino de hogares.

De ahí la adjudicación de no-hogar que emplearemos a lo largo del estudio. Sus protagonistas tratarán de completar ese vacío espacial con su propia identidad, mediante sus decoraciones preferidas o proyectos personales. Pero en su intención por lograr esta comunión hogar-habitante se toparán con la llegada de un elemento no deseado, una situación agobiante o una presencia que hará que erren<sup>12</sup> en el intento.

En el caso del filme que nos ocupa, el no-hogar que supone el edificio Bramford adquiere esta designación dado el impedimento hogar-habitante que supone para Rosemary, que espera crear un hogar habitable para ella y su nueva familia, pero con un elemento psicológico inesperado así como la existencia, en este caso explícita, de un hecho «a-natural», «a-normal» o irreal (Barrenechea, 1972: 393): la excesiva atención de sus vecinos, quienes buscan tomar posesión de su futuro bebé con intenciones satánicas. En *La semilla del diablo*, las secuencias donde las semiologías espaciales dentro del no-hogar son más reseñables son las dos secuencias oníricas producidas por la propia protagonista. En ellas, la escenografía está manejada de tal modo que, juntas, bien podrían conformar un «mediometraje ficticio» de *La semilla del diablo*, dado que la semiología espacial antecede y resume todo lo que sucederá en el futuro del filme como bien veremos.

Del mismo modo, son las únicas secuencias en las que el espectador conoce personalmente a la protagonista, gracias al empleo —o mejor dicho

10 Con este concepto, el antropólogo francés hacía referencia a la necesidad de acelerar o adelantar todos los rasgos y factores que caracterizaron a la modernidad en los siglos XVII y XIX, dando lugar a nuevas formas de relación con los espacios y a un nuevo tipo de individualización (Augé, 1992: 36).

11 Puesto que en las tres películas se juega a establecer un paralelismo entre la reclusión psicológica de los personajes protagonistas y unos apartamentos también reclusos como seguiremos viendo en el estudio.

12 «inversamente la casa [refiriéndose a los apartamentos de la trilogía de Polanski] podría representar la casa común, que es el lenguaje, en la que el inquilino no consigue tener una habitación propia, es decir, un espacio íntimo donde procesar simbólicamente su experiencia» (Ortiz de Zárate, 2020: 160).

colocación— de ciertos elementos del escenario. Además de este dúo de secuencias, también comentaremos algunos aspectos de la secuencia final del film, que Montserrat Hormigos Vaquero designa correctamente como «adoración de los pastores»,<sup>13</sup> dada la coherencia plástica con las formas de representar en el arte la aludida escena cristiana, pero aquí en su variante satánica.

Estas dos secuencias juegan con la visualización claustrofóbica, los colores, la incorporación de las obras de arte, la colocación de personajes y objetos, así como con la dicotomía sueño-realidad, configurando esos programas escenográfico-psicológicos a los que tratamos de dar unidad en esta investigación. Estas son algunas pautas que parecen constituirse como estructura temática del film. En palabras de Casetti y Di Chio (2003: 219):

es necesario, más que diferenciar las distintas unidades de contenido [de una escena], ver cómo se organizan en un sistema coherente que recorre todo el film: es la estructura temática total (hecha de temas, pero también de motivos que la refuerzan o interactúan en ella de manera distinta e incluso de indicios y de informantes, que definen las apariencias y los aspectos implícitos) que indica lo que está en el centro de la puesta en escena.

En las líneas que siguen a continuación explicaremos cómo se efectuará dicha organización de los motivos y temáticos a la que alude la cita mediante la visión del espacio en el análisis textual de estos dos fragmentos.

### 2.1. *Dominio onírico-espacial del catolicismo*

Tras el extraño suicidio de una de sus vecinas, Rosemary tiene su primer e inverosímil sueño. La cámara se coloca en el punto de vista de ella mediante una panorámica horizontal ante las dos parejas: el marido, Guy Woodhouse (interpretado por John Cassavettes), profundamente dormido, y Rosemary, que no puede conciliar el sueño. La cámara se detiene justo en ella.

En dicho plano, Rosemary duerme en su luminosa cama amarilla con decoración vegetal de árboles en flor (figura 1 izquierda); estos motivos florales resaltan el carácter luminoso y casi inmaculado por el que hasta ahora se ha caracterizado a este personaje. Es la Rosemary que hemos conocido en los primeros veinte minutos de filme: luminosa e ilusionada por comenzar

---

13 «Cuando Rosemary llega al comedor de los Castevet, se encuentra con un portal de Belén satánico: ella misma es una virgen María *underground*, madre del unigénito hijo de Satanás» (Hormigos Vaquero, 2003: 61).

su nueva vida conyugal y sobre todo tradicional. Sobre esta idea de los tejidos volverá a realizarse otro interesante juego visual en la segunda secuencia onírica.



Figura 1 izquierda: Rosemary rodeada de ornamentos vegetales /  
Figura 1 derecha: El cadáver de Terry «interrumpiendo» la ornamentación.

Fuente: Paramount Pictures.

En este caso, la decoración alusiva al carácter de Rosemary se aprecia también en la pared que, en una panorámica horizontal, se entremezcla drásticamente con la sangre que va dejándose ver del cadáver de la inquilina Terry Gionoffrio (Victoria Vetri) (figura 1 derecha), en una operación escenográfica que sintetiza visualmente todas las secuencias transcurridas hasta el momento: Rosemary ha llegado ilusionada a su nuevo apartamento, como demuestra la calidez de las paredes, pero la mínima intromisión de este dramático e inexplicable acontecimiento ha despertado en medio de sus sueños (valga la contradicción) a aquella niña sometida por el catolicismo que fue en su infancia; de ahí que, a continuación, la imagen nos remita inmediatamente a sus días de escuela primaria. Esto supone el primer instante cromático en el que se nos plantea esa futura pérdida de identidad católica. El sueño continúa.

De repente, un reloj se une a estos sonidos internos<sup>14</sup> del personaje, adquiriendo un carácter cada vez más invasivo hasta entrar de lleno en el sueño de la protagonista, imitando o acercándose al efecto consecuente de la fase REM en un sueño real; un carácter invasivo que también se repetía en el no-hogar de *Repulsión* (Padilla Díaz, 2017: 149). El momento juega con hasta tres líneas de diálogo en la misma secuencia, diferentes a primera vista. Solo a primera vista.

---

14 «Se llamará *sonido interno* al que, situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de su personaje: ya sean sus sonidos fisiológicos de respiración, de jadeos y de latidos del corazón (que podrían bautizarse como sonidos *internos objetivos*), o sus voces mentales, sus recuerdos, etc (que llamaremos *internos subjetivos* o internos mentales)» (Chion, 1993: 78).



Comenzamos con un plano medio en el que apreciamos a una monja (Pearl S. Cooper) con la misma voz que Minnie Castevet (Ruth Gordon), la vecina de Rosemary que vivía con la fallecida inquilina y que Rosemary ha conocido en la anterior secuencia.

Un detalle curioso es que la voz de Minnie se oye desde las mismas paredes en las que anteriormente Rosemary y el marido han escuchado unos cánticos satánicos. Dicho rezo del ritual satánico se vincula así con el lugar donde Rosemary y Guy mantienen relaciones sexuales y apunta hacia el aprovechamiento de la fertilidad de la joven por parte de la secta de satanistas (Latorre, 2007: 381). Pues bien, esta vinculación espacial se ve reforzada por la transmisión de la voz de Minnie Castevet a través de la misma pared: como descubriremos una vez avance la película, ella será la líder femenina de la secta satánica.

El fondo negro donde aparece la monja (figura 2) y la posición de las manos con respecto a la biblia creando una forma piramidal delatan la agresividad —si nos atenemos a las teorías de Jean Mitry<sup>15</sup> y la enorme influencia que ejerce, no solo el personaje, sino la religión católica sobre Rosemary.<sup>16</sup> Este es un dato a tener muy en cuenta, ya que luego será otra religión (la satánica) la que también ejercerá una poderosísima influencia sobre ella. Entendemos, por cómo le reprocha a alguien (la Rosemary niña, pues no cabe otra posibilidad dado ese plano subjetivo), que se trata de una madre superiora de su infancia escolar.



Figura 2: Monja severa en *La semilla del diablo*

Fuente: Paramount Pictures.

15 En su *Estética y psicología del cine*, Jean Mitry (1978: 283) usa el ejemplo de una secuencia de batalla de *Alexander Nevsky* (Serguei Eisenstein, 1938) para señalar que las formas como triángulos cerrados o los ángulos agudos denotan agresividad, mientras que los cuadrados, círculos y semicírculos denotan prohibición y, finalmente, los planos a mayor altura apuntando hacia alguna dirección indican autoridad.

16 En la novela de Ira Levin, se hace más hincapié en esta cuestión sobre la religión católica y su peso en Rosemary, dado que su casamiento con Guy, de religión protestante, dificultó la comunicación con sus padres, de ahí ese sentimiento de culpa que la película resume con esta secuencia.

Como decíamos, el juego de voces no es tan incoherente como parece a primera vista, dado que ambas mujeres —la monja del sueño y Minnie Castevet— tienen un gran peso para Rosemary. Prestemos atención a los dos diálogos. Primero entendemos la voz del personaje de Minnie Castevet: «Por favor, no me digas lo que dijo Laura-Louise porque no me interesa». Esta afirmación luego la continúa, sin aparente cohesión alguna, la supuesta monja redentora: «Te dije que no se lo dijeras todavía, que no tiene una mentalidad abierta».

Ambos diálogos evocan al personaje de Terry Gionnofrio, posible razón para que la imagen de su cadáver «interrumpiese» plásticamente el empapelado vegetal momentos antes. Seguramente, el impacto de cierta comunicación (por parte de esa tal Laura Louise [Patsy Kelly] a la que conocemos en posteriores secuencias) supuso para Terry el detonante de su extraño suicidio, de ahí que se complemente con la alusión a la mentalidad no abierta de un personaje al que alude la monja.

Es aquí cuando aparece la metáfora plástica, unas vidrieras en mal estado que menciona la monja y que sugieren la conexión con la noticia, o, mejor dicho, el grado de daño que causó la anterior «inmolación» de Terry en la otra secuencia, justificando, en cierto modo, el peso que ejerce en la secuencia el uso y manejo de la escenografía para comprender el sentido del diálogo. De este modo, la inscripción fallida de un cuerpo en el espacio —el de Terry en este caso al estar asesinada—, un tema derivado de la transgresión fantástica (García García, 2013b: 20), da lugar a una nueva redefinición existencial del sujeto, en este caso de una nueva religión (la satánica). que se va a abrir paso en la vida de Rosemary a través del extraño embarazo que vivirá.

Otra metáfora plástica viene representada por esa especie de confesionario que se forma o se sugiere por medio de la estantería de libros y la actitud de Rosemary con el obrero, como si le confesase sus verdades más íntimas, cual sacerdote en una iglesia, lo cual refuerza esta lectura sobre el dominio que el catolicismo ejerce sobre ella. De este modo, se rompe por primera vez en el sueño la barrera entre lo que se ha denominado «doble realidad».<sup>17</sup>

17 «Toutefois, le verbe *voir* n'a pas tout à fait le même sens dans les deux cas: la surface colorée et cadrée appartient au même monde réel que nous, tandis que l'aspect du monde représenté, si convaincant soit-il (jusqu'aux frontières de l'illusion) ne partage pas notre réalité sensible. C'est ce qu'on a parfois appelé la double réalité de l'image (...) expression suggestive quoique approximative, car si l'image a une double réalité, c'est qu'on prend le mot dans deux sens différents: soit l'objet réel (un tableau, une photo, un vidéo...), soit sa capacité représentative (ce qu'on y voit imaginativement)» (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 2016: 14).

## 2.2. *La fecundación de pesadilla*

Accedemos a esta secuencia onírica del mismo modo que en la secuencia del sueño anterior, por medio del sonido de un tictac de reloj que va invadiendo cada vez más el espacio. A continuación, y como indicador del grado de sueño cada vez mayor del personaje, los diferentes espacios se van cambiando: primero el contorno de la habitación se transforma en un mar calmado donde flota el colchón en señal de que aún permanece medianamente despierta; luego, correspondiéndose del mismo modo con el procedimiento de la secuencia onírica anterior, vuelve a entremezclarse el espacio real con el imaginario, ahora por medio de una escalera de barco, en vez de una «estantería-confesionario».

El reflejo de las ondulaciones del agua, pero con Rosemary estableciendo un breve diálogo con su marido antes de caer dormida definitivamente, supone una acción que el propio marco espacial denota al pasar del colchón flotante donde Rosemary yacía dormida a un barco de lujo. El sonido del tictac se entremezcla a su vez con los sonidos del viento y finalmente, en medio de la simbólica imagen del anillo separado del dedo de Rosemary por parte de Guy (posible lectura premonitoria de su posterior crisis matrimonial por la traición de este último), interrumpen las disonancias musicales en las secuencias.

El empeño tanto de esta imagen como de la irrupción del sonido sirven como marcadores definitivos de que el personaje está en un sueño profundo. Sin embargo, lo que es aún más interesante es la correspondencia de elementos escenográficos con otras imágenes.

Primero, en el caso del sonido del viento, que aparece justo cuando Rosemary atisba desde el barco a su amigo Hutch (Maurice Evans). Minutos después vemos ese viento soplar sobre el personaje masculino anunciando la llegada del ciclón; esta correspondencia de imágenes se complementa a su vez con los significados de lo que sucederá en el nudo del film, ya que Hutch se halla separado del barco por no ser católico, y en el film será el único personaje que morirá a manos de los satanistas (religión lógicamente opuesta a la católica), por ser el único que sospecha del complot hacia el embarazo de Rosemary, un complot que podríamos ver convocado en ese viento huracanado que suena.

En segundo lugar, tenemos el plano del anillo siendo arrebatado del dedo de Rosemary (figura 3 izquierda), no solo por la lectura preconcebida del fracaso matrimonial sino por cómo se corresponde visual y materialmente con la imagen central del Génesis de la Capilla Sixtina (figura 3 derecha), que es precisamente, la obra que conocemos a continuación en la imagen cinematográfica. El momento en que la cámara recorre el mítico fresco es muy llamativo es-

cénicamente también por cómo Rosemary «asciende» hacia él, mediante una plataforma obrera. Precisamente, la misma plataforma obrera que apreciamos en la anterior secuencia onírica, manteniendo así la coherencia plástica con ella.



Figura 3 izquierda: detalle del anillo siendo arrebatado. Figura 3 derecha: detalle de las manos en el tramo del Génesis de la Capilla Sixtina. Fuente: Paramount Pictures.

El recorrido por la Capilla Sixtina termina en un punto escenográfico manipulado<sup>18</sup> para el film: nos advierte de las intenciones satánicas el detalle del cráneo de macho cabrío (figura 4) en el mítico mural italiano, pues este cráneo es uno de los símbolos más reconocibles del satanismo. En su libro sobre S. M. Eisenstein, González Requena habla de la posibilidad de cómo a algunos objetos emblemáticos se les despoja en el cine de su valor simbólico. En el caso concreto de este último autor, el ejemplo era de Serguéi M. Eisenstein (2006: 160):

Mas, hay que advertirlo, el símbolo, una vez más, una vez fragmentado, vaciado de su significación trascendental, ya que no puede ser reconstruido: cuando tal se intenta no es mucho más que una parodia (...). Insistamos en ello, sin coartada narrativa alguna, la enunciación del film asume la tarea de demoler sucesivamente los símbolos básicos no solo de un orden social sino de toda una civilización.

---

18 Aun pudiendo apreciar ese cráneo de macho cabrío en la decoración real de la capilla en el Vaticano, el recorrido en el film podría haberse hecho poniendo el foco en otra parte de la pintura mural con temática apocalíptica, como por ejemplo el tramo del Juicio Final. Por lo que entendemos que el recorrido ha sido manipulado para centrarnos en este punto, y el efecto conseguido es el de la deformación paródica que mencionará González Requena posteriormente. No en vano, esta es la descripción del mismo que aparece en la novela: «Era la primera vez que la Capilla Sixtina era abierta al público, y ella estaba contemplando el techo desde un nuevo ascensor —aquí sustituido por la plataforma obrera del primer sueño, mostrando la búsqueda de coherencia espacial entre las dos secuencias que parece caracterizar “este dispositivo escenográfico-psicológico”— que llevaba al visitante a través de la capilla horizontalmente (...) Vio a Dios extendiendo su dedo a Adán, dándole el divino chispazo de la vida; y el lado inferior de un estante en parte cubierto con papel engomado color guinda, mientras ella era llevada hacia atrás.....» (Levin, 1983: 99-100). Como hemos podido observar, comenta como Rosemary aprecia la imagen de la creación del hombre, fresco mostrado aquí en plano subjetivo, pero entonces ¿por qué extender el visionado a lo largo de la capilla para terminar en la imagen del Juicio Final y sobre todo centrarse en el detalle de los machos cabríos?



Figura 4: Detalle del macho cabrío en la Capilla Sixtina. Fuente: Paramount Pictures.

Así pues, la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, uno de los emblemas más reconocibles del cristianismo, adquiere en *La semilla del diablo* una dimensión paródica y siniestra al tratarse de un ritual satánico, enemigo principal de la religión católica, lo que acoge en ese espacio. No en vano, el recorrido empieza por el conocido tramo de la creación del hombre para luego finalizar en este punto en concreto y no cualquier otro, quizás más reconocible iconográfica o incluso popularmente como la imagen de las sibilas o el momento de la expulsión del paraíso.

Otro de los parámetros que suelen analizarse en un escenario es la colocación o posición, e incluso la dirección, de los personajes en él. De este modo, el espacio por el que se mueve Rosemary queda «descrito por el movimiento del personaje: su circulación entre los objetos que lo amueblan y a los que confiere un sentido, emocional y simbólico, bien preciso» (Vila, 1997: 26).

En un momento dado, dos personajes concretos pueden pasar por este supuesto analítico: el personaje de Rosemary y el del «marinero-portero» (D'Urville Martin). En el caso del marinero, es relativamente importante porque conduce el timón del barco y a su vez es el mismo hombre que actúa como portero del edificio, pero lo curioso es que aparece en la misma posición en los dos únicos planos que verdaderamente se le aprecia: de espaldas manejando un medio de transporte.

En la secuencia en la que los Woodhouse llegan al apartamento, es él, en su faceta de portero, quién conduce el ascensor que los lleva a su nuevo inmueble, colocándose también de espaldas a la protagonista (figura 5 izquierda), del mismo modo que también conduce ese barco imaginario (figura 5 derecha). Un

barco que lleva al ritual satánico, que a su vez es una posible metáfora espacial de dicho apartamento, creándose así un círculo de conexiones escenográficas en torno a este personaje y sus funciones en el no-hogar, más allá de evidenciar espacialmente que estamos en un sueño de la protagonista.



Figura 5 izquierda: el portero del Bramford. Figura 5 derecha: el marinero del barco imaginario. Fuente: Paramount Pictures.

Una vez dentro del ficticio camarote del barco, asistimos a una composición donde vuelve a darse una nueva coherencia escenográfica, al apreciarse el flanqueado de dos cráneos de macho cabrío. Del mismo modo, la composición formal del lugar responde a esa composición arquetípica de las escenas pictóricas de la natividad cristiana. Distinguimos una chimenea cuya composición hueca por defecto podríamos atribuir a una cueva, con dos asientos a los lados y una cama en el centro, que podrían perfectamente emplearse como referencia visual a las posiciones de la virgen María, san José y el niño Jesús en las representaciones cristianas clásicas.

Sin embargo, otra nueva decoración de machos cabríos, la decoración ajedrezada del pavimento y, sobre todo, esa especie de iglesia gótica en llamas en el lado izquierdo de Rosemary, hacen que, del mismo modo que en la Capilla Sixtina, toda asimilación con el cristianismo sea paródica e inmediatamente deformada.

En el transcurso en el que Rosemary va a ser embestida por el «demonio» es interesante el cambio radical de tejidos de la cama en la que se deja recostar. Pasando de una decoración vegetal (figura 6 derecha) muy similar a la de las paredes que vislumbrábamos en el anterior sueño hasta llegar a una tela negra de lino (figura 6 izquierda), justo en el momento en el que se da esa figuración antropomórfica del diablo (distinguible solo por las manos).

En el apartado anterior mencionábamos la decoración con motivos vegetales como posible alusión al carácter dócil y manso de ella antes de la llegada al no-hogar y la dominación católico-tradicional que venía con dicha

decoración. Aquí, la transformación en lino negro de esta decoración puede visualizar o figurar ese cambio radical que la protagonista vivirá en su vida, una vez sea forzada por el «demonio».

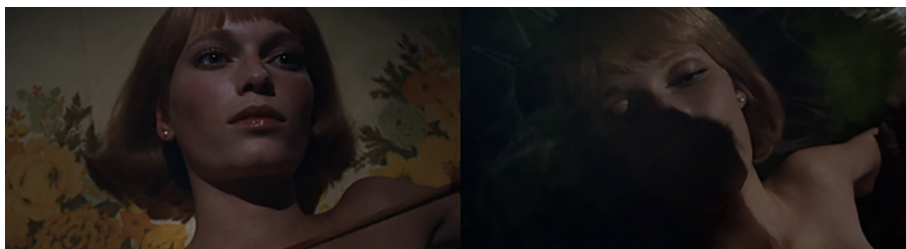


Figura 6 derecha: Rosemary entre ornamentos florales. Figura 6 izquierda: Rosemary entre lino negro. Fuente: Paramount Pictures.

La toma de la secuencia en gran angular nos remonta o «nos sugiere una fantasía grotesca, que nos recuerda a las escenas de aquelarre de Goya y a las pesadillas de Fuseli» (Hormigos Vaquero, 2003: 41). A nivel escenográfico, la colocación de los personajes en el espacio se asemeja mucho al primero de los artistas aludidos, pero no únicamente en las tomas angulares, sino también en los tipos de rostros y la dirección de los personajes en el espacio. Rostros en los que, como los fieles del cuadro de Goya, parece «como si un espasmo recorriese a todos y cada uno de sus personajes» (Bozal, 2009: 90).

Así pues, tomemos el ejemplo de *El aquelarre* (figura 7 superior izquierda) o *El gran cabrón* (figura 7 inferior izquierda), ambas de 1798. Tanto en la pintura como en la imagen cinematográfica se representan una serie de ancianas mayores en actitud orante con rostros bestiales, unas visiones faciales equiparables a las de los rostros y el maquillaje de algunas fieles, casi rozando el patetismo, como es el caso de los personajes de Minnie Castevet (por su excesivo maquillaje) o Laura-Louise (por sus resaltables anteojos) (figura 7 superior derecha).

Del mismo modo que en el cuadro de *El aquelarre*, un cura preside la ceremonia al lado del macho cabrío antropomorfo que representa al diablo, un cura de hábitos similares a los del oficiante religioso del film (Roman Castevet / Steven Marcatto)<sup>19</sup> (Sidney Blackmer), cambiando el color blanco por

<sup>19</sup> Es conveniente resaltar que, en la novela de Ira Levin, y por ende también en la película, el personaje de Roman Castevet es un *alter ego* de Aleister Crowley, padre del ocultismo moderno. Se especula que a principios del siglo xx (la película es de finales de los años 60) esta corriente llegó a realizar rituales y con-

el negro (figura 7 medio derecha). Esto ocurre de la misma manera que con el ya aludido diablo / macho cabrío del cuadro, que en el filme adquiere forma antropomorfa a través de esa especie de mano-garra<sup>20</sup> espantosa, al igual que la pezuña del macho cabrío sobre una madre en *El gran cabrón*. También en la película se posa sobre un seno rodeado de runas de Rosemary, que a su vez será madre *a posteriori* (figura 7 inferior derecha).

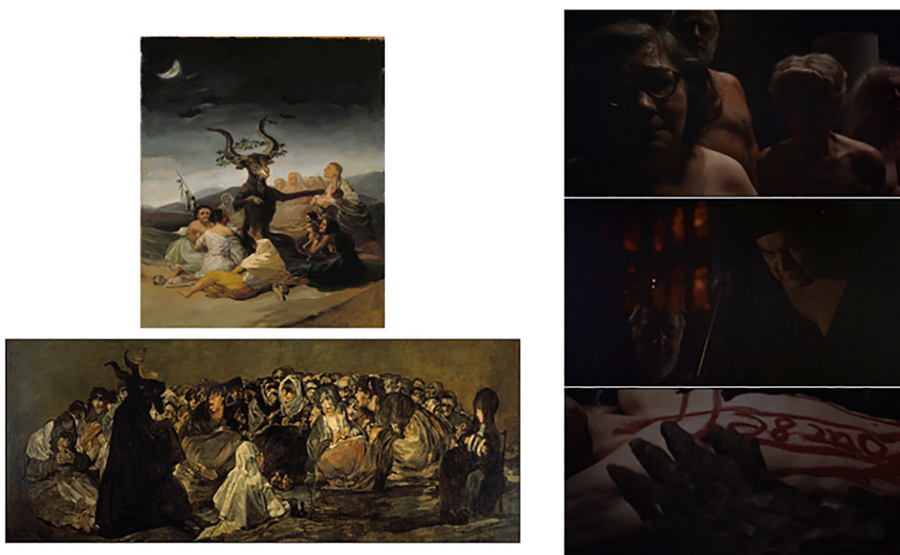


Figura 7 izquierda arriba: *El gran cabrón*, Francisco de Goya y Lucientes, 1798 / Figura 7 izquierda abajo: *El aquelarre*, *idem*, 1798.

Fuente: [www.fundaciongoyaenaragon.es](http://www.fundaciongoyaenaragon.es) / Figura 7 derecha: diferentes fases de la fecundación demoníaca en *La semilla del diablo*. Fuente: Paramount Pictures.

Por otro lado, tanto en la película como en el cuadro de Goya, apreciamos una escena de iniciación al satanismo. Sobre dicha iniciación en relación a la pintura de Goya de *El aquelarre* (1798) Valeriano Bozal (2009: 89-90) señala lo siguiente:

Nos encontramos ante una escena de iniciación, es decir, la acción por la cual la joven va a entrar en una vida nueva, la vida de la brujería, una verdadera inversión de la vida nueva que para los cristianos supone el bautismo: no el mundo

jueros mágicos en algunos de los apartamentos del edificio Dakota que sirve de escenario para este film.  
 20 «Su apuesta fílmica es absoluta: el diablo existe y se manifiesta principalmente mediante dos maneras: cuerpo (en tanto que acaricia, araña y penetra el cuerpo de la mujer) y visión (en tanto que es capaz de mirarla)» (Rodríguez Serrano, 2020: 104).



de la gracia, sino el mundo de la noche, si se quiere, para la ortodoxia cristiana, el mundo de la muerte. (...) De la importancia decisiva de esta iniciación nos habla no solo la situación de la muchacha joven en la escena, también su belleza y juventud en contraste con las figuras y de brujos [...] ¿Se convertirá esa belleza en fealdad?

En esta explicación de Bozal apreciamos algunos elementos más que nos instan a aumentar la vinculación de la escena fílmica con la escena pictórica en cuestión. Como la joven iniciada, Rosemary también realiza su iniciación a esta nueva religión, como hemos augurado antes, pero su caso adquiere cotas más siniestras si cabe, ya que se trata de una iniciación «forzada».<sup>21</sup>

Por otro lado, en el barco ficticio donde todo acontece, apreciamos cómo del momento diurno se pasa al nocturno, en el que la muchacha desciende al camarote donde se halla el ritual satánico, ese «mundo de la noche» que alude la cita y que para la ortodoxia cristiana (uno de los pilares de la identidad de Rosemary, como venimos diciendo en estas líneas) es prácticamente «el mundo de la muerte». Pero, sin duda, lo más relevante es cómo en la escena se da ese momento sobre el que cuestiona Bozal: ¿se convertirá esa belleza en fealdad?

Las imágenes de la película de Polanski parecen querer dar una respuesta positiva a esa cuestión, resaltando muchas veces el cuerpo joven desnudo y sensual de la muchacha para luego mezclarlo con el tocamiento de las monstruosas y bestiales manos antropomorfas, así como los ojos rojos de lo que entendemos que es la figura del mismísimo Satán.

Esta disposición goyesca de los personajes bien podríamos interpretarla como una referencia intertextual, entendiéndose esta como «la relación de co-presencia entre uno o más textos» (Genette, 1989: 10), entre el texto cinematográfico *polanskiano* y el cuadro goyesco. No obstante, es una referencia intertextual que se confirma finalmente en el desenlace del filme, cuando Rosemary descubre todo el complot contra ella y su embarazo, gracias en parte a encontrar la reproducción de una obra de Goya, concretamente *Las brujas / El conjuro* de 1797 (figura 8).

---

21 En la película, la protagonista ha sido drogada a través de una sustancia imbuida por Minnie Castevet, en un postre que esta ofrece «generosamente» a ella y a Guy para su cena romántica. Debido a los efectos de esta y a las náuseas, la joven se siente cansada, echándose sobre la cama y dando lugar a la secuencia alucinógena presente.

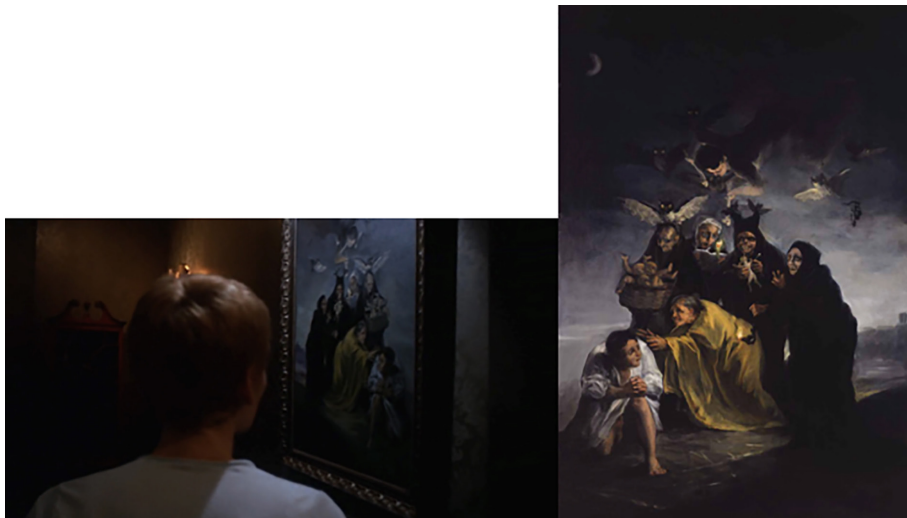


Figura 8: *Las brujas/El conjuro*, Francisco de Goya y Lucientes (1797) en *La semilla del diablo*. Fuente: Paramount Pictures / [www.fundaciongoyaenaragon.es](http://www.fundaciongoyaenaragon.es).

Incorporación notable la de este cuadro por cómo interfiere en la diégesis del film. Nos referimos a lo que está en él representado, pues complementa o se vincula a diversos aspectos visuales y cromáticos del relato satánico aquí filmado. Así, entre las brujas del aquelarre, una de ellas está ataviada con el hábito amarillo, el cual nos remite materialmente a los colores cálidos que suele vestir la protagonista a lo largo de la película, entre ellos el amarillo y el blanco (que porta a su vez en el cuadro el hombre joven atacado por ellas), con los que también decora su apartamento, como vimos en el primer sueño.

Predominan también las telas negras de las brujas, símbolo en cuanto que lectura del gigantesco complot como acoso vecinal que ha vivido la protagonista durante el metraje. Pero aquí no terminan las inscripciones de la imagen goyesca. Lo mismo se produce de cara a las actitudes de las tres brujas, una de ellas con un muñeco de vudú que podría equivaler a la drástica muerte del personaje de Donald Baumgart, un actor de teatro a quien Guy tomó su corbata para que hiciesen vudú con ella los vecinos satanistas y así el marido de Rosemary obtuviera el papel principal de una obra de teatro a cambio de cederles a su esposa.

De este modo, el cuadro *Las Brujas / El conjuro* no es solo una pieza escenográfica, sino que complementa y da sentido a las tramas y al rompe-

cabezas del tejido narrativo de *La semilla del diablo*. La diferencia con respecto a la incursión de la otra obra de arte tratada en este capítulo, la Capilla Sixtina, estriba en que esta vez no se trata de desmontar un valor simbólico sino de contextualizar los siniestros acontecimientos satanistas sucedidos en el filme. Del mismo modo, una de las brujas del centro de la composición formula un conjuro y se distingue como jefa del conjunto; así es la labor desarrollada por el personaje de Steven Marcatto / Roman Castevet.

Volviendo a la secuencia onírica, esta llega a su fin, como habíamos dicho antes, con la violación de la protagonista por parte de ese ser antropomorfo que identificamos con el diablo, así como con la presencia sarcástica de un falso papa. Pese a que mecanismos como telas flotantes, movimientos a cámara lenta y diálogos con eco nos indiquen que es un sueño —o mejor dicho una pesadilla—, nos hemos permitido establecer una diferencia entre una pesadilla al uso y una «fecundación de pesadilla», que es lo que se sucede aquí y que además no son necesariamente lo mismo.

La propia línea de diálogo de la protagonista de la película («Esto no es un sueño, esto está sucediendo realmente») ya enfatiza o remarca este supuesto teórico. Para sostener esta afirmación, los argumentos de Casetti y Di Chio:

Esta *pantalla* estaría presente en todos los sueños, como el soporte indispensable para la proyección de imágenes y correspondería al deseo de dormir del sujeto, mientras que las representaciones visuales que se proyectan sobre ella corresponderían al deseo de estar despierto o a la expresión de la actividad de una parte del durmiente: su inconsciente, que escribe el deseo en la elaboración fantástica. Para que el deseo de dormir sea satisfecho, la existencia de esta pantalla debe permanecer ignorada para el soñador (...). Por esto, la presencia evidente en un film de imágenes metafóricas de la pantalla cinematográfica como ventanas, espejos, cuadros, etc., debe ser interpretada como un «emblema de la emisión, del hacerse del film o más concretamente del constituirse de las imágenes» (Vila, 1997: 323).

Aunque la obra de Vila no tome ejemplos de la filmografía de Roman Polanski, este autor ha resumido bien lo que la escena de esta fecundación de pesadilla quiere transmitir. Nosotros, como espectadores-receptores, percibimos la verdadera realidad de lo que sucede —la violación a Rosemary en un ritual satánico—, pero no distinguimos entre ambas modalidades, el sueño y la realidad. Ella está apreciando una «ensoñación terrorífica» de la realidad que solo y gracias a los múltiples conectores escenográfico-psicológicos podemos comprender o enlazar con los datos argumentales en los que

dicha ensoñación sucede. Algo que, a su vez, también es una característica del texto fantástico.<sup>22</sup>

Dichos conectores, en palabras de Casetti y Di Chio —parafra­seados a su vez por Vila— son denominados como «emblemas de la emisión», los cuales, en el caso concreto de este sueño, podríamos enumerar así:

- El colchón flotante
- El barco de solo católicos
- La plataforma obrera
- La Capilla Sixtina satánica
- Los cráneos de macho cabrío
- Los tejidos cambiantes de la cama donde se postra Rosemary
- La disposición goyesca de los fieles satánicos presentes

## CONCLUSIÓN

Recapitulando una vez más con la definición del no-hogar: esta denominación hace referencia a las casas o habitáculos que los protagonistas utilizan como viviendas a lo largo del filme, pero que de algún modo siempre juegan, mediante determinados catalizadores escenográficos, con sus identidades o con la noción de estas. Muchos de esos catalizadores escenográficos a su vez se hallan siempre relacionados con la sensación de aislamiento y de claustrofobia, aunque en el caso de *La semilla del diablo* prima más lo primero que lo segundo, al menos en lo que a estas dos escenas oníricas se refiere.

Y como hemos visto, a través de la decoración se deja entrever la identidad católica que caracteriza al personaje de Mia Farrow (la imagen de la monja, la decoración florida, etc.) en el primer sueño, para dar paso a una nueva identidad —la satánica— que se integra en el escenario a través de múltiples formas (el detalle del macho cabrío en la Capilla Sixtina, la acción de *descender* hacia el lugar donde Rosemary será fecundada, las alusiones a los aquelarres de Goya, etc.).

De ahí que, si los no-lugares de Augé son los espacios de la *sobremodernidad*, los no-hogares vendrían a ser los espacios del *sobreaislamiento*, ya que aíslan a la protagonista de la realidad que acontece; en este sentido, no olvide-

---

22 «Lo fantástico deviene así una categoría profundamente subversiva, no ya solo en su aspecto temático sino también en su dimensión lingüística (...) Mientras que el texto no fantástico propone los medios de poner en evidencia la presencia de lo idéntico o semejante y se concede los medios de enunciarlo, el texto fantástico anuncia la presencia de lo indecible (...) —a saber, la alteridad— sin poder enunciarlo» (Roas, 2011: 132).

mos que, como hemos apreciado antes, la segunda secuencia no es más que una «ensoñación» terrorífica de la realidad en la que el personaje está siendo usado como tributo para ser «fecundada por el demonio».

En este sentido, el apartamento / no-hogar de *La semilla del diablo* sigue la estela del apartamento de la película anterior de la trilogía de apartamentos, *Repulsión*, con la salvedad de que el aislamiento del personaje de Carole (Catherine Deneuve) era autoimpuesto por la propia protagonista, a diferencia de la situación que presenta el personaje de Rosemary, cuyo aislamiento es secretamente impuesto por sus propios vecinos.

Tomamos consciencia a su vez de como, pese a las surrealistas transformaciones del espacio, hay claramente una serie de operaciones con sus respectivos operadores «escenográfico-psicológicos» que sí parecen seguir un orden lógico y marcado. Así lo demuestra la coherencia a nivel de materialidad de algunos elementos, como la plataforma obrera en ambos sueños, el acceso a los distintos escenarios oníricos a través del sonido de un tictac invasivo o el juego visual del cambio de tejidos que rodean los distintos lechos donde yace Rosemary en ambos sueños.

Tampoco podemos ignorar la inscripción de algunas obras artísticas que, además de enriquecer considerablemente el programa iconográfico del filme, contribuyen a esclarecer al espectador qué ha sucedido o incluso qué sucederá en la historia que nos ocupa; es el caso de la atmósfera con ínfulas goyescas y cómo Rosemary halla justo al final de la película un cuadro del famoso pintor español donde se nos resuelven varios de los derroteros narrativos de la película.

Así pues, proponemos este sistema estético aquí denominado «dispositivo escenográfico-psicológico» como una «nueva luz» arrojada sobre los distintos análisis que ha tenido a lo largo del tiempo la obra *polanskiana*: luz emitida gracias a la utilización de este modelo analítico espacial que incorpora el no-hogar, derivado del no-lugar como salvoconducto teórico.

De esta manera, podemos apreciar el cine de Roman Polanski como otro medio para contar las historias a través de los espacios que, muchas veces —y pese o debido a su popularidad—, no suelen valorarse como ejemplo de sus filmes en muchos o casi ninguno de los estudios, ya sean directos o indirectos, sobre espacios en el cine, ya que al menos los aquí consultados (Aumont, Chion o Vila) no disponían de ejemplos realizados por el director franco-polaco. Se trata de espacios psicológicos que, como aquí hemos probado, animan e incluso llaman a ser revisitados científicamente una y otra vez por medio del análisis cinematográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1992): *Los no-lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Madrid.
- AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE & Marc VERNET (2016): *Esthétique du film*, Armand Colin, Laval.
- AVRON, Dominique (1990): *Los colosos del cine: Roman Polanski*, Cinema Club Collection, Valencia.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403.
- BOZAL, Valeriano (2009): *Pinturas negras de Goya*, La balsa de la medusa, Madrid.
- BURGUERA, Juan José (2018): «Cine de fantasía y cine fantástico. El destinador como fundamento de la dicotomía entre géneros», *Trama y fondo*, núm. 44, pp. 135-152, disponible en <[http://www.tramayfondo.com/revista\\_historico.html#44](http://www.tramayfondo.com/revista_historico.html#44)> [22-02-2021]
- CAPUTO, Davide (2012): *Polanski and perception: the psychology of seeing and the cinema of Roman Polanski*, Intellect, Chicago.
- CASETTI, Francesco, & Federico DI CHIO (2003): *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.
- CUQ, Camille (2020): «Roman Polanski et le fantastique», en *France Culture*, disponible en <<https://www.franceculture.fr/emissions/roman-polanski-vie-et-destin/roman-polanski-et-le-fantastique>> [22-02-2021].
- CHION, Michel (1993): *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona.
- GARCÍA GARCÍA, Patricia (2013a): «El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato “Los palafitos” (Angel Olgoso, 2007)», *Pasavento, revista de estudios hispánicos*, vil I, núm. 1, pp. 113-124, disponible en <<http://hdl.handle.net/10017/24186>> [10-04-2021].
- (2013b): «The fantastic hole: towards a theorisation of the fantastic transgression as a phenomenon of space», *Brumal Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. I, núm. 1, pp. 15-35, disponible en <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.37>> [10-04-2021].
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos*, Taurus, Madrid.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006): *S. M. Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2003): *Guía para ver y analizar La semilla del diablo*, Nau Llibres, Valencia.
- LATORRE, José María (2007): «La semilla del diablo: el demonio en la cuna», en Antonio José Navarro (ed.), *El demonio en el cine*, Valdemar, Madrid, pp. 373-387.
- LEVIN, Ira (1983): *La semilla del diablo*, trad. Enrique de Obregón, Orbis, Barcelona.
- METZ, Christian (1973): *El lenguaje del cine*, Planeta, Barcelona.
- MITRY, Jean (1978): *Estética y psicología del cine 1: las estructuras*, Siglo XXI, Madrid.
- ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya (2020): «Inquilinos del cuerpo. Polanski: *El quimérico inquilino*», *Solaris. Textos de cine*, núm. 2, pp. 153-198. [Monográfico dedicado a la Trilogía del apartamento de Roman Polanski]

- PADILLA DÍAZ, Alberto Román (2017): «La poética claustrofóbica de los no-hogares en *Repulsión* (Roman Polanski, 1965)», *Fonseca Journal of Communication*, num. 14, pp. 147-166, disponible en <<https://doi.org/10.14201/fjc201714147166>> [12-07-2020].
- PALACIOS, Jesús (2014): *Hollywood maldito*, Valdemar, Madrid.
- POLANSKI, Roman (2017): *Memorias*, trad. María Antonia Menini, Malpaso Ediciones, Barcelona.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2020): «¿Qué le habéis hecho a sus ojos? Mirar y habitar *La semilla del diablo*», *Solaris. Textos de cine*, núm. 2, pp. 87-106. [Monográfico dedicado a la Trilogía del apartamento de Roman Polanski]
- VALLET, Joaquín (2018): *Roman Polanski*, Cátedra, Madrid.
- VILA, Santiago (1997): *La escenografía: cine y arquitectura*, Cátedra, Madrid.