

Escola Universitària Politécnica de Mataró

Centre adscrit a:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA

Grado en Medios Audiovisuales

Maternidad y cine de terror: *Rosemary's baby* y *Mother!*

Memoria

SÍLVIA FAR

PONENTE: JUAN CARLOS SÁNCHEZ MARÍN

OTOÑO 2018



TecnoCampus
Mataró-Maresme

Dedicatoria

A mis padres, por hacer un esfuerzo impresionante cada día durante todos mis años de estudiante para poder tener un futuro mejor y llegar hasta aquí.

A mi hermano y confidente por apoyarme en cada proyecto que he emprendido.

A Carles, por escucharme siempre y leerse incondicionalmente cada una de las páginas de este trabajo y aconsejarme en cada capítulo.

Resumen

La maternidad es algo que han usado muchos cineastas como punto de partida para desarrollar sus películas, especialmente en el género de terror, donde los personajes principales de estas cintas, las madres, se convierten en el punto de mira y el filón del que tirar para dar a luz historias diabólicas, perversas y aterradoras. Este proyecto hace un recorrido sobre el género, haciendo un estudio de los roles que desempeñan las madres desde diferentes filmes y se centra en dos películas en concreto. *Rosemary's baby* y *Mother!*, que se analizan según unos códigos y un patrón emocional establecido que se detalla en dicho proyecto. Dos películas que, una vez analizadas, se conocen las diferencias y aspectos compartidos, para concluir si la segunda se trata de un *remake* o una secuela de la primera.

Resum

La maternitat l'han fet servir molts cineastes com a punt de partida per a desenvolupar les seves pel·lícules, especialment en el gènere de terror, on els personatges principals d'aquestes cintes, les mares, es converteixen en el punt de mira i el filó del que tirar per donar a llum a històries diabòliques, perverses i aterridores. Aquest projecte fa un recorregut sobre el gènere, fent un estudi dels rols que desenvolupen les mares des de diferents films i es centra en dues pel·lícules en concret. Per portar-ho a terme, s'analitza *Rosemary's baby* i *Mother!*. Segons uns codis i un patró emocional establert que es detalla en aquest projecte. Dues pel·lícules que, un cop analitzades, es coneixen les diferències i aspectes compartits, per concloure si la segona es tracta d'un *remake* o una seqüela de la primera.

Abstract

Motherhood is something that many filmmakers have used as a starting point to develop their films, especially in the horror genre, where the main characters of these films, the mothers, become the focus for diabolic, perverse and terrifying stories. This project makes a journey through the genre, making a study of the roles played by mothers from different films and focusing on two films in particular. To make it, *Rosemary's baby* and *Mother!* are analyzed according to a codes and an established emotional pattern that is detailed in this project. Two films which once analyzed, the differences and shared aspects are shown, to conclude whether the second is a remake or a sequel to the first.

Índice

Índice de figuras.....	III
Índice de tablas	V
Glosario de términos.....	VII
1. Introducción.....	1
2. Objetivos y alcance.....	3
2.1. Objetivos principales.....	3
2.2. Objetivos secundarios.....	3
3. Marco teórico.....	5
3.1. El género de terror.....	5
3.1.1. Definición del cine de terror.....	6
3.1.2. El nacimiento del cine de terror.....	8
3.1.3. Un subgénero: El cine de terror psicológico.....	10
3.1.4. Características del género de terror.....	11
3.1.5. Madres en el cine de terror.....	13
3.1.6. La madre castradora.....	15
3.1.7. La madre como portadora del mal.....	21
3.1.8. La madre protectora.....	24
3.2. La secuela y el <i>remake</i>	26
3.3. Como analizar personajes.....	28
3.3.1. El personaje como persona.....	28
3.3.2. El personaje como rol.....	29
3.3.3. El personaje como actante.....	29
3.4. Polanski y <i>Rosemary's baby</i>	29
3.4.1. Sinopsis.....	30
3.5. Aranofsky y <i>Mother!</i>	32
4. Referentes.....	35
4.1. El mito de Fausto.....	36
4.2. <i>It's Alive</i>	38
4.3. <i>Village of the Damned</i>	41
4.4. Grace.....	43

5. Metodología.....	47
6. Desarrollo	49
6.1 Secuenciación <i>Rosemary's baby</i>	46
6.1.1 Rosemary como persona.....	69
6.1.2 El vestuario y el aspecto físico	69
6.1.3 Perfil psicológico y evolución.....	74
6.1.4 El deseo de ser madre	77
6.1.5 Rosemary como rol.....	78
6.1.6 Códigos sonoros	79
6.1.7 Códigos visuales.....	80
6.2 Secuenciación <i>Mother!</i>	80
6.2.1 Madre como persona	102
6.2.2 Vestuario.....	102
6.2.3 Perfil psicológico y evolución.....	103
6.2.4 Madre como rol	107
6.2.5 Códigos sonoros	109
6.2.6 Códigos visuales.....	109
6.3 Comparación escenas	113
6.3.1 Presentación de las madres.....	113
6.3.2 Embarazo	115
6.3.3 Clímax final	116
7. Conclusiones.....	119
8. Bibliografía.....	125
9. Filmografía.....	129

Índice de figuras

Figura 3.1.6.1. <i>Medea</i> (Delacroix, 1862).....	16
Figura 3.1.6.2. Margaret White con cuchillo en la mano.(1976) Fuente: <i>Carrie</i>	16
Figura 3.1.6.3. Norman Bates, disfrazado de Norma, con cuchillo en mano (1960). Fuente: <i>Psycho</i>	17
Figura 3.1.6.4. Norman Bates observando a Marion a través de un agujero.(1960). Fuente: <i>Psycho</i>	20
Figura 3.1.7.1 Regan.(1976). Fuente: <i>The Exorcist</i>	22
Figura 3.1.7.2. Damien.(1976). Fuente: <i>The Omen</i>	23
Figura 3.1.8.1. Amelia con Samuel.....	25
Figura 3.1.8.2. Diane hija Carol Anne.....	25
Figura 3.2.1. Escena final de <i>Psycho</i> (1960).....	27
Figura 3.2.2. Escena final de <i>Psycho</i> (1991).....	27
Figura 4.1. Póster de <i>It's Alive</i> . Fuente: FilmGrab.....	35
Figura 4.2. Póster de <i>Village of Damned</i> . Fuente: FilmGrab.....	35
Figura 4.3. Póster de <i>Grace</i> . Fuente: FilmGrab.....	35
Figura 4.1.1. Ilustraciones de Delacroix de Fausto y Mefisto (2018). Fuente: Universodelibros.....	36
Figura 4.2.1. Rostro en penumbra de la cara del bebé monstruo en <i>It's Alive</i>	40
Figura 4.2.2. Difundido de los ojos del bebé de <i>Rosemary</i>	40
Figura 7.1. Póster de <i>Rosemary's baby</i> . Fuente: FilmGrab.....	119
Figura 7.2. Póster de <i>Mother!</i> . Fuente: FilmGrab.....	119

Índice de tablas

Tabla 3.1 Subgéneros del cine de terror	6
Tabla 3.2 Ejemplificaciones	6

Glosario de términos

Secta	Doctrina ideológica que se aparta de lo que se considera ortodoxo.
Ente	Sujeto ridículo o extravagante, lo que es, existe o puede existir.
Gore	Recreación en las escenas sangrientas.
Canónico	Regla o precepto.
Fantasmagoría	Arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica.
Macabro	Que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que esta causa.
Onírico	Perteneciente o relativo a los sueños.
Proliferar	Multiplicarse abundantemente.
Bioscopio	Aparato óptico utilizado para proyectar imágenes en movimiento.
Ómnibus	Vehículo de transporte para trasladar personas dentro de poblaciones.
Mefistofélico	Diabólico, perverso.
Ancestral	Perteneciente o relativo a los antepasados.
Sonámbulo	Dicho de una persona: Que mientras está dormida tiene cierta aptitud para ejecutar algunas funciones de la vida de relación exterior, como las de levantarse, andar y hablar.
Álgido	Crítico o culminante.
Castrar	Apocar a alguien o debilitar alguien, inducir a un sentimiento de inferioridad.

1. Introducción

En el año 1968, el director de cine Roman Polanski lleva a la gran pantalla la novela *Rosemary's baby*, escrita por Ira Levin. Una novela conocida en España como *La semilla del diablo* (Debowicz, 2018). Se trata de una película de terror psicológico, un concepto que se trata con más profundidad a lo largo del proyecto, donde la protagonista Mia Farrow, como Rosemary, es una mujer embarazada, rodeada de gente involucrada en una secta. Todos los miembros de esta secta la anularán hasta tal punto que serán los demás los que decidan cómo y qué hacer durante sus nueve meses de gestación qué, por supuesto, darán vida a un ente diabólico. Con esta trama, *Rosemary's baby* se convierte en pionera en tratar el tema de la maternidad maligna (Salas, 2012).

Es precisamente este concepto el que se analiza durante todo el proyecto de final de grado, es decir, cuál ha sido el tratamiento del papel de la madre en las películas de terror en estos cuarenta años en el cine de los Estados Unidos. Se toman como ejemplo dos películas. Por un lado, *Rosemary's baby* ya mencionada y, por otro lado, *Mother!* de Darren Aranofsky, estrenada en 2017. Dos películas que, a pesar de los cuarenta años que las separan, se indaga sobre si comparten aspectos comunes o no.

Al igual que Mia Farrow, Jennifer Lawrence interpreta el papel de una mujer embarazada en la película *Mother!*. Madre se ve atrapada en su propia casa hasta convertirse en extraña de su propiedad. Unos extraños entran en su casa para romper el idilio del que vive con su marido, alejados de cualquier urbanización.

Por todo ello, estas dos actrices, interpretando a Rosemary y a Madre En *Rosemary's baby* y en *Mother!* respectivamente, son las protagonistas de este proyecto. Además, sabiendo la diferencia de años que las separan se averigua que influencias recaen una sobre la otra, descifrando que es lo que recuerda a Mia Farrow de Jennifer Lawrence. A través de esta comparación se sacan conclusiones sobre si la del 2017 podría ser una secuela o un *remake* de la primera.

2. Objetivos y alcance

A continuación, se detallan los objetivos planteados en este proyecto.

2.1. Objetivos principales

El objetivo principal de este proyecto es desarrollar una tesis sobre cómo se trata el tema de la maternidad en el cine de terror, tomando como ejemplo dos películas de este género que han tenido repercusión en la historia del cine. La primera es *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1963) y la segunda y posterior es *Mother!* (Darren Aranofsky, 2017).

Rosemary's baby fue la primera película que trató la temática del embarazo maligno (Salas, 2012). Por tanto, fue pionera en este género, lo que generó, después, una serie de películas que trataban de lo mismo con argumentos y personajes distintos, entre ellas, *Mother!*, una de las más actuales que tratan este tema.

El hecho de que se estudie cómo ha sido tratada la maternidad en estas dos películas da paso al siguiente objetivo principal: analizar los dos personajes protagonistas femeninos de estos dos filmes con detalle. Con ello, se puede llevar a cabo el primer objetivo general del proyecto, ya que analizar a estas dos madres es una parte muy importante para poder entender como tratan estos dos directores la maternidad, ya que van totalmente relacionados.

2.2. Objetivos secundarios

Los objetivos secundarios son los pilares para poder desarrollar los objetivos principales. Todo es clave y necesario para que el proyecto tenga valor.

- Aprender a analizar personajes según teorías y métodos que se investigan en el marco teórico.
- Dado que la película más actual respecto a la primera le lleva 40 años de recorrido, uno de los aspectos interesantes a investigar es, después de analizar los personajes y los filmes, si comparten aspectos en común, si *Mother!* tiene influencias de *Rosemary's baby* para poder concluir si la del 2017 podría ser un *remake*, una secuela o un recuela, conceptos que se definen, también, en el marco teórico.

- Indagar sobre el contexto histórico de las películas y el recorrido que hicieron los directores Darren Aranofsky y Roman Polansky, para poder llevarla a cabo.
- Contemplar y dar a conocer que no solo existen las madres que adoptan el papel de portadoras del mal mediante un embarazo o hijos que encarnan el mal, sino que el cine también ha tratado a las madres sobreprotectoras, dominantes, pero también aquellas protectoras que anteponen a su hijo por delante de cualquier cosa.
- Tener una visión crítica de cada película visualizada y aplicar todos los conocimientos pertinentes aprendidos en el Grado de Medios Audiovisuales que se puedan aplicar en este campo.

3. Marco teórico

En este capítulo, además de definir el género de terror y sus características, se hace un recorrido sobre el nacimiento de dicho género y cómo y debido a qué, llegó el término de terror o miedo psicológico, desarrollando así un subgénero de las películas que producen miedo.

Para poder analizar los dos filmes, *Rosemary's baby* y *Mother!*, se estudian las teorías más adecuadas en este marco teórico para después poder aplicar los puntos que más convengan en el desarrollo.

Dado que uno de los objetivos de este trabajo es, a través del análisis de las películas tomadas como ejemplo para contemplar cómo se trata la maternidad, descubrir si la más actual podría ser un *remake* de la primera o bien una secuela, se conocen con profundidad estos dos conceptos para poder llevarlo a cabo más tarde en el desarrollo del proyecto.

3.1. El género de terror

Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos. (Altman, 1999).

Entonces, los géneros cinematográficos, sirven principalmente para poder clasificar las películas en función de las expectativas que crean en el espectador. Es una guía para saber qué tipo de reacciones y comportamientos tendrá el público, en el caso de las películas de terror: asustar, dar miedo (Noriega, 2002).

Todas las películas que forman parte de un género siguen un mismo patrón o una misma estructura que hace que se encuentren lazos comunes para poder categorizarlas. En cada obra de un mismo género se reiteran elementos, escenarios, vestuarios, situaciones o incluso personajes. Por ejemplo, es muy común que en las películas del género de terror los hechos pasen en lugares y casas alejadas de ciudades o urbanizaciones. Son recurrentes los gritos, las músicas inquietantes y los momentos de oscuridad, así como la sangre en las películas

más *gore* o las alucinaciones y miedos de algunos protagonistas en las películas de terror más psicológico. Los niños son recurrentes como elementos malévolos de la trama y también las posesiones, los fenómenos paranormales y todo aquello que pudiera parecer desconocido o alejado de una realidad cotidiana que pueda atormentar al público.

En este último párrafo se hace referencia a dos conceptos nuevos: las películas de un estilo más *gore* y otras de trama más psicológica. Por ejemplo, *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1973) y *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996). La primera responde al *gore* y la segunda al psicológico, pero ambas películas de terror. Eso significa que, dentro de los géneros canónicos o mayores, tienen cabida múltiples variantes como la temática, la ambientación, la materia expresiva y la ubicación espacio temporal que sirven para precisar la descripción de un título (Noriega, 2002).

La siguiente tabla engloba los diferentes subgéneros del terror según la clasificación que hace José Luis Sánchez Noriega (2002):

TERROR
Licantropía (Hombre lobo)
Vampirismo
Satanismo
Gore
Sucesos paranormales
Alucinaciones y terror psicológico
Psicópatas
Muertos vivientes
Casas y objetos con poderes

Tabla 3.1 Subgéneros del cine de terror

TERROR
<i>Wolf</i> (1994)
<i>Bram Stoker's Dracula</i> (1992)
Los sin nombre (1999)
<i>Saw</i> (2004)
<i>Poltergeist</i> (1982)
<i>Rosemary's baby</i> (1968)
<i>Psycho</i> (1960)
<i>Night of the living dead</i> (1968)
<i>Annabelle</i> (2014)

Tabla 3.2 Ejemplificaciones

3.1.1. Definición del cine de terror

“La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (Lovecraft, 1927).

Uno de los negocios más potentes del mundo, el cine, se ha querido aprovechar de ello creando para el espectador grandes títulos del género de terror que intentan hacer sentir el miedo en primera persona. Por ello, “encontrar la mejor fórmula para provocar miedo es y será el objetivo de generaciones de directores interesados en este género” (Pérez, 2015, p.1).

Una de las definiciones que plantea la Real Academia Española sobre el concepto de terror es la siguiente:

1. m. Miedo muy intenso.

de terror

1. loc.adj. Dicho de una obra cinematográfica o literaria y del género al que pertenecen: Que buscan causar miedo o angustia en el espectador o en el lector.

Tanto Lovecraft en 1927 como la RAE en la actualidad usan la palabra miedo como reacción en el espectador ante el género de terror, por eso hay que definir lo que es el miedo y en que se basan los directores para provocarlo.

El miedo es la reacción esperada del espectador generada por el filme a través de unos elementos que resulten inquietantes o angustiantes para este. Provocado por sensaciones desagradables, por percepciones de peligro, riesgos o amenazas, sobre todo a aquello que es desconocido.

Por ejemplo, en *Halloween* (John Carpenter, 1978) lo que provoca miedo es que pueda existir un Michael Myers en la vida real. En *Lights out* (David F. Sandberg, 2016) el hecho de que cuando se apaguen las luces pueda aparecer un espíritu da miedo, en las cuatro películas de la saga *Rec* (Balaguero y Plaza, 2007) es la posible existencia de un virus que transforme a la gente en zombis y que estos puedan atrapar e infectar a las personas. El miedo adopta muchas formas y argumentos. En cada película de este género aparecerán elementos que hagan brotar esta emoción en el espectador y será esta la encargada de hacer sentir la angustia durante el visionado de la película e incluso hasta después de haberla visto, según el grado de impacto e intensidad que provoque en el espectador.

3.1.2. El nacimiento del cine de terror

Entre los siglos XVIII y XIX, una época donde la literatura gótica estaba en auge, el gusto por lo antiguo y la atracción por lo fantasmal estaban a la orden del día, se encuentran las primeras referencias e influencias que tendrán más tarde el cine de terror en Robertson (1763-1837) quién fue un físico belga prominente, un mago de la etapa y un revelador influyente de la fantasmagoría que desde muy joven le atrajo lo macabro y dejaba fascinados a todo aquel que veía sus tenebrosos espectáculos, también un precedente de los efectos especiales en el cine (Delgado, 2016).

En este periodo “surgen obras imprescindibles como *El castillo de Otranto* (1764) de Hprace Wlpole, *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe o *El monje* (1796) de Matthew Lewis.” (Penner y Jay, 2008, p.9), que tendrán una gran repercusión e influencia en el cine de terror.

También clásicos literarios como *Frankentsein* (1818) de Mary Shelley son un anticipo de este género ya que en 1908 Edison Studios estrenaría una versión de este que duraría 15 minutos (Penner y Jay, 2008).

Edgar Allan Poe (1809-1849) fue también un escritor y renovador de la literatura gótica, cultivador del género de terror donde sus cuentos y poemas inspiraron a muchos directores para hacer películas del género llenos de contenido onírico y simbólico. En *The Raven* (1845) uno de los cuentos de terror de Poe, un chico quiere dejar atrás el recuerdo que le ha dejado su esposa fallecida pero es visitado cada día por un cuervo que no para de recordarle la pérdida, repitiendo la frase “nunca más”, como si estuviera cayendo en la locura. Argumento que ha sido de influencia hoy en día en películas como *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014) donde una madre, después del fallecimiento de su marido, tiene que hacerse cargo de su hijo de comportamiento rebelde y de la casa donde viven, mientras cada noche son invadidos por un espíritu o criatura extraña: “Babadook”, quien no les dejará seguir adelante hasta que Amelia, la madre, le plante cara.

El género continuó proliferando y no fue hasta el 1895 cuando se consolidó el nacimiento del cine propiamente dicho, con la proyección de *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, de la mano de los hermanos Lumière. Este hecho causó tanto impacto que muchos de los espectadores salían

corriendo o se apartaban por miedo a que la máquina les golpeará, ya que se trataba de un único plano fijo (Losilla, 1993). Entre el público se hallaba Georges Méliès, director del teatro Robert Houdin de París, y quedó tan prendado por ese invento que intentó comprarlo a toda costa a los hermanos Lumière, pero todos los intentos fueron en vano y las respuestas siempre eran negativas. Méliès ya disponía de un bioscopio que reproducía y dejaba proyectar imágenes que intentó mejorar para empezar a ofrecer proyecciones en su teatro (Delgado, 2016). En uno de sus rodajes en la plaza de la Ópera para proyectar en el teatro Robert Houdin, la máquina quedó atascada y mientras lo arreglaba, cuando volvió a funcionar, lo que antes era un ómnibus se había convertido en un coche fúnebre. Así nacieron los efectos especiales y trucos en el cine. Este hecho le dio a Méliès para sacar su lado mefistofélico (perverso y diabólico). Así en 1896 dirigió la que se considera la primera película de terror de la historia del cine *The house of the Devil*, una fantasmagoría de tres minutos donde un vampiro llega a un castillo ancestral y se transforma en el propio Mefistófeles. También considerada la precursora del cine de terror de vampiros (Delgado, 2016).

Winsor McCay fue un historicista estadounidense, uno de los más importantes de la historia del cómic y de la animación. *How a Mosquito Operates* de 1912 estaba basado en un cómic para adultos y por lo tanto, de contenido más inquietante. El breve film consta de un plano muy cercano de como un mosquito chupa la sangre de un humano que está durmiendo, cuando este ya no puede succionar más, explota. Probablemente la primera película *gore* de la historia.

Más tarde, en 1919, se realizó el primer largometraje de terror, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, conocida en español como: *El gabinete del Dr. Caligari*, de la mano de Robert Wiene. Un sonámbulo asesino cumple las órdenes de un médico psicópata. Se denomina el máximo exponente del cine expresionista. Se trata de un film oscuro y sorprendente, de inesperado final que hoy día sigue sorprendiendo así que el impacto en su época seguro fue muy considerable ya que no es extraño que desde la antigüedad y en esa época el sonambulismo se asociaba al mal, a algo oscuro de la mente, ya que se veía como una irregularidad inquietante (Delgado, 2016)

El terror tiene grandes obras maestras, sobretodo en el cine mudo escandinavo y en el expresionismo alemán, en el cine norteamericano con películas como *The Lunatics*

(Thomas Edison, 1912), basada en el relato *The system of Doctor Tarr and Professor Fether* de Poe, pero no fue hasta la intrusión de la sonoridad que en el cine se consolidó el género de terror. Hoy en día no se puede imaginar una película de terror sin música inquietante, sonidos tenebrosos y gritos de horror, características casi indispensables en una película de esta temática. En la década de 1930, las películas sonoras eran un fenómeno global. En los Estados Unidos ayudaron a asegurar la posición de Hollywood como uno de los sistemas culturales y comerciales más potentes del mundo (Noriega, 2002).

La productora Universal, presidida en sus 25 primeros años por Carl Laemmle, se especializó en este género y dibujó todos los caracteres de todos los mitos del cine de terror y muchas de sus películas se basaban en la tradición literaria y en los arquetipos góticos. Una de las más significativas e interesantes del terror es *Freaks* (1932). Laemmle estableció tres categorías que distinguían a sus películas: las de bajo presupuesto, las de línea un poco más ambiciosa y, por último, las de prestigio (Molina, 2000) y así estos estudios, la Universal, se convirtieron en los reyes de las películas sonoras de terror (Penner y Jay, 2008).

En los años 40, debido a un agotamiento de temas en este género, se recrearon mitos que habían tenido espectacularidad anteriormente: Drácula, Frankenstein, La Momia y otros. Fue Val Lewton quien revitalizó el género con películas como *Cat People* (1942), *I Walked with a zombie* (1943) y *The body snatcher* (1945). Lewton entendió que “no era necesario invertir grandes presupuestos para sembrar terror cuando se disponía de talento.” (Penner y Jay, 2008, p.10).

Fuera de los Estados Unidos cabría destacar la productora *Hammer* fundada en 1934, célebre por la realización de una serie de films de terror gótico producidos entre los años 1955 y 1979. Renuevan el género con el uso expresivo del color y una mayor dosis de violencia y erotismo. Una de las grandes producciones de esta productora fue la precursora *The Curse of Frankenstein* (Terence Fisher, 1956).

3.1.3 Un subgénero: El cine de terror psicológico

Alfred Hitchcock destaca en la década de los 60 por convertirse en el padre del suspense y por convertir a los seres humanos en personas psicológicamente reales.

En una de las entrevistas que Alfred Hitchcock, autor de más de una de las cumbres del terror moderno, concedió para hablar de *Psycho* (1960), dijo que supo que su película

había cumplido su objetivo y que era un éxito cuando un padre le mandó una carta en la que le contaba que su hija, tras ver la película, ya no quería ducharse (Truffault, 1967).

El terror psicológico apela a la empatía del espectador con el personaje. Basa su atención en él, por eso el hiperrealismo está muy presente en estos filmes. Lo que ocurra tiene que ser lo suficientemente real como para hacer creer que le puede pasar al mismo espectador y que, por lo tanto, podría incomodarle y hacerle dudar de su propia seguridad.

En este pilar fundamental es donde se mueven *Rosemary's baby* y *Mother!*, películas que para entenderlas, primero se indaga en el contexto histórico de cada una, así como también en el recorrido por la biografía de sus engendrados.

3.1.4 Características del género de terror

“El cine es considerado como el medio artístico más dotado para la representación de lo horrible y lo terrorífico” (Losilla, 1993, p.25) y estos dos adjetivos brotan en este género gracias a todos los elementos y características que lo componen y que se nombran a continuación.

Tal y como se explica en el punto 3.1.2., el cine de terror nace sobretodo de la literatura gótica, de autores como Lovecraft o Edgar Allan Poe. Por lo tanto: *“El cine de terror toma elementos de fuentes de la literatura, supersticiones y leyendas tradicionales”* (Noriega, 2002, p. 96), así que de estos tres elementos surgen los personajes y los puntos principales que caracterizan a este tipo de películas.

Lo que hace único a este género es que la característica principal está dada por la emoción y el no saber que está por venir, lo desconocido. Son muy importantes los personajes como arquetipos en estas películas ya que sobre ellos recae muchas veces todo el peso de la trama.

“El fulgurante éxito de Drácula y El Doctor Frankenstein trajo como consecuencia una de las codificaciones del terror como género propio, con su propia iconografía, tipología y normativa ritual” (Molina, 2000). Así que uno de los elementos donde el cine centra el miedo, que nacieron a raíz de estos dos éxitos en los años 30 y que se explotó más adelante

en la década de los 40 y los 50, fueron los monstruos: *Phantom of the Opera* (Arthur Lubin, 1943), *Creature from the black lagoon* (Jack Arnold, 1954), *Tarantula* (Jack Arnold, 1955), *Godzilla, King of the Monsters!* (Ishirô Honda, Terry O. Morse, 1956).

Los psicópatas y asesinos en serie son otros de los personajes que suelen usar los directores para provocar el temor en el espectador, desde películas clásicas y de culto como: *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *The silence of the lambs* (Jonathan Demme, 1991), hasta series de televisión como *Dexter*. También son recurrentes los fantasmas: *Mama* (Andy Muschietti, 2013) o niños diabólicos, como por ejemplo: *El niño de barro* (Jorge Algora, 2007), una película argentina basada en hechos reales del mayor asesino en serie de este país, Robledo Puch (Europapress, 2007).

Esta es otra característica de este género, los hechos reales, por lo fascinantes y a veces increíbles que pueden parecer algunas historias, por eso, muchas de las tramas de este género son basadas en hechos que han sucedido en la vida real, lo que las hace aún más aterradoras: *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005), *The Conjuring* (James Wan, 2013).

Dado que, con el sonido, el terror se consolidó, el juego entre los silencios y la música junto con las imágenes para crear angustia y preocupación son imprescindibles. La música es muy importante y esta suele subir de intensidad cuando se llega a algún punto álgido en la trama de la película o pasa algo destacable.

Las atmósferas de todo este tipo de películas suelen ser inquietantes, con luces muy tenues casi oscuras, donde el espectador no sepa que le espera ni que pasará: *Los ojos de Julia* (Guillem Morales, 2010).

En el cine de terror psicológico, subgénero donde se hallan *Rosemary's baby* y *Mother!*, la característica más importante será la empatía que desprenderá el espectador hacia el protagonista, reconociéndose a sí mismo en el filme, “*generando un placer profundo por un lado y una gran incomodidad por otro*” (Fernández, 2016, p.36). Precisamente por ser

la empatía una emoción que tiene que surgir en el espectador, suelen ser películas muy realistas, muy cercanas al público y a la vida cotidiana. Lo que ocurre tiene que ser tan real que la función será que el espectador se incomode y se sienta amenazado por pensar que esto podría pasarle a él y así hacerle dudar de su propia certeza, creándole incertidumbre.

Con todas estas características que reúnen este tipo de cintas, se genera el miedo y la angustia en el espectador, el director lo tiene que hacer partícipe, por eso es un juego de tres: El director como emisor, la película como mensaje y el público como receptor.

3.1.5 Madres en el cine de terror

Des de los inicios de los tiempos los seres humanos siempre han considerado a los niños como almas inocentes, tiernas y angelicales. Aun así, son muchas las películas que les hacen intercambiarse los papeles para volverse deseosos del mal, poseídos o malvados, características que el género de terror ha explotado con películas como *The bad Seed* (Mervin LeRoy, 1956), *The Omen* (Richard Donner, 1976), *Children of the Corn* (Fritz, 1984), *Case 39* (Christian Alvart, 2009), *Orphan* (Jaume Collet-Serra, 2009), *Insidious* (James Wan, 2010) y otras muchas películas donde el papel del niño juega en un lugar totalmente opuesto al que el espectador está acostumbrado y tiene tan asumido en la realidad. El hecho de que un niño protagonice a alguien perverso puede aterrorizar al público. Directamente relacionado es lo que pasa con las madres en el cine. Al igual que con los niños, culturalmente, la sociedad está tan acostumbrada a que la madre sea amor, protección, cura y atención hacia sus hijos que imaginarla y sobretodo verla desde el lado oscuro coloca al espectador en un lugar desconocido y aterrador, una de las características de este género: lo desconocido.

Son también muchas las películas de terror donde el papel materno adopta este tipo de personalidad perversa, centrando la amenaza en seres de apariencia inofensiva (Perez, García, 2005). Otras veces, estas mismas no son el antagonista directamente, pero si sus descendientes, hecho al que se las podría relacionar y atacarlas de ser culpables que sus hijos hayan encarnado de alguna manera o forma el mal. También es verdad que no siempre se llevan toda la carga maligna porque cabría nombrar a aquellas que, dentro de este género, adoptan el papel de madres positivas, cuidadoras de los suyos.

Carl Gustav Jung (1875-1961), psicoanalista y psiquiatra, estableció que “*los arquetipos son elementos del inconsciente colectivo humano que se manifiestan de forma repetida en los sueños, en los relatos, en el arte plástico o en los mitos*” en su obra completa *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. De esta manera se pueden establecer roles sociales, estados mentales y conductas semejantes.

Tomando este término como partida, se puede hacer una clasificación sobre qué lugares han ido representando y con qué otras perspectivas se han tratado a las madres en el género de terror durante todos estos años que separan a *Rosemary's Baby* y *Mother!*.

“*Entre la preocupación de una madre y el vampirismo sentimental hay una línea muy estrecha*”. Con estas palabras de Javier Zurro, periodista, en su artículo *Madre (posesiva y castradora)*, no hay más que una en el diario El Confidencial, se consagraría la primera de la clasificación: la madre castradora. Esta clase de actitud que Zurro define como vampirismo sentimental es la que adoptan y sobrepasan la religiosa madre Margaret White en *Carrie* (Brian de Palma, 1976), adaptación de la novela de Stephen King, y Norma Bates en *Psycho*, adaptación de Robert Bloch (Alfred Hitchcock, 1960) que, aunque anterior a *Rosemary's baby*, no se puede pasar por alto por la gran influencia que tuvo y sigue teniendo en el cine de suspense.

Incluso la madre de Nina, Erica, en *Black Swan* (2010), también de Aranofsky, aparece como dominante y sobreprotectora de su hija, haciéndola, finalmente, partícipe de una psicosis que le hace dudar de lo que es real y lo que no lo es, haciéndose sus propias creaciones de ficción en su mente. Al final el espectador ya no sabe que es lo que forma parte de la psicosis y lo que no.

La segunda de la clasificación es la madre como portadora del mal. Aquellas madres que, como se ha visto en el primer párrafo, no desarrollan el papel de madres deseosas de mal sino que son sus hijos los que, por alguna razón, desarrollan actitudes diabólicas, lo que las hace directamente portadoras de un sentimiento de culpabilidad hacía ellas mismas, como el que tiene Katherine, madre de Daimon en *The Omen* y Chris McNeil, madre de Regan en *The exorcist*.

Por último, se podrían contemplar aquellas madres que aún en entornos y circunstancias difíciles, actúan como protectoras de sus hijos y aparecen como el pilar fundamental de estos filmes, donde también es muy común que en este tipo de películas carezcan de figuras paternas para, precisamente, enfatizar el papel de ellas. Claros ejemplos son la

madre de Sam, Amelia, en *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014) y Madeline en *Grace* (Paul Solet, 2009).

Véase ahora con detalle qué caracteriza a estos arquetipos maternos clasificados en estas tres categorías.

3.1.6 La madre castradora

Las raíces de estas madres se encuentran en la madre de la humanidad anterior a Eva, Lilith, la cual no surgió de una costilla, sino al mismo tiempo y de la mano de Adán. Lilith, jamás se sometió a Adán, por ello, va a quejarse a Dios mientras la fémina huye. Esta figura femenina, la primera de todas, pasa a ser en la tradición antigua, una figura maléfica y dueña de la oscuridad. (Enríquez, 2011).

“La mujer que se rebela contra el rol asignado para las de su sexo, capaz de plantarle cara al mismísimo Creador, marchándose incluso del Paraíso, deja de ser la casi-par del hombre, para convertirse en una criatura maléfica que se refugia finalmente en los abismos más profundos. La mujer malvada, la diablesa, siguiendo con este mito se nos muestra con la siguiente característica repetida hasta la saciedad en la literatura y el cine: una mujer enigmática, siniestra, fatídica y perversa.” (Enríquez, 2011, p.243).

En la mitología griega, se encuentran referencias de una de las primeras mujeres y madre más vengativa y perversa. Es el caso de Medea, la esposa que abandona a su marido Jason y mata a sus hijos por celos, Mèrmer y Feres (García, 2002).



Figura 3.1.6.1. *Medea* (Delacroix, 1862)

En la actualidad, tal y como define Virginia Guarinos (2008) en el capítulo titulado *Mujer y cine*, en el libro *Los medios de comunicación con mirada de género*, se habla de madre castradora cuando esta “es dominante, coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos, especialmente con los hijos varones llegándole a crear secuelas psicológicas irreversibles. También suelen ser maduras y de aspecto severo”. Tomando como ejemplo de esta definición dos grandes películas del género, el sexo es lo único que distiende de esta definición en el caso de *Carrie*, no obstante, con la madre de Norman Bates en *Psycho*, las dos hacen homenaje a esta determinación.

“Las mujeres tienen fama de ser más sensibles, más expresivas y en definitiva, son menos violentas que los hombres” así las categorizan Penner y Jay (2008) en el libro *Cine de terror*. Así que en cualquier película donde a una mujer y, aún peor, a una madre le nazcan instintos asesinos, automáticamente se convierten en historias a cerca del despecho y la

motivación que les ha llevado a hacerlo. Por eso suelen ser mujeres despechadas y con odio hacía los hombres. Según esta teoría, el hombre es el desencadenante de todos los hechos que pasen a posteriori. Y aunque en el cine hay muchas mujeres despechadas y desesperadas como en *What ever happened to baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962), *Strait-Jacket* (William Castle, 1964), *Whoever slew Auntie Roo?* (1972, Curtis Harrington), las que son madres, como Margaret de Carrie y Norma de Norman, toman medidas tan drásticas como autoritarias hacía sus hijos por miedo a que no les pase lo mismo que sufrieron ellas. Estas serían discípulas de Lilith en la tradición antigua y de Medea en la mitología griega sin llegar al extremo de matarlos.

Se detecta que hay algo extraño cuando solo empezar la película, Carrie White, la protagonista, sangra por primera vez mientras se está duchando en el vestuario de chicas tras una clase de gimnasia y esta, descontrolada y muerta de miedo, empieza a pedir ayuda a sus compañeras de clase, provocando ser el hazme reír de todas ellas. Cuesta creer que para su edad todavía no sepa lo que eso significa, aunque “conociendo a su madre” tal y como la profesora explica al director del colegio no sería tan sorprendente. Primer síntoma de que algo no es habitual ya que representa papel o deber de los padres, en este caso de Margaret, explicar ciertas cosas a medida que una chica crece, como el caso de la regla. Por lo contrario, incluso la madre la castiga, obligándola a recitar textos bíblicos donde la palabra pecado aparece por todos lados.

Enseguida aparecen planos de la casa de Carrie con cuadros como el de *La última cena*, velas y ornamentos propios de la religión llevados al extremo. Una definición gráfica de lo que es y lo que representa la madre en este filme, puro fanatismo extremista.

Todo empeora cuando a Carrie la invitan a la fiesta de final de curso y su madre enloquece de tal forma que hace lo posible para que su hija no acuda a tal evento, coartando su libertad, en palabras de Virginia Guarinos. Pero sabrá que sus intentos son en vano cuando Carrie, que mientras tanto ya ha desarrollado la telekinesis que hasta este punto de la película solo había dado ciertas muestras, asusta a su madre moviendo objetos, cerrando ventanas solas y tirándola a la cama. Justo en este mismo momento suenan unas notas musicales a través de unos violines estruendosos de fondo que recuerdan a los mismos que Hitchcock introdujo en *Psycho*. Brian de Palma, quiso enfatizar aquello como Hitchcock

hizo con la popular escena de la ducha, dos sucesos claves en las dos películas, respectivamente, ya que utilizan estas escenas para informar al espectador de un cambio de ritmo, como un punto de inflexión en el transcurso de los hechos.

Los continuos ataques nerviosos que tiene Margaret cada vez que su hija hace mención a algo que la Biblia o su religión trata como pecado, tal y como ella lo describe en la película (chicos, fiestas, fornicación...), hacen que Carrie desarrolle aún más esos poderes tele-kinésicos, como si se alimentara de la furia y los arrebatos de su madre. Esto hace que, tal y como su madre lleva al extremo la religión, ella lo acabe haciendo con sus poderes, provocando daños irreversibles en la fiesta de final de curso cuando a raíz de que una compañera de clase tira de una cuerda donde hay un cubo lleno de sangre de cerdo, caiga sobre ella mientras está en el escenario, con una banda y unas flores, acabando de ganar el premio de pareja de baile junto a Tommy, el chico que le pidió ir.

Todo está lleno de velas cuando Carrie, después de incendiar el pabellón donde se estaba celebrando la fiesta con sus poderes, llega a casa. *La última cena* está destrozada y la casa está alborotada, su madre la espera para clavarle un cuchillo justo cuando hace ver que la consuela. Otra imagen que hace retrospectiva a *Psycho*, también al momento de la ducha cuando Norma mata a Marion. Finalmente es Carrie quién, con sus poderes, clava unos cuchillos a su madre.



Figura 3.1.6.2. Margaret White con cuchillo en la mano.(1976) Fuente: Carrie



Figura 3.1.6.3. Norman Bates, disfrazado de Norma, con cuchillo en mano (1960). Fuente: Psycho

Aunque en *Carrie* Margaret White está siempre presente, tanto psíquicamente como físicamente, en el caso de *Psycho* a Norma Bates no se le ve el rostro en toda la película, solo alguna sombra, aun así, todo el peso del filme es crucial y recae en este personaje.

Psycho habla de una relación entre madre e hijo totalmente tóxica, rozando lo enfermizo, incluso en la novela se intuye el incesto.

Norman Bates, trabajador de un motel de carretera alejado de cualquier urbanización, es un chico de aspecto inocente, al igual que lo parecía Carrie al principio. Sin embargo, ambos desarrollan personalidades con secuelas psicológicas irreversibles, remitiendo otra vez, la definición de Guarinos. Se percibe que a Norman le es incómodo cenar con Marion, una chica que se queda en el motel por una noche, en la habitación, ya que le ofrece hacerlo en el salón detrás del mostrador del motel. Aún su aparente ingenuidad y pureza cuando Marion se va a duchar y se queda en ropa interior, Norman la observa desde un pequeño agujero, tapándolo enseguida, sintiéndose avergonzado, como si se prohibiera a él mismo el sentirse atraído por una mujer.



Figura 3.1.6.4. Norman Bates observando a Marion a través de un agujero.(1960). Fuente: Psycho

Norma, la madre de Norman, enseguida se siente amenazada ya que piensa que con la presencia de una mujer “y sus artimañas” (así lo define) lo alejaran de su hijo destruyendo así la estabilidad emocional entre ambos. En la siguiente escena se verá a Norma matándola. Es por eso que Norman se siente intimidado delante de cualquier mujer, a consecuencia de las inculcaciones de su madre.

Durante el filme solo se oyen conversaciones entre él y Norma, pero como ya se ha comentado, no aparece ella físicamente ya que al final de la película se desvelará uno de los finales más famosos de la historia del cine (Mérida, 2006). Y es que realmente es Norman, vestido de su madre, quien comete los asesinatos. De esta manera, Norman no se siente culpable ni responsable de los asesinatos.

Y es que Norman desarrolla este síndrome de la personalidad múltiple a consecuencia de la relación que mantuvo desde que vivían los dos solos, lejos de cualquier urbanización y círculo social. Norman guarda el cuerpo, la ropa y todo lo relacionado con su madre en la casa de al lado del motel.

En cualquier caso, el resultado que una madre se comporte extremadamente autoritaria, inculcando valores extremistas y poco racionales, limitando la libertad de sus hijos, provocará en el séptimo arte y tomando a estas dos películas como ejemplo, que los descendientes adopten actitudes que provocarán desequilibrios en sus vidas cotidianas. Norman Bates adopta múltiple personalidad, llegando a matar y Carrie hace uso de la telekinesis para vengarse de todos aquellos que se reían de ella.

3.1.7 La madre como portadora del mal

Esta clasificación es la más importante para este proyecto en particular ya que le pertenece a las dos películas tomadas como ejemplo para hablar sobre la maternidad en el género de terror: *Rosemary's baby* y *Mother!*, ambas también del subgénero psicológico.

Una de las características del cine de terror es que el espectador no sepa lo que está por venir, buscando la sorpresa en él en momentos clave del argumento de estas películas. El género usa arquetipos muy marcados precisamente para poder clasificar las cintas.

Uno de los arquetipos más usados en estas categorías son los niños, los niños diabólicos. Estos son engendrados por el mal y solo hay un ser humano que pueda engendrarlos: las mujeres y, consecuentemente, madres. Llegados a este punto de la cuestión es conveniente distinguir aquellas madres que son ajenas al hecho de que estén engendrando un ser diabólico: *It's alive* (Larry Cohen, 1974), *Rosemary's baby* (Roman Polanski, 1968); o las que, con el paso de los años, el descendiente haya sido poseído por el mismo diablo, haciéndolas partícipes de sentimientos de culpabilidad: *Verónica* (Paco Plaza, 2017) *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), *The Omen* (Richard Donner, 1976); o bien aquellas que aun sabiendo que han engendrado algo diabólico los protegen a toda costa e incluso serán partícipes de lo que el descendiente pueda llegar a hacer, porque ¿Qué hay más fuerte que el amor de una madre?: *Grace* (Paul Solet, 2009), *Cromosoma 3* (David Cronenberg, 1978) (Del Rocío, 2014).

En esta categoría el proyecto centra la atención en aquellas que no son conscientes de lo que está por venir, ya sea inmediatamente en el parto o con el paso de los años. Es el caso de los ejemplos nombrados en el anterior párrafo: *The Exorcist* y *The omen*. Tanto Regan como Damien desarrollan comportamientos fatídicos con el paso de los años, Regan con doce y Damien más prematuramente con cinco.

Un dato curioso es que los dos directores usan la fecha del cumpleaños de los protagonistas para ser el desencadenante de todos sus comportamientos.

Regan, que adopta una actitud inocente y angelical al principio de la cinta, empezará a tener comportamientos extraños que llevarán a su madre, Chris, a llevarla cada vez con más frecuencia al médico, el cual asociará estas actitudes a enfermedades mentales. Chris, una actriz famosa con poco tiempo para dedicarle a Regan, será la única que parecerá ver que el comportamiento de su hija, no es el de su hija, si no el de alguien que la ha anulado, metiéndose en su cuerpo, descubriendo más tarde que será el mismo Anticristo. Así que por su cuenta decide buscar ayuda en la iglesia y en los exorcismos.

En estas dos películas que se asemejan y se clasifican en la misma categoría donde las madres no son conscientes y viven ajenas al mal que les espera posteriormente, las dista que, en el caso de Damien, no es verdaderamente el hijo biológico.

El principio de la película empieza en un hospital, cuando Katherin, la mujer del embajador de los Estados Unidos, Robert Thorn, da a luz a su hijo muerto. Ella no ha sido consciente de este hecho y Robert, que sabe la depresión en la que caería su mujer, decide adoptar a un niño: Damien, de también aspecto angelical e inocente al principio del film. Él será el culpable, con la ayuda de la niñera que contratan sus padres, de diversos hechos maléficos que consagrarán en la muerte de varias personas de su alrededor, inclusive la madre.

Cuando Katherine aún permanece con vida le hace la reflexión de que su hijo no puede ser su hijo a un psiquiatra que visita. Sabe que su hijo no podría hacer estas cosas y empieza a dudar, a no reconocerlo como tal hasta llegar al punto de no querer pasar ningún tiempo con él, hasta tenerle incluso miedo.



Figura 3.1.7.1 Regan.(1976). Fuente: *The Exorcist*



Figura 3.1.7.2. Damien.(1976). Fuente: *The Omen*

El cine trata a esta categoría de madres como si estas fueran las únicas que pudieran reconocer a sus hijos ante cualquier adversidad. Tienen la obligación de ser conocedoras de cada rasgo y aspecto tanto físico como psicológico de sus hijos, mostrando de esta manera el vínculo tan fuerte que hay entre una madre y su hijo. Mientras a Chris los médicos no paran de decirle que su hija ha de hacerse pruebas de todo tipo para averiguar que le sucede dentro, hace rato que ella sabe que la medicina no la curará, solo ella sabe que lo que le pasa a su hija no tiene nada que ver con la medicina, ya que no es su hija, sino el demonio.

Lo mismo pasa con Katherine, que ha tratado a Damien como su hijo biológico desde el primer segundo que lo ve con vida, dado que ella no es consciente de lo que pasó en el parto. Más tarde, con las actitudes que desarrolla Damien, decide ir a un psiquiatra al que le reconoce que no quiere a su hijo como tal, sin ir mal encaminada.

Aunque Katherine tiene una figura paternal al lado, tiene que pasar la mayoría del tiempo sola con el niño y la niñera. Robert, al ser el embajador de los Estados Unidos, pasa mucho tiempo fuera de casa y apenas puede ver al niño. De hecho se consideraría que Damien pasa casi la totalidad del tiempo con la niñera o con su madre.

Chris es una mujer y actriz divorciada, por lo que la figura paternal en este filme está totalmente ausente. Este hecho hace que todo el peso de la educación del niño recaiga en ellas y se sientan culpables por cualquier cosa que pudiera pasarles.

3.1.8 La madre protectora

Esta última categoría engloba a aquellas madres que aún en entornos y circunstancias difíciles, actúan como protectoras de sus hijos y aparecen como el pilar fundamental de estos filmes, como se indica en el apartado 3.1.5.

Es una categoría minoritaria porque no es muy común en el género de terror que la madre actúe como heroína. El cine se aprovecha del papel materno que desarrolla en la sociedad, para darle una vuelta de tuerca y que esta tenga instintos asesinos, gestaciones fatídicas, comportamientos adversos o bien sea la víctima o el objeto al cual atacar. Estas connotaciones hacen florecer la angustia del espectador y por eso los directores usan este arquetipo para provocar incertidumbre y miedo.

En este caso, el elemento que provoca este miedo en el espectador tiene que ser algo externo al papel materno. En el caso de *The Babadook* es el espíritu Babadook y en el caso de *Poltergeist* son los fantasmas que se comunican con los niños, especialmente con Carol Anne. Ambas madres tendrán que enfrentarse a dichos personajes para poder seguir adelante.

Amelia es una mujer viuda que “*está perdiendo el control sobre su vida y la de su hijo, quien está obsesionado con un monstruo que lo acecha por las noches.*” (Aguilar, 2015, p.3). Esta madre intenta por todos los medios no recrearse ni enfrentarse ni aceptar la muerte de su marido, por lo que el *Babadook* representa esa negación, representa sus miedos y cada vez que este se hace más presente en sus vidas, la actitud que adopta Amelia es más imprevisible y desconcertante hasta alejarse de todo lo que le rodea y perder el control de su vida y la de su hijo Samuel, el cual tiene un conducta muy difícil.

Finalmente Amelia tendrá que plantarle cara al *Babadook*, es decir, a sus miedos y temores, para poder seguir con su vida.

En una de las últimas escenas el *Babadook*, que representa ser la figura paterna, se intuye que le propone a Amelia que sacrifique a Samuel para que él pueda volver y, aunque en todo el filme se aprecia lo muy enamorada que estaba y está de su marido y lo difícil que le resulta cuidar de su hijo hasta llegar a tratarlo con muy poco respeto, decide plantarle cara. Cuando lo hace, representa que el *Babadook* se queda viviendo en el sótano, donde guarda todos los

recuerdos de su marido, que representa una metáfora sobre que “*no se puede pretender que no existe, aunque se lo puede ocultar tras la fachada de una familia normal, de un hogar*” (Aguilar, 2015, p.5). Y es que aun lo insostenible que se le hace la situación de tener que cuidar sola a su hijo, de conducta muy rebelde, queda demostrado que el amor y el vínculo que existe entre una madre y su hijo es tan fuerte que incluso esta será capaz de renunciar al amor de su vida por Simon.

En *Poltergeist*, Diane Freeling, la madre de los niños, cruza ella misma el umbral, desafiando a lo que pudiera encontrar y enfrentándose incluso a la médium que les ayuda, donde se encuentra su hija abducida, y salvarla de los fantasmas.

Diane y Amelia superan y plantan cara a sus miedos (Los *Poltergeist* y el *Babadook*) por sus hijos, por lo que las convierte en las heroínas de estas historias.



Figura 3.1.8.1. Amelia con Samuel



Figura 3.1.8.2. Diane hija Carol Anne

Con todo esto, el cine pone de manifiesto que cuando hay una figura paterna al lado de la madre o bien esta misma mujer no desata odio hacía los hombres, esta es cabal, consecuente y toma la imagen que se conoce culturalmente como protectora, angelical y cuidadora. Cuando esta figura falla o está demasiado ausente o le preocupan más sus intereses como para prestar atención a lo que sucede alrededor de su vida familiar, las gestaciones se tuercen y los niños adoptan actitudes perversas.

3.2 La secuela y el *remake*

Este capítulo del trabajo pretende dar definición a los conceptos secuela y *remake* ya que uno de los objetivos de dicho proyecto es comparar y analizar *Rosemary's baby* y *Mother!* desde la perspectiva de la protagonista, es decir una visión maternal. Dicha comparación da lugar a las similitudes o diferencias que comparten, pudiendo así llegar a una conclusión de si la más actual podría tener señas de *remake* de la original o bien podría ser una secuela de esta, o ninguna de las dos. Por eso es necesario conocer estos dos conceptos.

Un *remake* es una obra cinematográfica, literaria o musical que revisa otra preexistente y que respeta, de manera general, la línea argumental, los protagonistas y la ambientación de la original (González, 2015).

“*Ha sido una práctica habitual en el cine norteamericano desde sus mismos inicios*” resalta Concepción Cascajosa en su artículo *El remake cinematográfico y la comunicación intercultural*.

En la última década este hecho se ha visto intensificado debido en parte a la falta de ideas de los directores o guionistas o bien para generar un punto de vista distinto del director sobre el filme que se hace el *remake* con fines comerciales y artísticos (García, 2016).

Además, también con el *remake*, se intenta recuperar una historia que se creía olvidada, de la época de los casetes de VHS, actualizando los efectos especiales o usando la tecnología 3D con computadoras potentes (Bravo, 2012). Sobretudo últimamente se han estado recuperando a la gran pantalla grandes clásicos de Walt Disney como *Alicia en el país de las maravillas* (Tim Burton, 2010), *Maléfica* (Robert Stromberg, 2014), *La cenicienta* (Kenneth Branagh, 2015), *El libro de la Selva* (Jon Faverau, 2016), *La bella y la bestia* (Bill Condon, 2017).

Fuera de la productora de Walt Disney, en la historia del cine se han hecho muchos *remakes* de muchas películas. Un clásico ejemplo es *Psycho*, película tomada como patrón en el capítulo 3.1.6. en la clasificación de madres castradoras, de la mano de Gus Vas Sant en 1991. En este caso, el director copia plano a plano la original pero en color (Tapia, 2012).

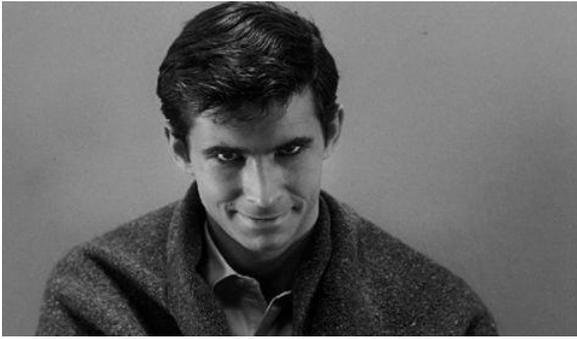


Figura 3.2.1. Escena final de Psycho (1960)

Figura 3.2.2. Escena final de Psycho (1991)

No solo Walt Disney o en el género de terror ha investigado en este campo, sino que otros géneros también han dado jugo a *remakes* con películas archiconocidas como *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933) o *Infernal Affairs* (Andrew Lau y Alan Mak, 2002).

En segundo lugar, cabe definir la palabra secuela y qué es lo que caracteriza a un filme para que sea así de la primera. Se trata de una obra literaria o audiovisual relacionada con otra parecida antes en la que se narran hechos posteriores a los de la obra primera (Orellana, 2017).

En muchas ocasiones las películas dejan un final abierto que puede dar pie a pensar que podría haber una secuela sin importar los años que pasen para poder verla. Otras veces, basta el éxito que tuvo el filme para agarrarse a algún hecho y poder desarrollarlo en una secuela. Por ejemplo, *Jurassic Parc* (Steven Spielberg, 1993) la cual tuvo una secuela en 2015 con Colin Trevorrow como director, *Jurassic World*, aunque en *La secuela. Entre el Remake y la Secuela: El caso de Jurassic World*, un ensayo de investigación escrito por la Dra. Irene Raya Bravo, profesora interina a la Universidad de Sevilla, trata la posibilidad de que *Jurassic World* esté entre estos dos conceptos que anuncia el título del proyecto, ofreciendo la palabra secuela. Una mezcla de las dos.

Otras secuelas destacadas del mundo del cine han sido *Planet of the Apes* (2014) del clásico del 1968 protagonizado por Charlton Heston, *Batman Returns* (1992), *The Empire Strikes Back* (1980), *Rec 2* o *Alien 2: El regreso* (1986).

3.3 Como analizar personajes

Los personajes son los actores del relato: en un análisis fílmico, responden a la pregunta “¿Quién?” (Lorenzo, 2011).

Según los teóricos Casetti y Di Chio, los personajes son uno de los elementos más importantes de la estructura narrativa de cualquier historia, ya que serán estos quienes conduzcan la trama del filme hasta el final. A través de ellos el espectador es cómplice y a la vez receptor de cualquier historia. Unos análisis textuales narrativos de los personajes implican unas operaciones de descomposición y recomposición con objeto de identificar los principios de construcción y funcionamiento del analizado en cuestión y se puede analizar desde una perspectiva física, psicológica y social (Pérez, 2016).

Según estos dos teóricos el análisis del personaje está clasificado en tres grandes bloques:

- El personaje como persona
- El personaje como rol
- El personaje como actante

3.3.1 El personaje como persona

Este tipo de análisis de personaje estará totalmente ligado al hiperrealismo, a la veracidad en cuanto este desarrolle cualidades, actitudes, defectos y virtudes de una persona en todos sus aspectos, dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal y que todo este conjunto forme al personaje, una persona única dotada de su propia psicología. En este bloque se pueden hacer tres distinciones.

1. Personajes planos, simples *vs* personajes redondos, dotados de más complejidad.
2. Personajes lineales y uniformes *vs* contrastados, que como su propio nombre indica, son más cambiantes y contradictorios.
3. Personajes estáticos y estables *vs* los dinámicos, en constante evolución

Aunque estos patrones hacen referencia a los aspectos más psicológicos del personaje, los aspectos y rasgos físicos también le harán ser la *persona* (color de pelo, de piel, de ojos, forma de los labios, de la nariz, complejidad...).

3.3.2 El personaje como rol

Este tipo de análisis se centra en identificar, una vez se tienen las actitudes y perfil físico del personaje, qué tipo de rol desarrolla en la sociedad o en su entorno o más bien en la narración, en la historia, en la película. Aquí son muy importantes los comportamientos y las acciones que lleva a cabo en todas las situaciones que está expuesto en los minutos que dure la cinta. Y aunque existen muchísimos comportamientos, Casseti y Di Chio hacen una criba de los rasgos más generales, aceptados tradicionalmente:

1. Personajes activos que se sitúan como fuente directa de la acción y actúa en primera persona tomando la iniciativa *vs* personajes pasivos que son el resultado de las iniciativas y las decisiones tomadas por los activos.
2. Personajes influyentes que mandan hacer la acción a otros *vs* los autónomos, que son ellos mismos quien realizaran esa acción sin que nadie se lo diga.
3. Personajes modificadores, que serán los que intenten cambiar las situaciones de la historia del filme *vs* los conservadores, que dejarán que los hechos transcurran como tal.

3.3.3 El personaje como actante

“El personaje como actante es un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que este avance” (Casseti y Di Chio, 1990). Según si el personaje es oponente, sujeto, objeto, destinador o destinatario de las acciones.

3.4 Polanski y *Rosemary's baby*

El cine cuenta con diversas películas que tratan la temática del diablo, sobre todo aquellas en las que un sujeto hace un pacto con este a cambio de sus deseos, debido en gran parte a *El mito de Fausto*. Este mito y leyenda nacida en el siglo XV explica la historia de cómo un mago de la época vende su alma al diablo para poder dotarse de un intelecto sobrehumano. Este mito se explica con profundidad en el siguiente capítulo (Balló y Pérez, 1998).

En 1967, Ira Levin (1929 – 2007), escritor de suspense estadounidense, escribe la novela en la que se inspirará el filme de Polanski *Rosemary's baby*. Después de los cuatro millones de ejemplares vendidos la productora Paramount quiso adaptarla a la gran pantalla (García, 2018).

Los derechos del libro fueron adquiridos unos meses antes por William Castle, un director y productor estadounidense de varias películas del género de terror: *13 Ghosts* (1960), *The Old Dark House* (1963), *Night Walker* (1964). La intención era que él mismo dirigiera todo el filme, pero eran tantas las maneras de rodarla que quiso pedir ayuda a Evans, productor de la Paramount, compartiendo beneficios. Evans solo tomaría en consideración a Polanski para dirigir la película (Vallet, 2008).

No fue hasta su estreno y su gran éxito en taquilla que se creó un punto de inflexión en la temática para empezar a ponerse de moda y servir de inspiración con películas posteriores que hablaban de ello, dentro del género de terror (Salas, 2012).

3.4.1 Sinopsis

La cinta empieza cuando Rosemary, una chica alegre y ama de casa, y su marido Guy, de profesión actor, van a visitar un apartamento en Nueva York y deciden mudarse ahí para empezar un nuevo ciclo en sus vidas.

Rosemary es feliz pero lo único que le falta es un bebé para alcanzar la plenitud. Mientras tanto, Guy prefiere primero anteponer su trabajo hasta poder alcanzar el éxito en su profesión antes de tener un hijo. En este edificio, rodeado de una mala aura y leyendas siniestras de antiguos inquilinos, viven los Castevet, un matrimonio mayor que, después del horrible acontecimiento del suicidio de una vecina que vivía con ellos y con la que Rosemary había entablado una pequeña amistad, los invitan a cenar a casa.

Después de esa cena, parece que Guy ha congeniado perfectamente con ellos. Al poco tiempo y después de este acontecimiento a Guy le dan un papel que le habían rechazado después de que el actor que iba a encarnar al personaje, se quedara ciego. Debido al entusiasmo que se apodera de Guy, decide tener el hijo que Rosemary tanto desea.

La noche en que deciden tener el hijo, Rosemary tiene una pesadilla en la que es violada por el mismo diablo, mientras los vecinos del edificio miran la escena, expectantes, dejando que ésta grite: “¡No es un sueño!”.

Al amanecer, Rosemary, un poco aturdida, escucha las disculpas de Guy, por haberle hecho el amor mientras estaba inconsciente, mientras descubre que está embarazada. A partir de aquí, todos los vecinos se involucrarán tanto en este embarazo que se harán dueños de él, anulando a Rosemary y tomando las decisiones por ella e incluso el ginecólogo al que debe ir, quién le recomienda un jugo como vitamina para los primeros meses de embarazo.

Con la ayuda de un amigo y después de varios acontecimientos extraños, Rosemary llega a la conclusión y ata cabos hasta sospechar que los vecinos e incluso su marido, quien está brillando en el mundo del teatro repentinamente, están involucrados en una especie de culto y que lo que quieren es al bebé para rendirle homenaje a dicho culto. En el momento del parto, sin ser hospitalizada, su marido le comunica que el bebé ha muerto. Ante esta afirmación, las sospechas que tiene y los llantos que oye en el edificio, descubre una puerta escondida en su apartamento que lleva al de los Castevet.

Mientras avanza, descubre a todos los vecinos e incluso su marido reunidos en una sala, alrededor de una cuna negra con un velo, también negro. Rosemary se va acercando hasta que le descubre el rostro a su hijo, que el espectador no ve, mientras se echa las manos encima, incrédula de aquello. El bebé, que representa ser el hijo de Satanás, no deja de llorar. Roman Castevet la tranquiliza y convence para que actúe como su madre. Finalmente, Rosemary, aterrada y en shock, se ve sin escapatoria y es cuando saca su instinto maternal y se acerca a la cuna para mecerla y calmar al bebé, llegando al final del film.

3.5 Aranofsky y *Mother!*

Madre es una mujer que vive con su marido, un escritor reconocido en pleno bloqueo mental. Ambos viven en una casa alejada de cualquier urbanización. Una casa que aparece en ruinas al principio del filme y que, conforme la cámara recorre las estancias del lugar, se va reconstruyendo poco a poco.

Madre se encuentra leyendo alrededor de la hoguera que ella misma enciende mientras su marido está en la mesa del estudio intentando escribir, cuando de repente pica un hombre a la puerta que dice ser un médico que se ha perdido pensando que se trataba de un hotelito rural. El marido le invita a quedarse, pero a la protagonista no le sienta del todo bien. Aun así, obedece la decisión de su marido. En mitad de la noche, Madre oye unos ruidos y encuentra a su marido ayudando a vomitar al huésped en el baño, él le dice que les deje en paz y que se vaya a la cama.

Al amanecer todo parece normalizado, cuando de repente vuelven a picar a la puerta. Esta vez es una mujer que resulta ser la esposa del huésped. El escritor otra vez, les invita a que se queden a pasar la noche. Enseguida entra más gente en casa: dos hermanos que dicen ser los hijos de la pareja de extraños. Tras una discusión entre ellos, uno mata al otro mientras Madre está expectante a todo aquello. Entre todos menos ella, deciden llevar al hijo al hospital.

Después de este acontecimiento y de dejarles la casa a modo de velatorio, el matrimonio se queda a solas y Madre le reprocha a su marido lo abandonada que se ha encontrado y lo distante que ha estado con ella. Él la coge y hacen el amor.

A la mañana siguiente Madre le comunica a su marido que está embarazada. En este momento al escritor le empiezan a fluir las ideas y empieza a escribir. Pasado casi todo el embarazo en calma y tranquilidad, el marido le dice a Madre que ya ha acabado el poema, cuando ella lo lee se queda perpleja de lo brillante que es. Enseguida empieza a venir gente a la casa pidiendo autógrafo al autor y ella se va quedando más desplazada.

La casa se llena de gente, ella está aturdida, parece la desconocida de su propio hogar. Hay gente por todos lados alabando al autor, celebrando una fiesta, rezando, robando cosas e incluso matando a gente. Se forma el caos. En todo aquel alboroto Madre empieza a tener contracciones, por lo que de repente aparece el marido que la coge y se la lleva a una habitación para poder dar a luz al bebé en calma.

Una vez ha tenido el bebé, Madre le suplica que por favor haga que se vaya toda esa gente de su casa, pero él le confiesa que le gusta y que quiere presentarle al bebé. Ella se niega, pero en un momento que se queda dormida aprovecha para cogérselo y enseñarlo a todo el mundo. Madre despierta y entre cansancio, gritos y llantos por recuperarlo, observa finalmente como han descuartizado a su hijo y como se lo están comiendo. Empieza a matar a todo aquel que ve por delante hasta que el marido la aparta de todos, ella entra en furia y se dispone a coger un encendedor y volar todo aquello.

Finalmente enciende fuego y todo queda en ruinas menos el escritor que, aunque ve que Madre está toda calcinada, le pide cogerle el corazón para que pueda seguir creando.

4. Referentes

En este capítulo del proyecto se han escogido tres películas que contienen elementos comunes entre sí y que se muestran y explican a continuación en las siguientes páginas. Dichos elementos son útiles para el desarrollo y comparación del análisis de *Rosemary's baby* y *Mother!*.

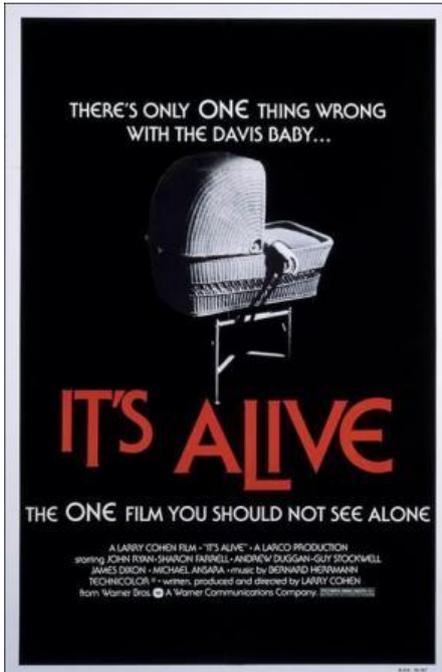


Figura 4.1. Póster de *It's Alive*. Fuente: FilmGrab

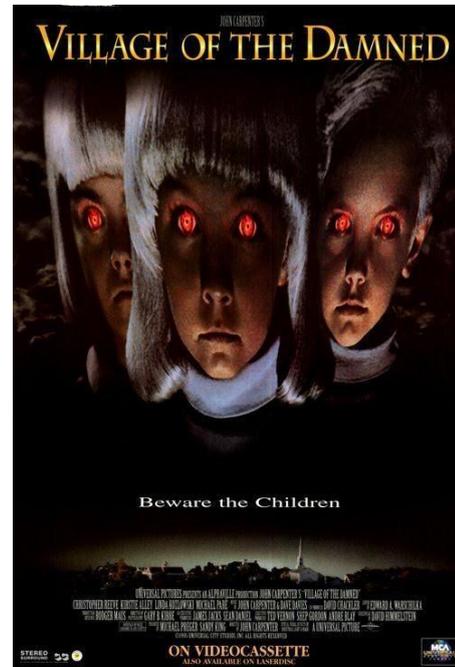


Figura 4.2. Póster de *Village of Damned*. Fuente: FilmGrab

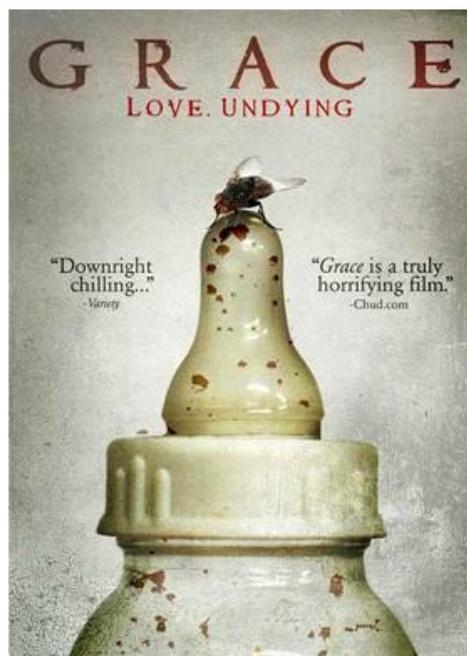


Figura 4.3 Póster de *Grace*. Fuente: FilmGrab

4.1. El mito de Fausto

Antes de entrar en la temática, la sinopsis y las estructuras narrativas de estos filmes referentes, hay que hacer mención también a *El mito de Fausto*. Se trata de uno de los referentes más antiguos en las que se han basado obras e historias literarias, cinematográficas, artísticas y musicales.

Fausto es el protagonista de este mito clásico alemán escrito por el dramaturgo Johann Wolfgang von Goethe, inspirado en un mago que vivió en el siglo XV. Fausto, quién se encuentra frustrado por las limitaciones del ser humano, decide hacer un pacto con el diablo a cambio de que este le proporcione conocimientos ilimitados a cerca de toda la humanidad. Le vende su alma a cambio de un intelecto infinito. Es un libro que representa la confrontación entre Dios y Mefistófeles. Durante la historia, el autor deja ver como el bien y el mal son dos conceptos que viven dentro de cada ser humano y cada uno es consciente de que camino quiere tomar y seguir (Balló, Pérez, 1997).

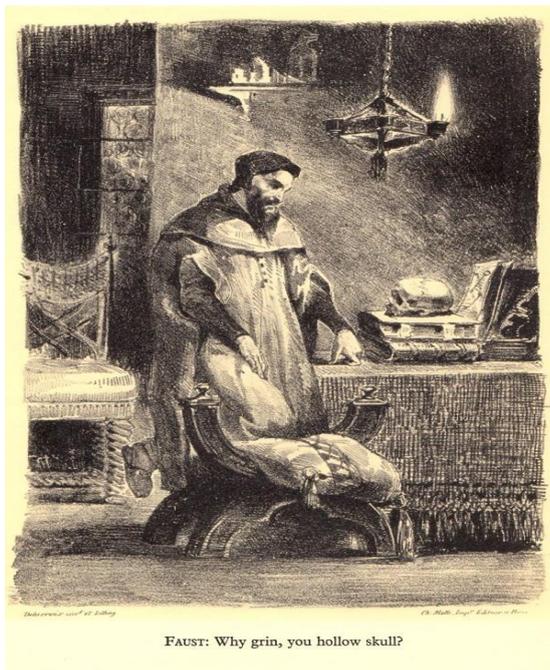


Figura 4.1.1. Ilustraciones de Delacroix de Fausto y Mefisto (2018). Fuente: Universodelibros

Estas ilustraciones son algunas de las representaciones artísticas que se han hecho de este mito. Concretamente estas dos pertenecen a una serie de 17 litografías del autor.

Por lo que respecta al cine y más allá del género de terror, varias películas han basado su trama en este mito como, por ejemplo, la comedia *Bedazzled* (Harold Ramis, 2000), conocida en España como *Al diablo con el diablo*. En el género fantástico y de acción *Ghost Rider* (Mark Steven Johnson, 2007), conocida en España como *El motorista fantasma*. En el género de terror, una de las primeras fue *Faust* (F.W. Murnau, 1926), una película muda alemana donde el personaje anda buscando la esencia del conocimiento, por lo que es tentado por el diablo y vende su alma, al igual que en el mito. Lo recrea también Albert Lewin en *The Picture of Dorian Gray* (1945) o Taylor Hackford en *The Devil's Advocate* (1997).

Por supuesto, *Rosemary's baby* y *Mother!* le vuelven a dar vida y reviven este mito mediante sus argumentos, recordando que el embarazo de Rosemary gira entorno a una secta encubierta, incluido su propio marido. Los vecinos tientan a Guy con un futuro prometedor lleno de papeles y obras teatrales de éxito a cambio de que les entregue el bebé que está gestando su mujer Rosemary, que se convierte en el hijo del diablo.

En *Madre!* ocurre algo similar con otra trama. El marido de Madre es un escritor que se encuentra en un bloqueo de su carrera cuando de repente escribe el poema más brillante jamás escrito por él, mientras empiezan a entrar desconocidos en su casa que lo único que querrán, él incluido, será el bebé de la madre.

En 2011, Neil Burger dirige la película *Limitless*. Eddie Morra representa un escritor con otro bloqueo mental en su carrera. Un día descubre una droga que le hace sacar el máximo de partido a sus facultades mentales, consiguiendo así ser un escritor de gran éxito en Nueva York, convirtiéndole en un hombre rodeado de lujos, grandes grupos sociales, viajes y privilegios. Si bien Eddie no hace un pacto con el demonio, se convierte esclavo de estas pastillas, sin ellas no hubiera logrado todo el éxito. Al igual que cualquiera, se convierte esclavo de Mefistófeles una vez se le vende el alma, gracias a esas pastillas tiene todo el lujo que le rodea y comparándolo con Guy, por ejemplo, el marido de Rosemary, gracias a vender a su hijo obtiene el éxito dramaturgo.

La lujuria, la ambición y la insatisfacción del ser humano lleva a sacrificar lo que es realmente importante a cambio de sus intereses, sin ver las consecuencias.

“*Si Fausto es un mito que se universaliza con tanta fuerza, es porque abarca el proyecto del hombre total, partiendo del carácter incompleto de la existencia.*” (Balló, Pérez, 1997, p.224).

4.2 *It's Alive*

Esta película se ha escogido a raíz de lecturas de su sinopsis en libros como *Historia del terror a través del cine* (Alonso, 1998) y su propio visionado.

It's Alive, conocida en España cómo *¡Estoy vivo!*, es una película dirigida por Larry Cohen en 1974, en un contexto histórico donde la píldora, comercializada por primera vez en 1960, fue síntoma de revolución sexual. En los años 70 ya era un anticonceptivo muy usado para el control del embarazo entre las mujeres.

(...) En noviembre de 1961 un médico británico publicó una reseña en la revista «The Lancet» la muerte de una mujer joven por problemas de coagulación vinculados con el empleo regular de la «píldora anticonceptiva». En los meses siguientes se comunicaron otras dos muertes. Y, ya en 1962, la Agencia de Fármacos y Alimentos norteamericana (FDA) tenía registrados 26 casos de problemas de coagulación relacionados con la «píldora anticonceptiva» (López, 2017).

Con estos acontecimientos como inspiración, Cohen construye la trama alrededor de esta idea.

Como en muchas películas de este género, la cinta empieza idílicamente. Frank y Lenore, un matrimonio aparentemente feliz, despiertan en mitad de la noche debido a las contracciones de la mujer, que significan que el bebé ya está a punto de ver la luz.

Inmediatamente, Frank despierta a su otro hijo Chris de once años, lo cual denota y se intuye que el segundo hijo que esperan no estaba tan buscado al haber tanta diferencia de edad con su hermano.

Si bien en *Rosemary's baby* y *Mother!* gran parte del peso del filme gira en torno al proceso del embarazo, en *It's Alive* la trama se centra en el post parto.

Pronto, la idealización del principio se convierte en una pesadilla. Todo empieza a torcerse cuando llegan al hospital y Frank comienza a sospechar que algo no va bien por el tiempo que lleva en quirófano, ya que con Chris solo fueron 45 minutos. En quirófano, Lenore ya intuye que algo no está yendo bien. Y es que unos minutos después, todos los asistentes, médicos y enfermeras mueren asesinados por el hijo que ha engendrado la madre, que escapa de todo aquello, escondiéndose en el exterior y asesinando a todo aquel que se cruza en su camino.

Después de estos acontecimientos, la radio y todos los medios de la época despiertan su interés, por lo que no paran de hacer eco de los hechos. La policía por su cuenta también emplea todos los medios para encontrar a la criatura y matarla.

El suceso deja a Lenore totalmente apartada, aturdida, trastocada y cerca del delirio, por lo que Frank toma las riendas de la situación, ayudando a la policía, haciéndose cómplice para encontrar y matar a su propio hijo.

Casi al final del film, cuando el bebé monstruo se encuentra en casa de los Davis, Lenore intenta encubrirlo y protegerlo por todos los medios, aun sabiendo lo que es y el mal y los asesinatos que ha cometido, anteponiéndolo al padre.

Incluso el hermano, Chris, que hasta la fecha había permanecido ajeno a todo esto en casa de un amigo de la familia, cuando lo ve, sabiendo lo que es, también quiere protegerlo.

Frank, que durante el filme es cómplice de la búsqueda del sujeto, en el último momento, cuando lo encuentra y lo ve, por fin, también intentará protegerlo, sumándose al sentimiento de Lenore y de su hijo Chris.

A parte del sentimiento de la madre, que acepta a su hijo sabiendo su condición, se suman además el amor del hermano y del padre, creando un sentimiento de familia hacía el pequeño bebé monstruo.

Lenore tiene en común con Madre y Rosemary que, aunque son ajenas al principio de lo que están engendrando, finalmente aceptarán a su hijo, sea cual sea su destino.

Además de que los directores juegan con la imaginación del espectador, casi no muestran el sujeto, creando así más inquietud en éste.



Figura 4.2.1. Rostro en penumbra de la cara del bebé monstruo en *It's Alive*.



Figura 4.2.2. Difundido de los ojos del bebé de Rosemary.

Aunque en el caso del bebé de Lenore, el director va mostrando en diferentes fotogramas durante la cinta distintas partes del cuerpo del bebé cada vez y en milésimas de segundo para que el propio espectador lo construya en su mente. En el caso de Rosemary solo aparece en el fotograma de la figura 4.2.2. y con un difundido de Rosemary echándose las manos a la cara, de fondo.

4.3 *Village of the Damned*

Village of the Damned es una película británica dirigida en 1960 por Wolf Rilla, inspirada en la novela de ciencia ficción *The Midwich Cuckoos* escrita por John Wyndhman. Esta película encuentra su remake en 1995, esta vez en Estados Unidos y dirigida por John Carpenter.

La cinta, al igual que en *It's Alive*, empieza idílicamente en una fiesta del pueblo de Midwich (California), alejado de la ciudad, como también lo está la mansión donde viven Madre y su marido.

Pasados unos pocos minutos ocurre un fenómeno paranormal: toda la gente del pueblo se desmaya. En este punto entra en acción la coprotagonista de la película, la investigadora del caso, Susan, que intentará dar explicación a lo sucedido durante todo el filme.

Cuando la gente del pueblo despierta, diez mujeres han quedado embarazadas. Asustadas, por pensar que esos embarazos podrían dar a luz a bebés con malformaciones debido a como han sucedido, deberán decidir si tenerlo o no. Si bien no pensaban que lo que estaban gestando no serían bebés normales y corrientes, sabían que cabía la posibilidad de ser embarazos de riesgo. No obstante, nueve meses después, todos los bebés nacen menos uno, que no superó el parto. Un bebé que Susan roba para poder estudiar la naturaleza de aquellos seres.

Con el paso del tiempo, estas criaturas muestran no tener ningún tipo de sentimiento, con unos poderes telepáticos y unas dotes intelectuales inhumanas, sobre todo para su condición de niños. También muestran rasgos físicos muy parecidos y les caracteriza el color de pelo albino, tanto en los niños como en las niñas.

Durante todo el filme, los nueve niños de pelo albino hacen uso de sus poderes y ponen de manifiesto sus capacidades para provocar dolor o incluso la muerte de todo aquel que se antepone en su camino, incluida la de Susan. Ellos se justifican diciendo que lo hacen para garantizar la supervivencia de su especie, ya que si lo hicieran juntamente con los humanos estos obstaculizarían su meta, que es colonizar todo el mundo.

Como son nueve, David, uno de los niños, no tiene pareja, ya que debería haber sido el bebé que murió en el parto. Este hecho hace que se sienta un poco más cerca de los humanos y de su madre, Jill McGowan, al nacerle un sentimiento de dolor y vacío. No obstante, también ha sido partícipe de algunas muertes.

Cuando el pueblo se revela contra ellos y la policía va en su busca y captura, Alan, el médico local y uno de los padres de la niña que encabeza a todo el grupo, intenta elaborar un plan para la eliminación de esta colonia. Lo que lleva a cabo es crear un muro de ladrillos en su cabeza para que les sea imposible a los niños leerle la mente, mientras que en su mano lleva un maletín con un explosivo dentro. Mientras, Jill le pide a Alan que, por favor, salve a David y se lo deje llevar, ya que cree que él no es como los otros niños. Una vez que Jill consigue llevarse a David, el muro de ladrillos de Alan se derriba por los poderes de los ocho niños, pero cuando finalmente pueden descubrir lo que esconde Alan, la bomba explota matando a todos los niños y a él mismo. A raíz de este suceso, Jill decide empezar una nueva vida junto a David en otro lugar para que nadie pueda reconocerlos.

Si algo tienen en común Lenore y Jill es que aceptan a sus hijos aun sabiendo lo que han sido y son capaces de hacer, aceptando su condición. En cierta manera saben que a ellas no les harán nada, son sus madres, sus creadoras y el amor de ellas va más allá de todas las muertes que estos hayan podido causar. Junto con Rosemary y Madre, todas pasan por un mismo patrón emocional:

1. Felicidad (Van a ser madres).
2. Inquietud (Algo está yendo mal).
3. Negación (No puede ser que el hijo que han dado a luz sea maligno).
4. Furia (Están enfadadas con el mundo y se sienten culpables de lo sucedido).
5. Aceptación (Asumen la situación).

Este patrón emocional se ve extendido con más profundidad en el desarrollo del análisis de las dos películas protagonistas de este proyecto.

4.4 Grace

Esta película dirigida por Pau Solet en el año 2009, trata sobre una mujer que, aun habiendo perdido dos fetos, se queda finalmente embarazada del tercero.

La película empieza en un plano general de la habitación donde Madeline y su marido Michael están haciendo el amor. Inmediatamente, en una elipsis temporal, se puede observar a la mujer con un embarazo bastante avanzado, comiendo con su marido y su suegra Vivian. Charlan sobre que alimentos podrían favorecer la salud del bebé y Vivian comenta su deseo por que tengan su bebé con un doctor de la familia. Madeline le dice que quiere tener un parto natural porque no cree en la medicina convencional e irán a ver a una comadrona amiga suya.

La comadrona, que se llama Patricia y ex novia de Madeline, le da consejos a la pareja sobre el proceso del parto. También les enseña la bañera donde dan a luz a los niños. En casa de Patricia, Madeline cuenta lo feliz que está por el éxito del embarazo ya que había sufrido dos abortos, anteriormente. (Felicidad).

Después de la visita a Patricia, ya en casa, Madeline empieza a tener fuertes dolores en el pecho, por lo que van directos al hospital. Una vez allí, se presenta el médico que Vivian les había recomendado y propone una inducción al parto para prevenir posibles daños al bebé. (Inquietud) Justo en ese momento también llega Patricia, quien pregunta por sus contantes, alegando que la inducción no es necesaria. Tras esta falsa alarma, el matrimonio sale del hospital y volviendo a casa tienen un accidente de coche. Mueren Michael y el feto.

Después de este acontecimiento, Patricia y Vivian aconsejan a Madeline ir al hospital para que le hagan una revisión de daños y le saquen el feto del vientre, pero ella se niega y le dice a Patricia que quiere seguir con la gestación hasta los 9 meses y que además, sigue queriendo que sea ella quien se lo extraiga. Cuando llega el momento, Patricia accede, dando a luz a la niña en la bañera que le enseñaba al principio de la película. Milagrosamente el bebé nace vivo y Madeline decide llamarla Grace.

Algunos acontecimientos extraños suceden con Grace. Se le aproximan las moscas porque desprende un dolor desagradable y aunque la madre la baña, el olor no desaparece. Sangra

al bañarse y no digiere bien la leche materna. Madeline no entiende lo que sucede con su hija e intenta avisar a Patricia. Los intentos son en vano ya que siempre le salta el contestador y su novia aparentemente celosa tampoco le transmite los mensajes.

Una noche que Madeline se queda dormida con Grace en los brazos, se despierta de repente debido a un dolor que siente en el pecho. Es Grace que le ha succionado la mama para logra sangre en vez de leche, Madeline, aunque se aterroriza al principio y pasa por una crisis psicótica, enseguida entiende lo que sucede por lo que derrumba todos los muros éticos, morales y legales para no tardar en ir al supermercado a comprar quilos de carne para hacerle un biberón de sangre animal a su niña. (Negación y furia).

Resulta que el linaje animal no puede substituir a la sangre materna, por lo que Grace acepta la condición de su hija y se deja succionar su propia sangre a cambio de su deterioro tanto psíquico como físico. Todo por vivir obsesionada en ser madre. Seguidamente, en una escena de contenido explícitamente gore, el médico de familia que proponía Vivian al principio, va a ver a Madeline, Vivian anteriormente la avisa de que la madre no da señales de vida y le pide que vaya a verla. El médico la ve tan débil y con aspecto enfermizo que le hace una revisión general a la que Madeline extrañamente acepta. En cuanto procede a hacerle el análisis de sangre, Grace empieza a sollozar pidiendo comida. Madeline golpea al médico, lo mata y aprovecha para tomar como punto de partida el agujero de la vía de sangre que le había colocado, para abrirse el brazo con unas tijeras para que su bebé absorba y se alimente. En ese momento llega Vivian también para saber que está sucediendo con su nieta, Madeline se anticipa y también la mata. (Aceptación).

Tras este trágico final, la película acaba en una última secuencia donde se ve a Patricia y Madeline con cortes de pelo distintos en una autocarabana, huyendo y conduciendo en mitad de unos campos. En la última escena, Madeline le explica a Patricia que a Grace le han empezado a crecer los dientes y eso significa que ya no solo le succiona sangre si no que le muerde ahora el pecho.

El deseo desmedido del sentimiento de maternidad de Madeline hace que, tras dos abortos, acepte a Grace sean cuales sean sus necesidades. De hecho, todas las madres de las películas de este capítulo paren a monstruos, aceptando su naturaleza y aun sabiendo el mal que les pueden causar a ellas mismas. Estas madres forman un híbrido ente las del punto 3.1.7 Madres como portadoras del mal y 3.1.8 Madres protectoras, al igual que *Rosemary's baby* y *Mother!* Sus hijos han nacido a raíz de gestaciones funestas las cuales dan a luz a seres inhumanos que a la vez protegerán desde el fondo de sus entrañas.

5. Metodología

En este capítulo del proyecto se detalla la metodología a usar para llevar a cabo, en primer lugar, el objetivo principal de este proyecto, que es analizar a las dos protagonistas de las películas de *Rosemary's baby* y *Madre!*, para conocer como se ha tratado la maternidad en estas dos películas y concretar, después, qué influencia o que aspectos recuerdan a Rosemary de Madre.

Para poder hacer el análisis de estas dos mujeres, se ha recurrido al libro *Como analizar un film* (1997). Un libro escrito por Francesco Cassetti y Federico Di Chio, dos académicos italianos especializados en los medios de comunicación y su impacto en el espectador, donde se recogen sus teorías y pasos a seguir para analizar una película y el texto audiovisual.

Aunque el libro explica todos los métodos para analizar un film entero, en este proyecto se usa el que hace sobre los personajes. Se trata de la teoría que se explica en el marco teórico sobre cómo analizar los personajes. En este punto se explica cómo se distinguen tres maneras de analizar a los personajes, dependiendo del punto de vista que interese: como persona, como rol y como actante. Este trabajo se acoge a los dos primeros, ya que el fin es comparar Rosemary y Madre.

A modo de recordatorio, el personaje como persona es aquel dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal que le harán desarrollar actitudes, cualidades, defectos y virtudes que le harán ser la persona que es, al igual que sus aspectos y rasgos físicos y su vestimenta le definirán como persona también. Para hacer este análisis del personaje como persona se han hecho varios visionados de las dos películas, haciendo las anotaciones pertinentes de su perfil psicológico según han aparecido en la trama.

En el caso de los aspectos físicos y la forma de vestir, aunque también se han tratado a partir del visionado, no se han escrito anotaciones, sino que se han hecho capturas de pantalla de los diferentes atuendos de cada protagonista en toda la película para poder ver las diferencias y las similitudes a modo más visual.

Una vez encontrado y definido el patrón psicológico de las dos protagonistas, se ha desempeñado el análisis del personaje como rol.

Para ello, se han anotado y estudiado sus acciones, sus decisiones y sus comportamientos en la sociedad y en la película, es decir, el rol que desempeñan en la trama, que también se ha hecho mediante el visionado. Finalmente se ha llegado a la conclusión sobre si son roles activos, influyentes o modificadores en la historia.

A continuación, con todos estos datos, se ha recurrido al patrón emocional encontrado en el apartado de referentes, nombrando en qué momentos y/o escenas nace para concretar si realmente lo siguen y de qué manera y orden.

Llegados a la primera parte del análisis completo de las dos protagonistas sobre toda su magnitud psicológica, así como física, se ha proseguido con la segunda parte de este. Se ha puesto la atención a los códigos visuales como los movimientos de cámara, encuadres y planos; y los códigos sonoros como las voces, el ruido, la música y los silencios, a través de los visionados de las películas.

Finalmente se han escogido tres escenas representativas de las dos cintas, que se detallan en el apartado siguiente de desarrollo, donde se fija la atención y se comparan plano a plano para describir de qué manera explica la historia cada director. Esta segunda parte del análisis del proyecto pretende dar una visión global de los filmes para que, con la máxima información, poder concluir si *Madre!* podría ser una secuela, un *remake* o un recuela de *Rosemary's baby*.

6. Desarrollo

Rosemary es el primer personaje que se analiza debido a que se trata de la película más antigua si se compara con *Madre!*.

En el marco teórico se hace una sinopsis de la película, donde se explica que Rosemary es un ama de casa deseosa de ser madre, casada con un actor en bloqueo, decidido a luchar por triunfar y conseguir el papel que le lance al estrellato. Para verlo en detalle, se hace una secuenciación de la película. Esta secuenciación, siguiendo la teoría de Casetti y De Chio, trata de hacer una segmentación útil para ver el argumento más fragmentado y en profundidad de este filme y, además, sirve para poder referirse a Rosemary y saber el rol que desempeña en la película y como es ella como persona, según sus actos o las decisiones que toma conforme va avanzando el film:

6.1 Secuenciación *Rosemary's baby*

PRIMER ACTO

Créditos (00:00:00)

Con una panorámica en movimiento de la ciudad de Nueva York de fondo a vista de pájaro empieza la película. Según la cámara se va moviendo para acercarse al edificio Dakota, famoso por su prestigio en la ciudad e imán de muchos famosos (Sempere, M 2018), aparecen simultáneamente los créditos de color rosa y en letra cursiva, acompañándoles la voz de Mia Farrow tarareando una canción de cuna y la melodía de Krzysztof Komeda.

Rosemary y Guy visitan el apartamento por primera vez (00:02:01)

El agente inmobiliario da la bienvenida a los Woodhouse en el vestíbulo del edificio. Mientras se dirigen al apartamento, el agente aprovecha para preguntarles sobre sus planes de futuro. En ese momento se sabe que Guy es actor pero sin ningún papel destacable por el momento. También que no tienen niños pero que están pensando en tenerlos más adelante. Cuando el agente ya está enseñándoles el apartamento, entre el entusiasmo y la mirada perpleja de Rosemary que no para de crecer a cada paso que da en el piso y un expectante Guy ante algunos desperfectos, descubren que hay un armario escondido detrás de un mueble que los deja un poco desconcertados. Al apartarlo y ver que solo hay guardadas toallas y un aspirador, no le dan más importancia que esa.

Al salir de la visita, Rosemary le comenta a Guy lo feliz que le haría alquilar ese apartamento y le ruega que dejen el otro.

Cena con Hutch (00:07:03)

Mientras Hutch les acaba de preparar la cena de despedida, les explica que le llamaron para pedirle referencias de los Woodhouse y les comenta lo mucho que los echará de menos. Ya en la cena les cuenta varias historias y algunas leyendas que corren sobre brujería en el edificio Bramford, como que allí vivió Adrian Marcato, infame adorador de Satanás, hasta que en el año 59 encontraron a un niño muerto en el sótano envuelto en papel de periódico.

Primera noche en el apartamento (00:08:38)

Los Woodhouse abren la puerta del nuevo apartamento. Rosemary lleva bolsas con comida y Guy una lámpara. Mientras abren una caja para coger los platos, oyen a los vecinos hablar, de muy cerca. El agente ya les comentó en su primera visita que el apartamento era la zona trasera de otro, que lo habían dividido en dos. Como la casa aún no está amueblada, Rosemary decide coger un estante del armario empotrado para usarlo como mesa para su primera cena. Ya en plena comida, sentados en el suelo y con la tenue luz de la lámpara, Rosemary le pide a su marido que apague la luz para desnudarse y hacer el amor.

Pintura y reformas (00:10:41)

Unos hombres pintan y empapelan el apartamento, para ponerlo al gusto de la pareja. Otros traen los muebles mientras Rosemary les da indicaciones de donde deben ponerlos. En un momento, mientras se encuentra colgando una cortina y con la televisión de fondo, escucha el anuncio de Guy, que le hace parar su tarea y prestarle atención, sentada a pocos centímetros del televisor. También forra los estantes con un papel de tonos amarillentos para ponerlo a su gusto, esperando a que Guy vuelva a casa del trabajo.

La lavandería (00:12:39)

Rosemary está sentada en una silla leyendo una revista, esperando la colada. En el fondo hay una chica morena poniendo una lavadora. Cruzan algunas miradas hasta que Rosemary le dice que la confundió con una famosa actriz. Enseguida se presenta como Terry, huésped que vive con los Castevet en el séptimo piso, la otra parte del piso de los Woodhouse. Mientras Rosemary le comenta con afán a qué se dedica su marido y qué obras de teatro ha protagonizado, se oye el ruido del cristal de una bombilla impactando contra el suelo. Rosemary y Terry se asustan y comentan lo poco agradable que les parece ese sótano, así que deciden ponerse de acuerdo para bajar juntas cuando tengan que hacer la colada. Terry le comenta que tiene un amuleto que las protegerá a las dos, un colgante y regalo de los Castevet. También le explica que le salvaron de las drogas y que si no hubiera sido por ellos se encontraría en la cárcel o muerta.

Paredes de papel (00:15:08)

Guy está en la cama leyendo el periódico y Rosemary sentada en el tocador cuando de repente vuelven a oír a los Castevet, esta vez discutiendo. Ambos se miran y Guy empieza a bromear hasta que Rosemary se abalanza sobre él para darse un beso. Mientras se besan, vuelven a escuchar a través de las paredes, esta vez unos canticos extraños de origen religioso.

SEGUNDO ACTO

Terry ha muerto (00:15:56)

Los Woodhouse pasean por la calle de noche para volver a casa. A medida que se van acercando al portal del edificio Bamford ven a la policía y un grupo de gente alrededor. En cuanto se acercan ven a Terry encima de un charco de sangre muerta, acompañada del collar que mencionó en la lavandería con Rosemary y que las protegería. Rosemary aterrorizada se da la vuelta y Guy les comenta a los policías que la conocían. Enseguida les interrogan para ver si pueden sonsacar alguna información de la difunta. Cuando están a punto de subir al apartamento, en la oscuridad de la calle, aparecen los Castevet, que hasta ahora no habían

salido en escena, enfundados en trajes coloridos en mitad del negro de la noche. No muy atónitos por la noticia deciden comprobarlo por su propia mano, levantando la manta que la cubre. La señora Castevet, que parece un poco más sorprendida que su marido, justifica que Terry era muy feliz como para haberse arrojado desde la ventana, que es la teoría de los policías. En ese momento Rosemary se acerca y cruza las primeras palabras con los Castevet, apoyando la teoría de que a Terry se la veía muy feliz y llena de vida. Se presentan, siendo así el primer encuentro entre los Castevet y los Woodhouse.

Pesadilla (00:18:56)

A modo de pesadilla de Rosemary aparece en plano el rostro de Terry muerta junto con el charco de sangre. Después, ante un fondo negro, aparece una monja con una Biblia en las manos diciendo: “A veces me pregunto cómo has podido llegar a dominar a tus compañeras de clase”. Segundos más tarde, medio dormida, oye a la señora Castevet gritar. En cuanto se vuelve a dormir aparece la monja otra vez regañando a alguien, reviviendo algún suceso de la infancia.

La visita de Minnie Castevet (00:20:03)

El sonido del interfono del apartamento de los Woodhouse conduce a la siguiente secuencia donde, a través de la mirilla, se ve a Minnie Castevet esperando a que Rosemary le abra la puerta. Minnie le da las gracias por su comprensión la noche de la muerte de Terry. Después empieza a pasearse por el apartamento, felicitando a Rosemary por el trabajo de pintura y decoración realizado mientras le hace preguntas comprometidas a la joven. Finalmente, invita a Rosemary y a Guy a cenar con ellos esa misma noche para conocerse mejor. Rosemary le da una negativa pero Minnie empieza a hacerle un poco de chantaje emocional diciéndole que les iría muy bien en estos momentos. Rosemary accede.

Guy pierde un papel (00:22:23)

Rosemary está haciendo labores de casa cuando Guy entra por la puerta y se lanza a abrazarlo. Guy, que esta cabizbajo, le dice a su mujer que no le han dado el papel que esperaba. Se lo han dado a un actor llamado Donald Baumgart. Rosemary enseguida le trae la cena junto a una cerveza intentándole convencer que no es para tanto y comentándole la propuesta de Minnie. Aunque al principio no le apetece y está en baja forma, decide ir para complacer a su mujer.

Los Woodhouse van a cenar a casa de los Castevet (00:24:27)

Minnie, muy encantadora, recibe a los Woodhouse mientras a Roman Castevet se le ve preparando unos combinados antes de la cena. Los cuatro se sientan en el sofá a hablar sobre viajes y partes del mundo hasta que suena la alarma del horno, que indica que la cena está lista. En la mesa, además de hablar de religión, Roman alaba el papel de Guy en algunas apariciones teatrales, comentándole que podría llegar muy lejos.

Una vez la cena ha terminado, Rosemary ayuda a Minnie a lavar los platos, mientras Guy y Roman se encuentran en el sofá charlando muy amigablemente.

Ya en casa comentan lo buena que estuvo la cena y Rosemary critica que los platos fueran de diferentes vajillas. Bromean sobre la decoración de la casa y Guy comenta divertidas e interesantes anécdotas que le ha estado contando Roman, añadiendo que volverá a que le cuente más cosas al día siguiente. Rosemary, sorprendida, le comenta que habían quedado con unos amigos, a lo que Guy le responde que ya volverían a quedar otro día.

El regalo de bienvenida (00:30:24)

Rosemary está en casa y reproduce un tocadiscos. Se dispone a leer cuando de repente llaman al timbre. Es Minnie y está vez viene acompañada de su amiga Laura Louise que, sin tenerla en cuenta, se sientan en el sofá. Otra vez alaban sus labores de decoración mientras se entrometen en su vida y sacan de sus bolsos agujas para tejer lana. Minnie también saca del bolso un collar que regala a Rosemary, que resulta ser el colgante que llevaba Terry. Rosemary se queda un poco perpleja mientras la señora Castevet le comenta que lo que hay dentro del amuleto es raíz de Tanis y da buena suerte y la animan a que se lo ponga. Rosemary nota un olor muy fuerte pero las dos señoras la alientan diciéndole que se acostumbrará al olor.

Cuando Guy regresa le comenta otra vez las interesantes anécdotas que le ha estado explicando Roman. Rosemary por su parte le enseña el obsequio que le ha dado Minnie, acercándose para que lo huelga. Enseguida se lo quita y Guy le dice que, si lo ha aceptado, debe llevarlo.

Ceguera de Donald Baumgart (00:33:34)

Rosemary está ordenando la casa cuando suena el teléfono. Guy es quien lo coge mientras Rosemary escucha expectante. Inmediatamente al colgar, Guy le informa de que el actor que le había quitado el papel, Donald Baumgart, se había quedado ciego y que, por lo tanto, no podría hacer la obra de teatro. Este hecho hace que le ofrezcan el papel a Guy.

Visita de Rosemary a Hutch (00:35:29)

Rosemary le cuenta a Hutch que la carrera de Guy va en muy buena dirección y lo sobreexcitada que está respecto a ello. Como es un momento decisivo en la vida profesional de Guy, está muy ocupado y pasa mucho tiempo trabajando. Mientras dan un paseo, Hutch y Rosemary hablan sobre lo sucedido con Terry.

La decisión de tener un hijo (00:36:27)

Rosemary llega a casa y se encuentra un ramo de rosas que la conduce a otro hasta llegar a Guy, que se encuentra al final de la habitación esperándola. Se disculpa por su comportamiento los últimos días y por anteponer su carrera a ella, por lo que le propone que tengan un hijo. Rosemary se emociona al ver que el sueño de ser madre se va a cumplir.

La noche de la concepción (00:37:36)

Aparece Guy encendiendo la chimenea y diciendo: "Llegó el momento". Rosemary va vestida con un traje-pantalón rojo y se sientan delante del fuego mientras toman una copa. En la siguiente escena están cenando románticamente en la mesa a la luz de dos velas hasta que suena el timbre de la puerta. Guy va a ver quién es mientras Rosemary se queda en la mesa escuchando. Cuando oye que es Minnie quien ha picado, ruega en voz baja que no

la deje entrar. Se oye a Guy darle las gracias, aún no se sabe por qué. Cierra la puerta y vuelve a la mesa con dos tazas de mousse de chocolate que les ha preparado Minnie. A medida que Rosemary se va comiendo el postre le encuentra un sabor extraño que Guy no sabe apreciar. Ella opta por no comérselo pero Guy la presiona diciéndole que son tonterías suyas y, para evitar una discusión, Rosemary lo vuelve a coger. Pero en cuanto su marido se levanta y no la ve, tira el mousse a la servilleta.

Una vez acabada la cena, mientras Guy ve la televisión, Rosemary aprovecha para ir a la cocina y tirar el mousse de la servilleta a la basura. A los pocos segundos se empieza a marear y desequilibrarse. Guy la coge y la lleva a la habitación en brazos.

La pesadilla (00:42:20)

Se visualiza a Rosemary flotando en la cama en medio de una balsa de agua. Después ella misma tomando algo en la cubierta de un barco rodeada de gente desconocida. Luego un capitán, reconociéndose a Hutch señalando al frente.

Rosemary, que está media dormida, nota como Guy le está desabrochando la blusa para que duerma más cómoda y, entre realidad, delirio e imágenes religiosas, Rosemary se dirige a estirarse en un altar, rodeada por cuerpos desnudos. Entre ellos se distingue a Roman, quien le pinta unas rayas rojas en la piel. Guy, que también se encuentra entre los cuerpos, se acerca a Rosemary para acariciarla con manos de lucifer, a lo que Rosemary dice: “Esto no es un sueño, está pasando realmente”. En ese momento alguien le tapa la cara con una almohada.

El despertar (00:48:30)

Rosemary se despierta aturdida y se da cuenta que tiene unos arañazos entre las costillas y la espalda, a lo que Guy justifica que al ser la noche del encargo del niño no podían dejar pasar la oportunidad y, aunque ella estaba desmayada, él le hizo el amor. Un poco molesta por las prisas de Guy, Rosemary le cuenta la pesadilla que ha tenido pero él no le da importancia. Más tarde desayuna y va a casa de Minnie a devolver los vasos de la Mousse de anoche.

Guy ensaya (00:50:37)

Mientras Guy está ensayando su papel para la nueva obra de teatro, Rosemary sentada en el sofá le dice que la tiene un poco abandonada últimamente. Guy le dice que es solo por el papel que lo tiene absorbido pero que no significa que no la quiera.

Intuición del embarazo (00:51:21)

Los Woodhouse desayunan en la cocina y Rosemary se queda mirando el calendario. Guy le comenta que le tendría que haber venido el periodo hace dos días y está seguro de que está embarazada. Rosemary lo duda más y se apuestan un dólar.

Visita al ginecólogo (00:51:47)

Rosemary va al ginecólogo y pregunta impaciente cuándo sabrá que está embarazada, mientras le hace un análisis de sangre para verificarlo con seguridad. Rosemary le comenta que viene recomendada.

Rosemary está embarazada (00:52:31)

En casa de los Woodhouse suena el teléfono. Lo coge Rosemary. Es el ginecólogo felicitándola por el bebé en camino. Rosemary se emociona muchísimo al escuchar la noticia y el médico le pide otra extracción de sangre ya que la enfermera no extrajo la suficiente en la primera ocasión para saber cuánto azúcar tiene en sangre, entre otras cosas.

Rosemary le da la noticia a Guy (00:53:44)

Cuando Guy entra en casa Rosemary está esperándole con la mano tendida y el dólar en ella. Guy lo entiende al momento y ella le dice que aprovechen esta oportunidad para empezar de nuevo, ya que últimamente habían estado un poco distantes.

Guy le comenta que le encantaría decirles la noticia a los Castevet ya que cree que se pondrían muy contentos. Rosemary acepta.

Los Castevet felicitan a Rosemary (00:55:09)

Rosemary se mira al espejo y se repite para sí misma que está embarazada. El momento es interrumpido por la entrada de los Castevet eufóricos al apartamento para darle la enhorabuena. Mientras Roman y Guy abren una botella de vino, Minnie le consulta a Rosemary si ya tiene un buen médico y sin acabar de dejarle hablar, le propone que vaya a uno que ellos, Los Castevet, conocen, asegurándole que es el mejor del país. Sin dudarlo y por su cuenta, Minnie coge el teléfono de los Woodhouse para marcar el número del nuevo ginecólogo y pedirle cita. Finalmente brindan los cuatro con la copa de vino.

La Raíz de Tanis (00:57:13)

Rosemary está estirada en la cama desvelada y pensativa recitando nombres para bebé. Oye la risa de Minnie al otro lado de la pared y decide levantarse a coger el collar de la raíz de Tanis que le habían regalado los Castevet y que, unos días atrás, había dejado en el tocador.

Visita al nuevo ginecólogo (00:58:09)

Las primeras palabras del ginecólogo son que no haga caso de los libros ni de sus amigas ya que no hay dos embarazos iguales. Rosemary le comenta que el Dr. Hill, el otro ginecólogo, le recomendó unas píldoras. El médico, el Sr. Sapirstein, le responde que no las tome, alegando que, como Minnie tiene un herbolario en casa, le pedirá que le prepare cada día una bebida más fresca y rica en vitaminas. Finalmente insiste en que si tiene dudas lo llame.

Minnie prepara el primer batido (00:58:41)

Minnie le prepara el primer batido a Rosemary y ésta un poco recelosa, le pregunta qué ingredientes lleva. También pregunta si lleva raíz de Tanis y Minnie asiente.

Rosemary se corta el pelo (00:59:08)

Guy está ensayando para su próximo papel de actor cuando Rosemary entra en el comedor con un gran cambio de aspecto: se ha cortado el pelo. Guy se queda impresionado y parece no gustarle. Enseguida Rosemary le comenta que nota un dolor en la tripa y Guy, muy descontento, le pregunta que por qué no ha ido a ver al Dr. Sapirstein en cuanto notó el

las molestias. Rosemary se sienta en el sofá con actitud desganada diciendo que lo verá el miércoles, como cada semana.

Visita al Dr. Sapirstein (00:59:49)

El ginecólogo le explica que el dolor que siente es debido a la expansión de la pelvis y que es algo normal, que con aspirinas será suficiente para mitigar el dolor. Rosemary le dice que pensaba que sería debido a un embarazo ectópico. Cuando el Dr. Sapirstein escucha esa palabra, la mira enfadado, recordándole que le dijo que no mirará ni leyera ningún libro acerca del tema.

Scrabble (1:00:10)

Los Woodhouse están pasando una tarde lluviosa en el salón jugando al *Scrabble*. Rosemary se levanta y se dirige a la habitación, se retuerce del dolor en silencio. Parece que ha empeorado. Cuando se levanta y vuelve al comedor le dice a Guy que tiene un aspecto terrible, a lo que él contesta que lo único horrible es su corte de pelo.

Carne cruda (01:01:06)

La escena empieza con un plano de un trozo de carne cruda. Rosemary la está cortando con cuchillo y tenedor, la pasa por el fuego un segundo, vuelta y vuelta, y se sienta a comérsela.

Hutch visita a Rosemary (01:01:42)

Rosemary le abre la puerta a Hutch. Impresionado por el corte de pelo también le comenta lo horrible que está de aspecto. Hutch le pregunta por el ginecólogo que la trata y hablan sobre el proceso que está pasando Rosemary en el embarazo, el peso que ha perdido y los dolores. Interrumpe el interfono el Sr. Castevet, que pregunta a Rosemary si necesita algo de la calle. Roman mira el apartamento y le pregunta a Rosemary si Guy no está en casa. Ella responde que no y que está con un amigo al que enseguida le presenta. Rosemary se fija en que Roman tiene un agujero en la oreja, como si se tratara de la cicatriz de algún pendiente. Hutch y Roman se presentan y Rosemary habla sobre las bebidas que le prepara Minnie con raíz de Tanis.

Hutch se sorprende al saber que lleva raíz de Tanis y, a continuación, Rosemary le enseña el colgante. Hutch lo huele y comenta que no le parece Tanis, sino más bien un hongo o mohó. Roman observa y escucha inquieto. Cuando Roman se va, Hutch y Rosemary se quedan tomando café en la cocina, hablando de los Castevet y de lo entrometida que ha sido Minnie y la amistad que han trabado con Guy. En ese momento entra Guy y se sienta con ellos a tomar el café. Cuando Hutch se va, Rosemary le comenta a su marido que Hutch también le ha visto con mal aspecto, pero éste se va a comprar el periódico.

La llamada de Hutch (1:08:00)

Guy está ensimismado viendo la televisión y Rosemary en la cama con un libro entre manos, con aspecto demacrado. Suena el teléfono y lo coge él. Se escucha decir que está cansada, refiriéndose a su mujer, pero en la otra línea insisten y se lo pasa a Rosemary. Se trata de Hutch. Este le pide a Rosemary que se reúnan urgentemente para hablar de algo importante. Al colgar, Guy le pregunta donde se van a reunir y en cuanto lo sabe se va a por unos helados. Rosemary, mientras, se sigue retorciendo de dolor.

Salida al exterior (1:10:04)

Rosemary llama al timbre de los Castevet, informando a Minnie que va a salir a la calle y que no podrá tomarse el batido a las once, sino más tarde. En escena se oye y ve a un Papa Noel agitando la campana y Rosemary esperando a Hutch en el lugar donde habían quedado reunirse el día anterior por teléfono. Al ver que no aparece, llama desde una cabina a su apartamento. Lo coge una mujer y en ese momento le informa de que Hutch ha entrado en coma y está en el hospital. Rosemary pasea por la calle aturdida por la noticia y se para justo delante de un cuadro que representa a la Virgen María y el niño Jesús. Para su sorpresa, se encuentra con Minnie en la calle, quien le dice que aprovechó para hacer unas últimas compras de Navidad. Al ver que Rosemary tiene muy mal aspecto, llama a un taxi con un silbato que tiene colgando del cuello.

El dolor no cesa (01:13:12)

Se observa a la protagonista delante del televisor en casa, encogida y retorciéndose de dolor.

Fiesta de fin de año (01:13:26)

Mientras todos en el salón están celebrando la inminente llegada del nuevo año, el Dr. Sapirstein, quien también está en la fiesta, le comenta a Rosemary que el dolor cesará en dos días. Ella le dice que no saldrá más a la calle. Minnie le presenta a un amigo suyo, el cual hizo la cadena del colgante de la raíz de Tanis.

Rosemary come carne cruda otra vez (1:11:24)

El sonido de una música estridente que acompaña algunas escenas de la película suena en cuanto Rosemary coge una tripa de un pollo crudo y se lo come. Mientras lo hace, se ve reflejada en la tostadora y se asusta de ella misma, provocándose el vómito para sacar la tripa.

Fiesta con amigos (1:14:40)

Guy se levanta por la mañana y ve a Rosemary en la cocina escribiendo en una libreta que resulta ser un menú para una fiesta que le propone a él a modo de celebración con amigos. Alega que los Castevet no estarán invitados, ni ninguno de sus amigos. Guy, aunque parece que accede, le pregunta si no debería consultárselo primero al Dr. Sapirstein por los dolores que padece. Ella, irónica, le contesta: “¿Es que no lo has oído? Cederá en un día o dos”.

Cocinando el menú (1:15:58)

Minnie está en casa de los Woodhouse y, al ver que Rosemary está preparando comida, le pregunta para qué es todo aquello. Cuando ella se lo explica, Minnie le pregunta si ya se encuentra con ánimos y le ofrece su ayuda. Rosemary se niega. Minnie insiste pero la protagonista le vuelve a dar otra negativa. La primera desde que se conocen. Cuando acaban con la conversación la Sra. Castevet le dice que se beba el batido pero a ella no le apetece en ese momento. Minnie quiere quedarse hasta que se lo beba pero Rosemary se niega, otra vez. En cuanto se va, Rosemary tira por primera vez el batido por el fregadero.

La fiesta (1:17:03)

El apartamento de los Woodhouse está repleto de gente y todo el mundo felicita a Rosemary por el embarazo. Además de felicitarla también le dicen lo delgada y cansada que se le ve. En otra escena unas amigas de Rosemary la consuelan en la cocina mientras llora y les explica que le duele mucho la barriga. Guy en ese momento intenta pasar a la cocina pero no le dejan. Las amigas se quedan perplejas al saber desde cuando padece esos dolores y que el ginecólogo no haya hecho nada al respecto. Le proponen que vaya a ver a su antiguo médico o a cualquier otro que no sea el Dr. Sapirstein.

El dolor desaparece (01:20:15)

En un plano secuencia se ve todo el salón repleto de platos, colillas y restos de comida. Rosemary, que está sentada en una silla, le dice a su marido que irá a ver al Dr. Hill. Además le cuenta que hace tres días que no toma las bebidas de Minnie. Guy se sorprende, enfadándose con su mujer y no permitiéndole que se visite con el Dr. Hill, ignorando los dolores de Rosemary. En un momento álgido de la discusión el dolor le desaparece de repente y empieza a sentirse feliz de notar que el bebé está vivo y se mueve. Guy parece incomodarse cuando Rosemary le coge la mano para ponérsela en el vientre y sentir las patadas, así que empieza a recoger los desechos de la fiesta.

Preparativos y muerte de Hutch (01:23:11)

Unos pintores empapan la habitación del bebé mientras Minnie y Rosemary lo observan. La Sra. Castevet le ofrece el batido otra vez y ella accede a volvérselo a tomar sonriente. La protagonista recupera el buen aspecto y prepara la maleta para el niño que está por venir, al sonido de la nana del principio. Lllaman por teléfono y lo coge ella. Cuando cuelga le anuncia a su marido que Hutch ha muerto.

TERCER ACTO

Entierro de Hutch (01:24:57)

Rosemary sale apresurada de un taxi. En el fondo de la escena se ve un cementerio. En la siguiente varias personas se dan el pésame y entre ellas aparece la protagonista saludando a unas mujeres. Una de ellas le comunica que es Trace, la amiga de Hutch, quien le comunicó la noticia. Trace le da un paquete y le dice que es lo que le quería dar Hutch el día que se iban a reunir y que debía llegar a sus manos fuera como fuera. Mientras la mujer coge un coche para irse, le dice a Rosemary que el título del libro es un anagrama.

Rosemary descifra el anagrama (1:26:22)

Rosemary llega a casa y, mientras se pone las zapatillas y se dispone a abrir el paquete que le ha dado Trace, llaman a la puerta. Es Minnie, que le da el batido de vitaminas junto con una pasta y le pregunta si ha recibido el correo al verla con el paquete en la mano. Enseguida le coge el paquete para que se pueda beber el batido e investigar de donde procede y quien se lo ha dado. Cuando la Sra. Castevet se va la protagonista abre el paquete con un cuchillo, descubriendo que es un libro titulado "*All of them Witches*". Empieza a ojearlo hasta llegar a una página que lleva por título "ADRIAN MARCATO" y lee sobre su biografía. Abre un armario y saca el *Scrabble* para poder descifrar el anagrama. Rosemary hace varias combinaciones hasta que consigue descifrar que el anagrama del título del libro es "STEVEN MARCATO" y que combinando estas mismas letras en otro orden surge "ROMAN CASTEVET".

Rosemary le cuenta sus sospechas a Guy (1:30:44)

Guy entra en casa y le regala un ramo de flores a Rosemary y le pregunta por el entierro. También le enseña una camisa que se ha comprado pero su mujer hace caso omiso y va directa a preguntarle si sabe quién es realmente Roman Castevet, afirmando él que es el hijo de Adrian Marcato. Guy se extraña y la protagonista le enseña el libro que dejó Hutch para ella y le explica

sus sospechas. Guy afirma la teoría de Rosemary pero quitándole importancia. Rosemary le dice que los Castevet no volverán a poner un pie en su apartamento y que se mudarán a otro. Él, enfadado, le responde que no se van a ir. Rosemary continúa inmersa leyendo el libro y su marido le pide que se lo dé, como si de una niña pequeña se tratara, y lo coloca arriba de una estantería.

Rosemary le cuenta sus sospechas al Dr. Sapirstein (1:33:44)

Rosemary le cuenta al ginecólogo que su bebé no debe correr ningún riesgo y que por eso no quiere ningún contacto ni con Minnie ni con Roman. Le pregunta también acerca de las bebidas de Minnie, si se podría haber dado el caso de que le hubiera puesto algún ingrediente dañino. El doctor se ríe y le comenta que de haber sido así, él lo habría notado. Confidencialmente, le explica que Roman está muy enfermo y que no le quedan más que dos meses de vida, por lo que estaban pensando en irse de viaje pero que lo que les frenaba era el embarazo de ella, para no ofenderla. El doctor la convence de que se vayan el domingo y que tome unas píldoras nuevas y diferentes para este último tramo del embarazo.

Los Castevet se van de viaje (1:34:58)

Los Woodhouse se despiden de Roman y Minnie en el portal del edificio y les esperan hasta que cogen un taxi. Rosemary tiene un aspecto complaciente y alegre.

Guy tira el libro (1:35:49)

Primer plano de las píldoras en las manos de Guy mientras Rosemary, subida a una escalera intentando coger el libro que ya no está, le pregunta a su marido donde lo dejó. Él le dice que lo tiró para que no se preocupara más. Al son de una música inquietante, Rosemary se gira hacia Guy, abre los ojos y se queda asombrada, ya que era un libro de Hutch para ella. Guy le dice que no lo pensó, mientras le mete la píldora en la boca y le da un vaso de agua.

Rosemary va a una librería (1:36:15)

La protagonista cruza la carretera sin mirar, mientras pasan coches que la están pitando. Va directa a una librería y, de camino, tira el colgante de la raíz de Tanis por una alcantarilla. La siguiente imagen es de Rosemary en un taxi, desenvolviendo un papel que cubre unos libros sobre brujería y ojeándolos con inquietud. Lee sobre los aquelarres y sobre la necesidad que tienen estos círculos de poseer alguna cosa de la víctima escogida para que surta efecto lo que sea que quieran.

Llamada del Sr. Baumgart (1:37:26)

Rosemary llama al Sr. Baumgart para saber sobre su estado, el hombre que perdió la vista. Rosemary le pregunta si Guy se quedó con alguna cosa suya el día que perdió la vista, a lo que El Sr. Baumgart le responde que le dio su corbata, en un intercambio. Rosemary tenía entendido que él se la regaló a Guy pero no fue así. La llamada finaliza y Rosemary coge dinero escondido de un armario, las píldoras y el libro de brujería que cogió en la librería y lo mete en la maleta que había preparado para cuándo el niño naciera. Abre la puerta de casa y se va a ver al Dr. Saperstein.

Visita al Doctor Saperstein (1:39:43)

Mientras Rosemary espera en la sala, la recepcionista le dice que huele muy bien, a diferencia de otras veces que ha llevado al colgante de Tanis. La recepcionista murmura para sí que el doctor debería de tomar como ejemplo a Rosemary, ya que este huele igual que el colgante de Tanis. En ese instante la protagonista parece atar cabos sobre lo que sucede y se va corriendo de la consulta.

Llamada al Dr. Hill (1:42:08)

Rosemary llama acalorada y desesperada al Dr. Hill desde una cabina. Descuelga la secretaria diciéndole que en ese momento está ocupado y le deja el recado para que llame lo antes posible. Al ver que se acerca una mujer a la cabina, Rosemary disimula haciendo ver que habla con alguien mientras espera la llamada. Finalmente el Dr. Hill llama y ella le cuenta lo malo que ha sido el otro ginecólogo y las bebidas que ha estado tomando, así como el conspiración que cree que hay sobre ella, pidiéndole que quiere que sea él quien la asista el día del parto. El Dr. Hill accede a visitarla al día siguiente pero al ver su insistencia en que sea ese mismo día, la cita a las ocho. Por detrás aparece un hombre de espaldas, esperando. Se intuye que es Roman Castevet o el Dr. Sapirstein. Rosemary se asusta pero en cuanto el hombre se da la vuelta, ve que es un desconocido y, aliviada, se va.

En el taxi (01:46:28)

Rosemary paga al taxista y le pide que la vigile hasta que entre en el edificio. El taxista aguarda hasta que, efectivamente, entra en la consulta del Dr.Hill.

Charla con el Dr. Hill (1:46:57)

Rosemary le cuenta todo al ginecólogo, todas las sospechas y deducciones. Le cuenta que cree que los Castevet hicieron un trato con Guy. Él triunfaba como actor si les ofrecía a su bebé. El Dr. Hill parece convencido y Rosemary suspira sosegada. Se le caen las lágrimas a la vez que le comenta que temía que la tomara por loca. Cuando la protagonista le informa de que su Dr. era Abraham Sapirstein, el Dr. Hill queda sorprendido y le propone ir a una clínica esa misma noche. Mientras esperan a arreglar los papeles, la invita a que se estire y descanse un poco en una sala que le muestra.

Sueño (01:51:34)

Rosemary sueña que tiene a su bebé en brazos, rodeada de gente desconocida.

Atrapan a Rosemary (1:51:54)

Se enciende la luz de la habitación donde estaba descansando Rosemary. El Dr. Hill abre la puerta y entran el Dr. Sapirstein y Guy, para dejarla a solas con ellos. El doctor le impone que se irá con ellos sin rechistar y sin que arme escándalos. Guy le dice que nadie le hará daño y que solo la quieren llevar a casa. Rosemary obedece sin decir una palabra y se van, disculpándose primero con el Dr. Hill y agradeciéndole su colaboración.

Cuando llegan al edificio y se disponen a coger el ascensor, Rosemary tira el colgante y los objetos del bolso al suelo para aprovechar escapar y salir corriendo mientras los hombres recogen. Se encierra en el ascensor y para en el séptimo con algunas dificultades. Agotada consigue entrar en casa y Guy intenta tirar la puerta abajo desde el otro lado, a lo que ella grita que se vaya al infierno.

Cuando cree que la han dejado tranquila, se dirige a la habitación para llamar a una amiga y pedirle ayuda pero responde la niñera asegurando que están en el cine. Rosemary le ruega que la llame en cuanto pueda.

Por detrás de la protagonista se ve a dos hombres andar sigilosamente al otro lado del pasillo.

Parto (01:56:46)

Cuando Rosemary cuelga y se da la vuelta, ve a Guy acompañado de gente mayor. Entre ellos el Dr. Sapirstein, que lleva en la mano una inyección. Un plano picado revela que se trata de un sedante para calmarla. Ella golpea con el teléfono a Guy, chilla e intenta escapar de todos. Los ancianos la retienen y el doctor aprovecha para inyectarle el sedante a la vez que le toca la barriga y anuncia que el nacimiento del bebé será inminente. Rosemary pide perdón al bebé por las condiciones en las que va a dar a luz.

Rosemary ha perdido el bebé (01:58:09)

La protagonista despierta del sedante y lo primero que pregunta es si ha ido todo bien. Guy está sentado en la cama y le responde que sí y que es un niño. Rosemary se vuelve a dormir. Ahora Rosemary se despierta y ve a una amiga de los Castevet leyendo y vigilándola. La primera pregunta que le hace es dónde está el niño. La mujer, que se da un susto con el despertar de ella, sale a buscar al doctor.

En escena entran el doctor y su marido Guy vestidos de negro, lamentando y comunicando que hubo complicaciones en el parto y que el bebé ha muerto. Guy fríamente le dice que ya tendrán oportunidad de tener más hijos. Rosemary no le cree y, en un ataque de histeria, les chilla que es mentira y que son brujos. El doctor prepara la inyección para calmarla.

Histeria pre-partum (02:00:44)

Rosemary está incorporada en la cama con una bandeja de comida en su regazo. Guy le tiende la mano con una pastilla y con la ayuda de un vaso de agua se la bebe.

Guy le comenta lo que ha sufrido. El doctor lo llama histeria pre-partum y es algo habitual. También le habla sobre cómo fue posible que pensara que él, su propio marido, fuera también un brujo. Rosemary parece inducida en su mundo pero él continúa hablándole de que Paramount y otras compañías grandes se han interesado por su perfil y que se irán a vivir a un sitio más lujoso. Lo último que le dice es: “¿Ya era hora de que yo triunfara no?”. Le da un beso y cuando pretende irse Rosemary reacciona pidiéndole que le deje ver su hombro. Guy se saca el polo y le enseña los dos.

Rosemary cree que el bebé no ha muerto (02:02:42)

Mientras la protagonista, que sigue en la cama, está viendo la televisión, oye los gemidos de un bebé. Apaga el aparato y cierra la ventana para poder oírlo mejor. En ese momento entra una anciana con una bandeja con la píldora y Rosemary le pregunta si no ha oído llorar a un niño. La anciana lo niega y le pide que vuelva a la cama para descansar. Cuando va a tomarse la pastilla la esconde en el cabezal. Vuelve a hacer el amago de tomarse la píldora otra vez cuando otra mujer, amiga de los Castevet, se la vuelve a ofrecer.

Guy entra en la habitación informándole de que tienen vecinos nuevos en el octavo piso y que tienen un niño.

Rosemary los descubre a todos y conoce a su hijo (02:05:13)

La protagonista se levanta de la cama, se pone las zapatillas, el camisón y se dirige al armario de las toallas, aquel que en el principio del film estaba obstaculizado por un mueble. Quita los estantes y encuentra una puerta al final del armario. Cuando mira por

la cerradura entiende que lo que ve es el piso de los Castevet. Antes de cruzar la puerta que une los dos apartamentos, coge un cuchillo de la cocina para protegerse.

De repente, entra Guy por la puerta y Rosemary corre a esconderse. Se ve a su marido cogiendo una cubitera de la nevera en la cocina.

Cuando Guy se va, vuelve decidida al armario, protegida del cuchillo, para pasar al otro apartamento. Abre la puerta muy despacio y se mueve por el pasillo de los Castevet, a medida que va observando las paredes llenas de cuadros con motivos satánicos. Enseguida oye voces en una sala y se encamina hacia ellas.

Rosemary entra en el salón de los Castevet. Hay mucha gente reunida, entre ellos Guy, el Dr. Sapirstein, los propios Castevet y Laura Louise, una amiga de estos, entre otros amigos más de Minnie y Roman. Al final hay una cuna negra con un velo también negro.

Guy está charlando con Minnie cuando ve aparecer con el cuchillo en la mano a su mujer. Laura Lousie grita y una anciana le pide que vuelva a la cama. Roman le comenta a un hombre, que también está implicado, que Rosemary es la madre.

Rosemary se dirige a la cuna lentamente mientras todos la miran expectantes. Aparta el velo negro y en cuanto lo ve se lleva la mano a la boca preguntando qué es lo que han hecho para que tenga ese rostro y esos ojos. Enseguida se muestra un difundido leve del rostro del bebé, se intuye la cara de un monstruo. Roman alega que tiene los ojos de su padre, que no es Guy, sino Satán.

Roman intenta convencerla de que ejerza de madre para Adrian, el nombre del niño. Guy se acerca a Rosemary diciéndole que le prometieron que no le harían daño y que conseguirán mucho a cambio. Ella le escupe.

En un momento de llanto del bebé, Laura Louise se acerca a balancearlo bruscamente. Cuando Rosemary lo ve, se acerca ella a balancearlo más dócilmente. El bebé para de llorar entonces. Todos la miran maravillados.

Final (02:15:49)

La secuencia acaba con un fundido a una panorámica de Nueva York, como al inicio. Mientras salen los créditos, la canción de cuna que envolvía a los del principio, suena otra vez ahora.

6.1.1 Rosemary como persona

Una vez hecha la secuenciación, puede verse con más detalle los comportamientos de Rosemary, las decisiones que toma, las actitudes que la conforman y las reacciones frente a lo que le rodea. Sin embargo, la forma de vestir, los peinados y todo aquello relacionado con el aspecto físico también da información y connotaciones al espectador sobre el personaje, sobre Rosemary como persona. Es por eso que se analiza el vestuario también, para poder tener un estudio completo sobre el personaje. Si bien es cierto que casi todo aquello que define a Rosemary como persona es su psicología, se lleva a cabo un análisis de exterior a interior. De lo superficial a lo más profundo y toda su psicología.

En este apartado se analiza a Rosemary como persona siguiendo, otra vez, la teoría de Casetti y De Chio (1990). Se empieza por lo más superficial: el vestuario y su aspecto físico. La edad y el físico tienen una influencia considerable en el comportamiento del personaje, llegando en muchas obras a ser parte del género de terror hasta llegar a toda su psicología interior.

6.1.2 El vestuario y el aspecto físico

El año 1929, cuando la explosión del color saltó a la gran pantalla dejando atrás el blanco y negro, fue un punto de inflexión en el mundo del cine porque ahora se debía cuidar y tener en cuenta las paletas de colores de los filmes, según la intencionalidad de cada director. Se unía otro elemento susceptible a dar cualquier tipo de información al espectador (García, 2015).

Para analizar el vestuario, se han capturado todas las escenas donde Rosemary llevaba una vestimenta distinta y se han agrupado por gama cromática. Se ha hecho así porque en este caso el color del vestuario cambia a medida que la trama avanza y se complica.



La primera vez que se presenta a la protagonista, esta luce un vestido blanco, el cual se asocia a pureza, luz e inocencia (Álvarez, 2019). Aun así, es también el color amarillo el que se hace presente en el armario de Rosemary desde los inicios de la película. Un inicio donde

el espectador puedes ver una pareja de jóvenes, feliz y a la expectativa de que a Guy le den el papel que lo lance al estrellato. De la primera secuencia hasta el nudo, se muestran las miradas y charlas cómplices entre ellos. Y aunque en el armario de Rosemary predominan los vestidos de cuello redondo para salir a la calle, en casa suele lucir pantalón combinado con camisas o jersey, siempre en tonos ocres.

No solo el vestuario luce los tonos del Sol, también se hace presente en el decorado principal de la película: el apartamento de los Woodhouse. Rosemary remodela toda la casa y compra cortinas y sábanas amarillas. También forra unos estantes en este color y hasta las flores de decoración se unen al cromatismo. Sin duda, el amarillo quiere dar información en todo momento.

En una entrevista, Anthea Sylberth, la vestuarista de la película *Rosemary's baby* comentó:

“Polanski me dijo: “Hagamos que piensen que están a punto de ver una película de Doris Day”. Él quería que todo se viera ordinario. La gente baja la guardia ante lo ordinario [...]. No quería que nada sobre esta película pareciera siniestro" (Álvarez, 2019).

En su mayoría, las películas de Doris Day solían ser comedias románticas y alegres: *Pillow talk* (Michael Gordon 1959), *Lover come back* (Delbert Mann, 1961), *That touch of mink* (Delbert Mann, 1962). Es por eso que Polanski hace este apunte.

En los inicios de la cinta, el espectador aprecia a un matrimonio feliz en su cotidianidad y el amarillo es uno de los colores que desprende más alegría dentro de la paleta.

Los directores emplean colores cálidos para transmitir emociones positivas, mientras que los tonos muy contrastados y oscuros enfatizan lo tenebroso de otros argumentos *noir*. Los científicos de la percepción han observado que los colores están asociados a emociones específicas (Tello, 2018).

Cuando la cinta llega al segundo acto de la película y Rosemary está embarazada, al trabar amistad con los Castevet el vestuario cambia. Además, llega el invierno y los colores son menos intensos. Se empiezan a usar tonos azules, verdes, marrones y grises.



Se recuerda que en este tramo de la película Guy empieza a distanciarse de su mujer para centrar todos sus esfuerzos en la carrera. Ella misma se lo expresa a su amigo Hutch en la secuencia *Visita de Rosemary a Hutch* (00:35:29).

Además, cuando se queda embarazada, los Castevet, sus amigos y el ginecólogo son quienes deciden por ella y los que le indican cómo y qué hacer en cada momento. Rosemary va perdiendo voz, voto y hasta las fuerzas. Empieza a sentir fuertes dolores que no cesan y su aspecto es preocupante. Incluso se corta el pelo, hecho que no agrada a casi nadie que la rodea. Este corte de pelo que hace puntuar temporalmente el film, le hace rechazar su feminidad, contradictorio a su estado de gestación (Hormigos, 2003).

Es en estos instantes cuando el amarillo queda a un lado para dar paso a una paleta de colores acorde con todo lo que le está ocurriendo. La película se precipita hacia la oscuridad tanto a nivel cromático como narrativo. El conflicto interior del personaje oscurece la imagen.



El color que suele asociarse con el peligro, el erotismo y la sangre es el rojo y es esencial en los momentos que más tienen que ver con la presencia del diablo en la película (Álvarez, 2019).

La vestimenta de color rojo en esta película es muy icónica y está cargada de significado. En primer lugar, la primera vez que el color rojo aparece en la película es en el rastro del charco de sangre que deja en el suelo la muerte de Terry en la secuencia *Terry ha muerto* (00:15:56).

La segunda vez es en la secuencia *Los Woodhouse van a cenar a casa de los Castevet* (00:24:27). Esta vez es Roman quien lleva un jersey rojo, el hijo de Adrian Marcato. “Causalmente” el líder de toda la secta.

Los dos momentos en que Rosemary usa el rojo son momentos cruciales en la película. El primero es en la secuencia *La noche de la concepción* (00:37:36), cuando preparan una velada romántica y Rosemary es violada por su marido/diablo. Es un punto de giro que hace que la trama coja otra dirección y vaya encaminando al espectador por otro lugar debido a la pesadilla explícita de la protagonista, en la siguiente secuencia. Es la noche que desembocará, más adelante, en el núcleo de la trama.

La próxima vez que Rosemary viste de rojo es en la secuencia *La fiesta* (1:17:03). Cuando se van todos y Rosemary ya no puede más con la situación, de repente nota como el bebé se mueve. Después de sufrir por la vida del feto, debido a los dolores que soportaba, nota unas patadas. Eso le hace volver a tener ilusión y volver a confiar en todos los que la rodean. Por lo tanto, Rosemary vuelve a acudir al amarillo. Está ya al final de su gestación y preparara la habitación del bebé. Vuelve a estar esperanzada y contenta por lo que su vestimenta se torna de un amarillo más intenso.

En este caso el vestuario es un elemento que proporciona y enfatiza información al espectador y que va acorde con el momento que vive y el estado de ánimo de Rosemary de una manera totalmente intencionada.

6.1.3 Perfil psicológico y evolución

En *Village of the Damned*, *Grace* e *It's Alive* hay un patrón emocional que evoluciona mientras la película lo hace también. Es un punto que todas tienen en común y es el patrón que se analiza a continuación con Rosemary, a la vez que se descubre su personalidad, carácter y su manera de hacer.

Felicidad

Rosemary es un ama de casa alegre y dedicada por completo a todas las labores de esta, aludiendo por completo el rol de la mayoría de las mujeres de los años sesenta. Es una persona complaciente, obediente y sumisa de su esposo. Siempre guardando las formas y la educación por encima de todo. Además, fuera de lo que le hubiera gustado a ella, se agarra

muy rápido a los consejos de gente que acaba de conocer, lejos de pensar en toda la conspiración que hay detrás de ella.

Lo que sorprende de la protagonista es que se deje llevar tanto por unos vecinos que ni siquiera tienen hijos como para saber tratar la evolución de un embarazo, anteponiéndolos y dejando de un lado a los amigos y la familia, que no aparecen más que en una fiesta que ella misma organiza en casa.

Con estos apuntes se puede definir a Rosemary como alguien tremendamente influenciable y sin ninguna autoridad por lo que al embarazo se refiere. Lo acepta todo cegada por la ilusión de ser madre, todos los preparativos de la habitación del niño y por complacer y obedecer a su marido. Lo único que le hace tomar las riendas de su vida es salvar a su hijo de todo el complot satánico (M. Hormigos, 2003).

Inquietud

El embarazo marca un importante antes y después en el carácter de Rosemary. Es clave para el desarrollo del film, es una declaración pública de su sexualidad. Pasa de ser una mujer totalmente ilusionada y feliz por la vida que está por llegar, remodelando la casa y poniéndolo todo a su gusto, a quedarse encerrada en casa, sufriendo por la vida de su bebé, adoptando un malestar tanto físico como emocional.

Esta definición de su persona es la que categoriza a Rosemary y la que se muestra en la primera fase del filme hasta, por lo menos, la secuencia *Fiesta con amigos* (1:14:00), donde toma una de las pocas decisiones sin el previo consentimiento de su marido.

Se encuentra agotada a consecuencia de que de los Castevet y sus amigos sean las únicas personas que ha estado viendo las últimas semanas, además que los dolores que padece no cesan y su ginecólogo no le receta pastillas más eficaces. Todo esto sumado a una visita que le hace Hutch, que también le angustia cuando le descubre su estado físico. En un momento de la secuencia mencionada, Rosemary rompe a llorar con unas amigas en su cocina y les cuenta todo lo que le está sucediendo. Ellas quedan atónitas y desconcertadas, no creen que el Dr. Sapirstein sea un buen ginecólogo y le aconsejan que visite otro médico.

En un momento en que Hutch ya tiene algunas sospechas fundamentadas de lo que se está maquinando a su alrededor y decide reunirse con Rosemary para contárselo, este cae en coma hasta morir.

Es a partir de un libro que le da una amiga de Hutch con el que la protagonista descifra un anagrama que fundamenta unas sospechas sobre brujerías y sectas que intenta contar a su marido, haciéndole caso omiso en *Rosemary le cuenta sus sospechas a Guy* (1:30:44).

Negación, furia y aceptación

Las siguientes tres fases de negación, furia y aceptación también ocurren pero suceden todas juntas y por orden, en cuestión de minutos y en una misma secuencia, en *Rosemary los descubre a todos y conoce a su hijo* (02:05:13).

Rosemary oye unos llantos de un bebé justo después de que su marido le comunique la falsa noticia de que el niño había muerto en el parto. Por lo que aprovecha para investigar cuando se queda sola en el apartamento y nadie la está vigilando. Cuando descubre que al otro lado del armario empotrado que halla escondido al principio de la película se encuentra la casa de los Castevet, coge un cuchillo de la cocina y se dispone a abrir la puerta.

En cuanto descubre a los ancianos con sus amigos, inclusive su marido, en una reunión en el salón alrededor de una cuna con un velo negro y un crucifijo al revés, empieza la negación. No puede creer toda la conspiración que ha habido a su alrededor, incluyendo a su propio marido, y les pregunta muy disgustada y en un ataque de nervios que qué es lo que han hecho para que tuviera semejante rostro.

A la par que entra en furia, se enfada, llora y escupe a su marido, se da cuenta de que está sola. Está atrapada en todo aquello. En un momento en el que el bebé/satán llora a Rosemary le salta el instinto maternal y se acerca a mecer la cuna, aceptando la condición de su bebé, dispuesta a ejercer de madre, cueste lo que cueste.

6.1.4 El deseo de ser madre

El desasosiego desmedido de ser madre por parte de Rosemary y las ganas de formar una familia la llevan a tomar decisiones inconscientes, con sus consecuencias. Y aunque son pocas las que Rosemary toma por sí sola, sobre todo en el primer y segundo acto, hay ciertas determinaciones que pueden hacer pensar al espectador que ella misma, inconscientemente, cava su propia tumba. Podría ser la culpable de ser la elegida para portar el mal a la Tierra. Son tres las decisiones que la empujan y la llevan encaminada a engendrar al diablo dentro de su vientre.

El primer paso que da hacia el trágico desenlace es el de convencer a su marido para cambiarse de apartamento a uno mucho más grande y consecuentemente con más gastos económicos. Son varios elementos en contra y a tener en cuenta en este punto. Guy no está triunfando por el momento en el mundo dramaturgo y Hutch, su amigo y vecino en el otro apartamento, les cuenta las barbaridades que han sucedido en ese edificio, así como los brujos y experimentos que se han llevado a cabo ahí. Es la primera señal que Rosemary ignora y que tendría que haber tenido muy en cuenta para su futuro más próximo.

La segunda acción que lleva a cabo es el acercamiento que tiene con los Castevet. De hecho, es ella la primera que interactúa con Minnie la noche en que encuentran el cuerpo de Terry en el suelo. Es Rosemary quien deja entrar al demonio en su apartamento y contestarles a todas sus preguntas entrometidas por educación. Y por último, accede a ir a cenar a casa de los Castevet. Justo el día de la cena a Guy le rechazan un papel importante y no se encuentra con ánimos de ir, otra señal que ignora para convertirse en la noche en que su marido vende su alma a los Castevet, el diablo, a cambio de muchos papeles exitosos.

La tercera decisión totalmente deseada y crucial es la de animarse a tener un bebé y programar la noche exacta para concebirlo. A partir de aquí se somete a todas las recomendaciones que le dictan sus vecinos. Accede a ir al ginecólogo que ellos mismos creen oportuno y ella se deja llevar y obedece con disciplina todos los consejos que le dicen, todo por el deseo de que el bebé nazca lo más sano posible.

Es cierto que en un momento de la película empieza a especular e indagar ya que los dolores que padecen no son normales, pero es justo ahí, en su desconcierto, cuando desaparecen y empieza a volver a tomarse los batidos y hacer todo lo que le digan al precio de que el niño nazca a salvo. Es lo único que parece preocuparle.

6.1.5 Rosemary como rol

En el anterior capítulo se habla de que la manera de ser de Rosemary, su carácter y su aspecto físico le hacen ser alguien con una identidad irreductible y la convierten en un individuo único. Ahora se analizan las clases de acciones que lleva a cabo, convirtiéndose en una parte o un rol que sostiene la narración (Cassetti y De Chio, 1998).

Sin Rosemary el filme no se sostendría. Ella es la protagonista y la clave para que la narración avance gracias a, en este caso, su gestación. A medida que el embarazo avanza aparecen las incongruencias, los dolores y las sospechas que hacen que todo desemboque en un final atípico a las películas de terror de esa época “*happy end*”. El equilibrio y la tranquilidad del principio de la película jamás regresan. Es por eso que Rosemary desempeña un rol de personaje activo dentro de la narración.

Otro de los rasgos que proponen los autores de *Cómo analizar un film* para identificar el rol de un personaje es descifrar si este es influenciador o autónomo. Clasificar a Rosemary dentro de algunas de estas dos categorías es algo más complejo dado que, por supuesto, no es un personaje que utilice a otros como ejecutores de sus acciones, todo lo contrario, son todos los que la rodean los que la utilizan para conseguir los propósitos de la secta, por lo que no se la puede considerar un personaje influenciador. Durante casi todo el largometraje tampoco se ve cien por cien a Rosemary como un personaje autónomo, capaz de tomar sus propias decisiones. Todo aquello que gira en torno al embarazo lo gestionan su marido y sus vecinos que conoce de hace muy poco. Incluso en momentos de más carga dramática, por ejemplo en la secuencia *El dolor desaparece*, después de dar la fiesta Rosemary está llorando, diciéndole a Guy que quiere ir a ver al Dr. Hill ya que los dolores no son normales. Guy le rechaza la propuesta, poniéndose muy nervioso y alterado. En ese momento ella no es capaz de demostrarle a su marido que ya ha tomado esa decisión y nada le hará cambiar (Hormigos, 2003).

De todas formas, lo único que la hará reaccionar y tomar las riendas de su vida será el propósito de salvar la vida de su hijo y ella sola, con un empujón de su amigo Hutch, descubrirá todo el complot. Por lo tanto, aunque no en su totalidad, Rosemary atiende más al personaje autónomo que al influenciador.

En la clasificación sobre si Rosemary es un personaje modificador o un personaje conservador, se amolda más a la segunda. El propósito de la madre en todo momento es el de guardar las formas y conservar el equilibrio de las situaciones aunque le sucedan acontecimientos casi surrealistas como la pesadilla de la violación, el aislamiento de Guy hacía ella, los dolores y una serie de circunstancias que la harán restaurar todo el rato el orden amenazado.

En conclusión, Rosemary atiende a todas aquellas características de un personaje Polanskiano: una chica mona y bastante tonta, aturdida en un mundo paralelo, inquietante y cómico, rodeada de personajes perversos y también simpáticos, gánsteres, vampiros, brujos y burgueses demoniacos (Bonitzer, 2005).

El único motivo que le hará perder las formas de chica buena que hasta ahora caracterizaban su manera de ser será el de proteger la vida de su bebé, naciéndole un instinto maternal inquebrantable, sabiendo igualmente al final la naturaleza de su hijo: Satán.

6.1.6 Códigos sonoros

Los códigos sonoros están constituidos por tres tipos de hechos: los ruidos, las voces y los sonidos musicales. Estos se analizan en este apartado porque, aparte de lanzar una información sobre *Rosemary's baby* que ayuda a entender la trama y el argumento, sirve para poder contrastarlo con los códigos de *Mother!* para verificar tanto los puntos en común como sus diferencias.

Uno de los sonidos diegéticos más característicos de la película es el 'tic-tac' de un reloj que suena en momentos estresantes de la película. Si bien es cierto que para los momentos más dramáticos se usan los extradiegéticos, como las bandas sonoras, son varios los directores los que usan los sonidos pertenecientes a la historia para crear en el espectador dicha tensión (Hoyos, 2017). Varios ejemplos de este 'tic-tac' ocurren durante la segunda pesadilla, en el momento de la violación, mientras Rosemary sale del ascensor y huye de su marido y

el Dr. Sapirstein en la secuencia *Atrapan a Rosemary* (1:51:54) o en el momento parto, cuando el ginecólogo le inyecta un calmante para que deje de resistirse.

Otro de los sonidos diegéticos característicos dentro de la historia son las voces de los Castevet. Durante varias secuencias, el matrimonio escucha a través de la pared de la habitación de matrimonio a los ancianos, fuera de campo. Los escuchan discutir, hablar y reír, celebrando la victoria de su propósito: que Rosemary se quede embarazada. El hecho de que escuchen sus murmullos cuando los Woodhouse están en la cama o haciendo el amor, explica la relación de la secta satánica con la sexualidad y fertilidad de la protagonista.

En general el film se compone de muchos sonidos cotidianos que crean la angustia en el espectador, como el ‘tic-tac’ ya mencionado, el aire acondicionado para ocultar los llantos del bebé recién nacido o el sonido del teléfono. Incluso el timbre de la puerta del nuevo apartamento de los Woodhouse crea incertidumbre en el espectador como cuando están teniendo la velada romántica en la secuencia *La noche de la concepción* y llaman a la puerta, siendo Minnie trayéndoles un postre de “chocolate”.

El director utiliza la música como un elemento narrativo más que sugiere y deja libre interpretación al espectador. De la banda sonora que conforma el sonido extradiegético hay que destacar la nana, el tema principal de la pieza que abre y cierra el filme. Primero aparece en los créditos iniciales solo empezar la película, mientras se ve la panorámica de la ciudad de Nueva York acercándose al edificio Dakota. Es una nana cantada por Mia Farrow, la actriz protagonista, y la tararea con una voz suave y quebrada. En el final de la película solo se escucha la versión instrumental de esta, compuesta por el compositor Krzysztof Komeda, otorgando una circularidad al filme (Messeguer, 2018).

6.1.7 Códigos visuales

Lo más destacado a nivel visual del filme *Rosemary's baby* es la manera en que Polanski graba a la futura madre. Aunque en muchas ocasiones el director registra primeros planos de Rosemary para captar sus reacciones y emociones ante la situación, como hará Aranofsky con la protagonista de *Mother!*, la mayoría de las veces la actriz está filmada de espaldas al espectador o parcialmente fuera de campo. Resulta un hecho un tanto extraño que la protagonista de la película este filmada de este modo pero la idea principal de Polanski era connotar que Rosemary no forma parte de la secta satánica que hay a su alrededor (Hormigos, 2003).

A continuación se detallan varias escenas a lo largo del largometraje donde Rosemary es filmada de espaldas:



00:03:54

00:16:50

En la escena de la izquierda, al principio de la película, es cuando Rosemary se mueve por las distintas estancias del nuevo apartamento que se disponen a comprar. Observa varias pertenencias de la antigua inquilina. En este momento exactamente lee una nota que dejó la mujer, advirtiéndole de algo que Rosemary en ese momento no sabe la importancia que tiene.

En la derecha, Terry a muerto y los Woodhouse descubren el acontecimiento volviendo de pasear. En ese instante hay mucha gente alrededor observando la situación y el cadáver pero Rosemary se da la vuelta para borrar la imagen aterradora de su mente.



00:34:00

00:36:10

En la primera escena Rosemary está escuchando a su marido hablar por teléfono con alguien que le está explicando que el hombre al que le habían dado el papel se ha quedado ciego y que por lo tanto será él quien lo releve.

En la segunda, Rosemary está dando un paseo con Hutch y están hablando de la muerte de Terry.



00:36:54

00:42:31

A la izquierda, Guy le está pidiendo perdón a Rosemary por haberla tenida abandonada los anteriores días y le pide que tengan un hijo.

A la derecha, un ejemplo de como el director graba a Rosemary cortándole la cabeza y las extremidades inferiores.



00:49:11

01:14:04

En el fotograma del minuto 00:49:11 Rosemary acaba de levantarse de la “pesadilla” de la violación por el diablo e intenta esconderse. Se siente intimidada por su marido al decirle que igualmente le hizo el amor.

En la siguiente, Rosemary se encuentra rodeada llena de gente en la fiesta de fin de año y le comento al Dr. Sapirstein que los dolores no cesan.



01:17:10

01:25:39

En la primera escena, Rosemary se encuentra de nuevo rodeada de gente en una fiesta que propone ella en su casa. Está saludando a sus amigos.

En la derecha, en el entierro de Hutch, una amiga del vecino le da a Rosemary un libro y le comenta que el título del libro es un anagrama. Es a partir de esta escena de la secuencia *Entierro de Hutch* (01:24:57) cuando Rosemary va descubriendo todo el complot y la realización se torna más convencional. El elemento misterioso sale a la luz y Rosemary descubre la verdad sobre los brujos. Es entonces cuando la cámara se coloca a su altura y la figura de la protagonista pasa a ocupar la pantalla. Este tipo de realización tiene mucho que ver con el poder que le confiere su capacidad reproductiva de ser madre. Por ejemplo, hasta entonces todas las escenas donde sonaba el teléfono, Rosemary era filmada de espaldas. La primera vez que sale de frente hablando por teléfono es en la secuencia *Llamada al Dr. Hill* (1:42:08), cuando ya tiene sus sospechas fundamentadas.

Otro de los planos más usados en la película es el máster móvil: se trata de un plano secuencia de entre uno y dos minutos donde la cámara se mueve para seguir a los actores,

como si el espectador estuviera con ellos todo el tiempo, siguiéndoles los pasos. Las secuencias largas permitían a los actores interiorizar más su papel en las escenas de más emoción (Avron, 1990).

Otra de las características visuales del filme son los planos subjetivos de Rosemary para acentuar su realidad y compartir así con ella la experiencia que está viviendo. El espectador ve a través de los ojos de la protagonista y es partícipe de su evolución, tanto física como psicológica.

6.2 Secuenciación *Mother!*

Créditos (00:00:00)

Un fundido a negro conduce a un primer plano del rostro de una mujer literalmente en llamas, que dura tres segundos. Seguidamente, antepuesto a un fondo negro aparece el título de la película: *Mother!*.

Reconstrucción (00:01:06)

Primer plano de las manos de un hombre colocando una piedra acristalada en su soporte. Cuando lo hace, una casa que parecía estar en ruinas se va reconstruyendo a medida que la cámara se mueve por diferentes estancias del hogar. Desaparecen las cenizas y las paredes se vuelven blancas.

Madre se despierta (00:01:45)

La cámara llega a una habitación donde se encuentra una mujer, la protagonista, durmiendo. Cuando se da la vuelta y ve que su marido no está, empieza a buscarlo por toda la casa, casi todo en un primer plano de su rostro. Mira en el despacho y no está. Sale a fuera y tampoco lo encuentra. En esta escena el espectador ve que se trata de una casa muy grande, alejada de cualquier urbanización, rodeada de campo.

El marido le da un susto (00:04:00)

Cuando Madre, la mujer, se gira para volver dentro, encuentra a su marido dándole un susto. Él le dice que necesitaba salir fuera para despejarse y que fluyan las ideas. Ella asiente y lo comprende aunque él le confiesa que no le han fluido y se va diciendo que va a darse una ducha. Su mujer cambia de expresión, como decepcionada.

Primer latido en la pared (00:04:48)

La protagonista mezcla arcilla para pintar las paredes. Hace una prueba de color y se acerca a tocar la pared. La cámara la traspasa y se ve un corazón latir, como si las paredes estuvieran vivas. Madre abre los ojos y se aparta, tranquila. Sigue pintando pero esta vez agrega pigmento amarillo y lo vuelve a mezclar.

El matrimonio habla en la cocina (00:06:24)

La protagonista está en la cocina lavando artilugios cuando entra su marido y enseguida le trae a la mesa la comida que le ha preparado, complacida de haberlo hecho alegando que él trabaja mucho.

La inspiración no aparece (00:07:06)

El matrimonio se encuentra ahora en el despacho. Es de noche y la mujer está preparando la chimenea mientras su marido está sentado en la mesa, pensativo e intentando encontrar inspiración, escribiendo algunas palabras en unas hojas. Al ver que no le viene a la cabeza nada interesante, tapa el bolígrafo.

Pican a la puerta y el marido va a ver quién es. La mujer echa la vista al cuaderno y ve que no ha escrito nada.

Primer extraño en casa (00:08:14)

El marido le abre la puerta a un hombre que dice ser médico y explicándoles que se ha perdido, ya que pensaba que la casa de la pareja era un hostel. La mujer observa la escena

un poco hostil pero el marido invita al hombre a tomar algo. Madre le pregunta si quiere té y, aunque no quiere molestar, el marido insiste en que se quede. La mujer se va a preparar la bebida. De fondo, mientras la mujer prepara la infusión, se oye al médico comentar con el marido que creía que era su hija. A Madre parece no gustarle demasiado la situación. Mientras prepara el té empieza a marearse y a sentir dolores. Se le cae una taza al suelo. Entretanto, los dos hombres charlan amigablemente en el comedor.

El extraño se queda a dormir (00:10:22)

Madre trae el té mientras el médico les cuenta anécdotas de pacientes y el libro que está a punto de publicar sobre un estudio. El marido comenta que ellos dos siempre dicen que esta casa es muy grande para los ellos solos y su mujer le mira descolocada. Se forma un silencio incómodo y el médico entiende que debe irse. El marido enseguida se levanta para decirle que se quede esta noche. La esposa, que sigue sin entender nada, acepta. El facultativo empieza a toser y va a buscar sus pertenencias. Aprovechando que no les oye, la mujer le dice a su marido que no lo conocen, mostrando su desacuerdo en que se quede. El médico vuelve a entrar, encendiéndose un cigarro. Madre enseguida le comenta que ellos no fuman. El médico apaga el pitillo disculpándose.

Sintiendo la pared (00:12:27)

La mujer va a buscar unas sábanas para el desconocido al sótano de la casa. Enciende una bombilla, dirigiéndose hacia la pared sigilosamente. Ve algo extraño en ella. Cuando está cerca oye un ruido de las calderas que la espantan y se va.

La piedra de cristal (00:13:17)

Madre entra en la habitación donde va a dormir el invitado y se dispone a sacar el somier de debajo de una cama para hacerla. Oye a los dos hombres hablar con eco y camina hacia ellos. Los encuentra en el despacho del marido y escucha como el médico le dice a su hombre que es un gran admirador suyo por todos los poemas que ha escrito. Madre sonrío satisfecha y entra en la sala.

Ahora el médico observa asombrado la piedra de cristal que se ve al principio de la película. Cuando intenta tocarla, el marido la coge enseguida expresando lo delicada que es y contándole que es un regalo. El nuevo huésped le pregunta a la mujer si se lo regaló ella. Esta lo niega frustrada. El marido explica que cuando era joven, lo perdió todo en un incendio y que lo que encontró entre las cenizas fue esa piedra de cristal que le dio las fuerzas para empezar otra vez a crear. Además, cuenta que fue en ese momento cuando la conoció a ella, asegurando que le dio vida a todo y que reconstruyó hasta el último detalle. El médico responde a todo aquello diciendo que por lo que ve no solo es una cara bonita.

Madre informa de que se va a la cama y el médico vuelve a tener un ataque de tos. El marido le dice que enseguida irá con ella, después de atenderlo.

El huésped vomita en el baño (00:16:00)

Madre está en lecho. Se despierta y se levanta acongojada viendo que su marido no está ahí. Revisa algunas estancias de la casa y ve que en la habitación del huésped está la cama deshecha, hay colillas en el cenicero y una de ellas aún desprende humo. La mujer, confundida, oye ruidos en el baño y abre la puerta. Está el marido ayudando al médico a vomitar en la taza del váter. Madre ve una cicatriz en la espalda del doctor y el marido enseguida la tapa. Cuando intenta preguntar algo el marido le pide que le deje en paz. Cuando se va ve el encendedor encima de la cómoda y lo tira.

Dolores (00:17:06)

Mientras Madre se acerca a la habitación, vuelve a sentirse mal y a notar una vibración en las paredes. Entra en el baño, coge un vaso de agua y vierte unos polvos amarillos para tomárselos. Cuando acaba, se dirige a la cama y se sienta, pensativa.

El huésped ya se encuentra mejor (00:18:42)

Ya es de día. Madre está en la cocina poniendo la mesa y preparando el desayuno. Se acerca su marido y le da los buenos días acompañados de un beso en la frente. La mujer le pregunta que es lo que pasó anoche, a lo que él responde que se emocionó con las historias que le

contó el médico, alegando que le encanta como piensa y que le inspira hablar con alguien que realmente aprecia su obra. A Madre le cambia la cara y se ofende. En ese momento entra el huésped pidiendo fuego para fumarse un cigarrillo. Se lo enciende con el fuego de la cocina. Madre le pregunta por su estado y él parece ya estar mucho mejor y animado. Ella no entiende nada, está desconcertada.

Segundo extraño en casa (00:20:22)

Pican al timbre de la puerta de casa y Madre va a abrir. Por detrás le sigue el médico que al abrirse la puerta y ver a una mujer se abalanza directamente sobre ella con un largo beso, dando explicaciones de que se trata su esposa. Madre se desorienta aún más. La esposa entra como si se tratara de su casa. El marido de Madre parece no sorprenderse de nada.

Cuando suena el timbre de la cocina, la nueva extraña se dirige hacia esa estancia para ayudar a sacar los huevos fritos. Madre le grita que no toque nada pero se acaba quemando. La protagonista le da un poco de hielo para que se le resfríe la quemadura y se disculpa.

Madre entra en la sala de estar con una bandeja de té y sirve al médico y a la esposa. El huésped cuenta la historia de cómo se conocieron y charlan con el marido amigablemente. Los dos extraños parecen acaramelarse cada vez más y a Madre le despista esa actitud. El médico cuenta también que tienen dos hijos y les enseñan fotografías de ellos. La esposa del huésped pregunta si ellos quieren tener. Madre, que escucha “Todavía no, pero queremos tener” de su marido, lo mira asombrada. La nueva visitante se da cuenta de ello y Madre explica que antes quiere terminar de reconstruir la casa y que su marido está trabajando en una nueva obra. Los dos huéspedes se enorgullecen de saber que el escritor está pensando en volver a escribir. Él les dice que se pueden quedar todo el tiempo que deseen. Madre sigue mirándole, muy extrañada con su actitud.

El matrimonio habla sobre la situación (00:24:01)

El médico y su esposa deciden llamar a sus hijos, buscando cobertura fuera de la casa. El matrimonio se queda solo y el marido le pregunta a Madre qué es lo que le pasa al verla cabizbaja. Ella le reprocha todo lo que está haciendo sin preguntarle nada a ella y que además debería escribir. Él lo piensa y le da la razón así que decide irse a trabajar. Madre se queda sola recogiendo la cocina.

Encuentro a solas de las dos mujeres (00:24:59)

Se ve a Madre haciendo un estucado en amarillo en una de las paredes de una habitación. La esposa del médico entra en ese instante trayendo limonada para las dos. La mujer del médico se acomoda en un sofá, poniendo los tacones en él. Madre baja de la escalera para tomarse la limonada y charlan. La esposa reconoce la gran labor de la casa y le pide que se la enseñe. Le da las gracias por la hospitalidad diciendo que su marido ha sido muy generoso.

Mientras Madre le enseña la casa, la esposa le hace preguntas entrometidas y le vuelve a preguntar que por qué no quieren tener hijos dada su reacción de antes. Le asegura que eso es lo único que mantiene a un matrimonio. A Madre le vuelve a cambiar la expresión y la esposa del médico ve en sus ojos que realmente ella sí quiere tener hijos pero él no.

Al mismo tiempo que mantienen esta conversación, la esposa mira hacia arriba y ve el despacho donde trabaja su marido, subiendo enseguida por las escaleras para verlo. Madre intenta detenerla diciéndole que no le gusta que nadie entre allí sin él. A la vez entran en escena los dos hombres, riendo, poniéndose las chaquetas para ir a dar un paseo.

La lavadora (00:29:20)

Madre le enseña a la esposa el cuarto de la lavadora mientras los hombres pasean por el campo. El huésped le pregunta cómo lleva el tema de la diferencia de edad y ella no parece sentirse cómoda con la conversación. La esposa se va a buscar otra limonada y Madre se queda sola en el cuarto, cuando de golpe ve como la caldera se enciende de nuevo.

Nuevo corazón (00:31:31)

La cámara sigue a Madre por toda la casa hasta llegar a la cocina, donde se ve la mesa y el mármol lleno de limones, artilugios y jarras sucias. Suspira. Entra en una habitación, apaga un grifo que estaba encendido y tira unos papeles ensangrentados y usados al váter, con cara repulsiva. Al tirar la cadena ve que se está embozando e intenta pararlo con el desatascador. Entonces ve lo que parece intuirse como un corazón que expulsa sangre, hasta que finalmente se desatasca solo y desaparece. Madre se asusta y se va, tropezando con la maleta del médico.

La esposa entra en el despacho (00:33:38)

Madre sigue paseando por la casa hasta que llega a las escaleras que llevan al despacho de su marido, viendo entrar a la esposa del médico. Ella le recuerda que le dijo que no entrase pero la esposa hace caso omiso, observando la piedra de cristal.

El matrimonio vuelve a hablar sobre la situación (00:34:04)

El marido y el huésped entran en casa. El médico no para de toser otra vez y la esposa lo acompaña a tomar unas pastillas. El marido le comenta a su mujer, Madre, que no se va a creer todo lo que le ha contado. No obstante, ella, que ya está enfadada, le pide que vuelvan a hablar. Madre le explica que el médico lleva una fotografía de él en la maleta y que todo aquello no es casualidad. Él parece saberlo ya. Madre aún alucina más. El marido le confiesa que el médico le ha contado que se muere y que por eso ha venido, para conocer a su escritor favorito antes de morir.

La piedra de cristal se rompe (00:35:35)

El matrimonio oye un ruido en el despacho de él y corren enseguida a ver de qué se trata. Al llegar, el escritor ve su amuleto, la piedra acristalada, rota en el suelo. Lo han roto sin querer el médico y su esposa. El marido echa a todos del despacho y Madre pide que se vayan. Ellos se disculpan, pues no entienden el valor de aquello. Madre vuelve a entrar en el despacho y ve como su marido está cogiendo los trozos de cristal y los está apretando en el puño, sangrándole las manos. Él le chilla que por favor se vaya.

Madre ve a los huéspedes hacer el amor (00:37:10)

Madre sale del despacho y baja las escaleras. En la primera habitación encuentra a la pareja de extraños haciendo el amor. La esposa del médico la ve y enseguida Madre cierra la puerta. La protagonista vuelve a padecer dolores y va al baño a tomarse un medicamento amarillo.

Puerta del despacho tapiada (00:38:05)

Madre pica en el despacho, del que sale su marido. Él rompe el paño de la puerta y ella se vuelve a quedar sola, recogiendo.

Ahora se dirige al cuarto de la lavadora pero vuelve a subir al oír los ruidos de un martillo. Es su marido cerrando el despacho por completo con herrajes y clavos. Ella le dice que no se preocupe porque los va a echar pero la respuesta del marido es: “Ya, ¿y a dónde van a ir?”.

Madre parece la extraña de su propia casa (00:39:42)

Madre pica a la puerta de una de las habitaciones. Abre la esposa del médico en sujetador preguntándole si hay algún problema. Madre, desorientada, le pide que se vayan, pero de fondo se oye al doctor toser. Cuando Madre intenta explicarse, la esposa le cierra la puerta en la cara diciéndole que tiene que ir a ver cómo está su marido.

Más extraños en casa y un asesinato (00:40:05)

Como la puerta de la casa está abierta, entra un hombre. Madre le pide explicaciones, a lo que el chico contesta: “¿Y mi madre?”. Ella lo entiende entonces, se trata el hijo de los dos huéspedes.

La esposa sale de la habitación y le pregunta a su hijo que qué hace aquí. El hijo responde que su hermano se ha vuelto loco porque han encontrado el testamento. Aparece el otro hijo y discuten sobre ello. Madre parece no existir.

Ahora entra el médico, el padre, en escena, sorprendido también por la visita de los hijos. Los cuatro discuten y Madre observa la escena.

El escritor observa también la escena desde lo alto de las escaleras y Madre le comenta la situación muy preocupada. Él baja y coge por el cuello de la camisa al hijo que ha entrado en furia y le pide que pare. Este se calma de golpe.

Pero los dos hijos empiezan a pelearse y se tiran al suelo mientras se escupen. La esposa del médico y el marido de Madre ayudan al hombre, que vuelve a toser sangre. Madre observa la escena sin saber qué hacer.

Uno de los hijos le lanza una silla a su hermano y se persiguen por toda la casa. Madre les pide que paren pero uno de ellos coge un artilugio acabado en punta y se lo clava al otro, formándose un charco de sangre en el suelo. Madre se aparta de la escena aterrorizada y el hijo que ha matado al otro se siente horrible, diciéndole a Madre que no ha sido su culpa, sino de los padres. Madre llora.

Seguidamente entra el escritor chillándole al hijo: “¿¡Pero qué le has hecho a tu hermano!?”. La madre de los hijos entra llorando. El escritor le pide a Madre que traiga toallas. Ella, pasmada, se dirige a cogerlas y también a buscar al médico. El escritor y los padres del chico lo cogen y se marchan al hospital sin Madre. Esta le pide a su marido que no la deje sola pero se va igualmente.

Madre lava la sangre (00:44:57)

Madre se queda sola en la casa y cierra con llave. Se va a la cocina a lavarse algunos restos de sangre de las manos. Después coge la fregona y lava la mancha de sangre provocada por el asesinato del hijo de los huéspedes pero hay una mancha que no desaparece.

Tercer latido en la pared (00:47:04)

Mientras Madre espera a que la bañera se llene de agua, toca uno de los azulejos de la pared y vuelve a sentir los latidos de un corazón. La cámara entra dentro de la pared y se observa el corazón, que esta vez parece que se vaya haciendo más pequeño. Ahora Madre va a ver la mancha que no podía acabar de lavar. Pone un dedo y descubre una textura viscosa, como si de vísceras se trataran. Al meter más la mano el parquet se rompe y se forma un agujero. Madre mira a través de este y ve el cuarto de abajo, el de la lavadora.

Madre descubre un pasillo escondido (00:47:48)

La protagonista baja al cuarto de la lavadora y ve que donde está el agujero están cayendo gotas de sangre. Cuando enciende la bombilla ve que esta está repleta de sangre. A través de un cortocircuito se rompe. Entonces enciende una linterna y descubre más manchas de sangre en la pared, dibujando medio círculo y siguiendo un camino concreto.

La mujer coge unos alicates y toca en la parte de la pared donde está la sangre. El tabique parece caerse para descubrirse detrás una estructura metálica. Sigue escarbando y encuentra una puerta que lleva a un pasillo.

Madre se encuentra con el asesino (00:49:36)

Madre sube del cuarto de la lavadora al oír un ruido. Se mueve por la casa y ve que la puerta que había cerrado con llave está medio abierta. Recoge del suelo una fotografía rota en cuatro trozos que reconoce haberla visto antes en la maleta del médico. Detrás de ella se encuentra al hijo asesino de los huéspedes y se asusta. Coge unos alicates por si se tiene que defender. El chico recoge algo que se había dejado del suelo y se va sin hacer daño a Madre y deseándole suerte.

El marido de Madre vuelve (00:51:27)

Cuando Madre se dispone a llamar a urgencias ve como entra su marido por la puerta y cuelga, abrazándole aliviada. Le explica que el hijo de los visitantes ha estado allí y el marido le cuenta que la policía ha sido quien lo ha traído a casa. Ella está en shock y él le trae un vaso de agua, intentando calmarla. Le explica que el chico ha muerto, cogiéndole la mano, en el hospital. Su marido le propone que se den una ducha caliente y, mientras este se prepara, Madre va donde el agujero para tapanlo con una alfombra.

El marido cae rendido (00:53:53)

Madre sube las escaleras para ir a la habitación. Cuando entra ve a su marido rendido y dormido en la cama con la ropa puesta.

Más extraños en casa (00:53:52)

El matrimonio está durmiendo y Madre, al oír un ruido, se despierta de golpe. Se asoma por las escaleras y ve como el médico y su esposa le indican a un grupo de gente donde está la cocina. Madre perpleja va a despertar a su marido pero al darse la vuelta ya no está en la cama. Se está vistiendo a la vez que dice: “¡Qué rápido han vuelto!”.

Madre le pide explicaciones y su marido se justifica diciendo que como no tenían a donde ir les dejó que se quedaran aquí.

Velatorio en casa (00:54:44)

Madre baja las escaleras y se encuentra con el grupo de gente desconocida en su cocina. Entre ellos la esposa del médico, a quien da el pésame por la pérdida de su hijo. Ella reacciona ofendida y se dirige al escritor, que le pide que diga unas palabras.

Mientras un hombre le da una copa a Madre como si ella fuera la invitada. Esta mira la escena aturdida y escucha el discurso de su marido, a la vez que todos se emocionan.

Durante la reunión por el difunto hijo del huésped y su esposa, pican a la puerta. Madre va a abrir y entran cuatro personas más. La primera pasa de largo, la segunda le da su abrigo, la tercera lleva unos pasteles y la última le da un beso. Madre está descolocada. Cuelga el abrigo de aquel hombre. Cuando vuelve a la cocina ve como la esposa del médico está brindando por la bondad de su marido, el escritor. Solo por él.

Sigue accediendo gente en casa. Ahora una mujer que ha entrado con unas bolsas dice: “Voy a dejar esto en la cocina”, como si la casa ya fuera de todos. No hay nadie que no esté conversando. Madre, que es ignorada por casi todos, arregla algunos desperfectos.

En el momento que se cruza a la esposa del médico, le vuelve a dar el pésame. No obstante, la mujer del doctor, altiva, le dice que no puede saber lo que se siente si no tiene hijos y que se ponga algo decente. Todos van de negro, ella de blanco enseñando algo de escote.

Madre ve a una pareja besándose (1:00:56)

Madre sube por las escaleras de casa para ir a cambiarse. Ve a una pareja de desconocidos que, entre risas, están entrando en su habitación. Cuando llega se los encuentra besándose, a lo que exclama: “¡No podéis estar aquí dentro!”. La pareja se va a regañadientes.

Madre por fin sola (1:01:39)

Madre se siente mareada. Parece que los dolores vuelven y se va al baño a prepararse otra de sus medicinas de color amarillo, en primer plano como en las anteriores veces.

Mientras se la toma con alguna dificultad, entra en su baño un señor mayor que se disculpa al verla allí y se va.

La casa se desmorona (01:02:21)

Madre está en el vestidor cambiándose, poniéndose algo más oscuro. Cuando sale, ve a un hombre y a una mujer sentados en las escaleras, charlando y riendo. Les pide que, por favor, bajen al piso de abajo. La protagonista toca las paredes, parecen húmedas, como recién pintadas. A medida que baja al primer piso se encuentra a un hombre con una brocha pintando el techo, justificando que como se está portando tan bien con todos es lo menos que pueden hacer. En la cocina hay mucha más gente que antes y algunos están borrachos. Madre le dice a su marido que son demasiados, su respuesta: “Lo sé”.

En el pasillo hay dos jóvenes sentados encima de un fregadero que no está bien atornillado. Madre les advierte y les suplica que, por favor, bajen de ahí. Ellos no hacen caso y empiezan a botar encima hasta que se rompe y algunas cañerías explotan, dejando al descubierto una de las paredes. Empieza a entrar en furia y a gritar que todo el mundo se vaya.

Madre y su marido a solas (01:05:35)

Madre baja al cuarto de las calderas y cierra la salida de agua. Al subir ya no queda nadie, solo la mesa llena de platos y restos de comida y el suelo encharcado de agua debido la tubería. Empieza a limpiarlo.

Entra el marido y le informa de que todo el mundo se ha ido pero ella está muy enfadada expresándole lo abandonada que la ha dejado y reprochándole que todo aquello no le ayudará a escribir.

Se enfada y le recrimina todo lo sucedido, incluso que ha hablado de tener hijos pero que no tienen encuentros sexuales ni siquiera. El marido la coge y empieza a besarla con ímpetu. Aunque al principio ella se opone, acaba besándole también y hacen el amor.

Madre está embarazada (1:08:29)

Es un nuevo día. La pareja está en la cama y Madre se despierta. Mira por la ventana, se toca el pecho y se dice para sí: “Estoy embarazada”. Se gira y despierta a su marido anunciándole

la noticia. Los dos sonríen y enseguida él se levanta corriendo y sin vestirse a buscar un papel y una pluma, apresurado. Parece que se le ha ocurrido algo y quiere anotarlo rápidamente antes de que se le olvide.

Las ideas empiezan a aparecer (1:10:21)

El marido está escribiendo sentado en el suelo. Madre lo mira admirada y él le explica que el dolor de aquellas personas contrapuesto con la vida que estaba en camino ahora, le había hecho inspirarse. Madre no quiere molestar y se va a limpiar toda la casa.

Madre tira la medicina (1:11:05)

Madre está en el baño y lanza al váter la medicina de color amarillo que se ha estado tomando los días anteriores. Tira de la cadena y es absorbida por el agua.

Preparativos (1:11:29)

El embarazo de Madre ya está bastante avanzado y la protagonista prepara la habitación del bebé con la cuna y diferentes adornos en el cuarto donde estaba la mancha de sangre que había tapado con una alfombra.

Madre abre la puerta del despacho de su marido y lo ve lleno de papeles y a él escribiendo sin parar.

El poema terminado (1:12:26)

La protagonista, que ahora se encuentra en la cocina, nota una patada del bebé, se sube la camiseta y ve como como se está moviendo. Acude a enseñárselo a su marido, que lo encuentra en la puerta de casa mirando hacia afuera con unos papeles en la mano. Él se da la vuelta y le dice que ya ha terminado. Ella empieza a leer el poema. Al acabar se le cae una lágrima y le dice que es precioso.

Suena el teléfono. Es la editorial que felicita al escritor por su obra. Madre vuelve a desconcertarse, pensaba que ella era la primera en leerlo.

La mancha de sangre (1:16:26)

Madre se dirige a la habitación del bebé mientras su marido habla por teléfono. Recuerda en ese momento que debajo de aquella alfombra estaba la mancha de sangre que parece que ha traspasado la tela. Cuando la levanta no hay nada.

Ducha (1:16:53)

Madre se ducha y se acaricia la barriga sonriendo. Al salir se peina el pelo.

El principio del fin (1:17:34)

Madre saca un bizcocho del horno. Va con un vestido blanco. Luce muy bien peinada y maquillada. Saca unos platos y los coloca en una mesa perfectamente preparada y a la luz de las velas. Él entra y resalta el buen aspecto que tiene todo. Su mujer le da un beso y le dice que hay que celebrar que se han vendido todos los ejemplares en el primer día.

Cuando vuelve a la cocina a coger más cosas ve a través de la ventana a un hombre mayor saludando. Ella sale corriendo, asustada y ve a su marido reunido en la puerta de casa con otros desconocidos que lo están felicitando por la obra. Madre vuelve a no entender nada y sube a la habitación del bebé a esperar.

Mancha en la alfombra (1:21:01)

Mientras Madre está esperando arriba en la habitación del bebé ve en la alfombra otra vez una mancha de sangre que ha traspasado. Cuando la levanta ve en el suelo la mancha que parece expandirse cada vez más. Agotada por el embarazo y con alguna dificultad, se levanta y va a buscar a su marido que sigue en la puerta de casa firmando libros y con mucha más gente alrededor.

El marido la vuelve a dejar de lado (1:21:49)

El marido de Madre la ve y exclama: “¡Mi diosa, ven aquí!”. Ella se niega y le suplica que entre dentro de casa. Él insiste en que esa gente es importante porque están admirando su

obra pero ella le recrimina que no le basta el hecho de que vayan a tener un bebé y se entristece. Él la vuelve a dejar plantada por ese público y entra dentro de casa, dejando a su marido y a todos los desconocidos fuera.

Extraños por todos lados (1:22:49)

Madre parece agotada, desencantada y desolada. Está muy cansada, la barriga ya le pesa mucho. Por detrás aparece una mujer y su hijo que buscan el baño. Ella vuelve a decir que no pueden estar allí, que se marchen. El niño se está orinando encima. Es entonces cuando la actitud de Madre cambia y vuelve a ceder una vez más. Al llegar al baño los nuevos visitantes encuentran a un hombre allí molestándose por la falta de intimidad. La protagonista ve repente una cola de gente al otro lado de la puerta del baño, esperando para entrar. Todos le ruegan que se ponga a la cola, en su propia casa. Unos chicos le piden que les haga una fotografía con el agujero de sangre en el suelo. Un vagabundo le dice que se va a estirar un rato. Nadie le hace caso. El marido les ha dicho que esta casa es la casa de todos. Madre ya no puede más. Por la puerta de entrada entra más gente que se dirige a la cocina para comer lo que había preparado Madre para la celebración de su marido. La situación se ha descontrolado, Madre es como una extraña más.

Ahora unos desconocidos colocan una mesa para que el escritor se siente y pueda firmar los libros de todos. Madre le pide explicaciones pero él solo le contesta que demuestra su gratitud.

La editora felicita al marido y se monta un caos (01:24:47)

La editora entra en la casa y felicita al escritor por su obra. Se dirige a Madre también para darle las gracias por haberle servido de inspiración. Empieza a organizarlo todo y a cambiar algunas cosas de la casa.

Madre esta abrumada y perpleja con todo aquello, apenas le salen las palabras. Una señora roba un libro y más cosas y se va mientras Madre la persigue. Cuando la alcanza se rompe un jarrón que había cogido. Hay mucha gente tomando cosas de la casa. Está todo fuera de control. Ella chilla pero nadie la escucha. Cuando intenta llamar a emergencias, una mujer

por detrás le quita la línea para poder usarla ella. En la otra habitación siguen felicitando al escritor como si de un profeta se tratara. Al marido parece darle igual la situación, está feliz de saber que todo el mundo está alucinando con su obra y con él. En otra estancia hay un grupo bailando una especie de canción tribal.

Cuarto latido en la pared (01:27:24)

Madre sube al piso de arriba para alejarse de toda aquella gente e intenta pensar qué hacer para salir de esa situación. Cuando se asoma por la ventana ve a mucha más gente aproximándose con linternas.

Apoya la cabeza en una pared, resignándose. Escucha los latidos de un corazón una vez más. La cámara vuelve a traspasar la pared para ver al órgano, que se está haciendo más pequeño y negro.

Intento de fuga (01:28:37)

Madre coge la canastilla para irse sola. Mientras baja las escaleras ve una cola de gente para llegar a un hombre que está haciendo una marca en la frente a todos. Madre pasa de largo pero al llegar abajo ve que la cola llega hasta tal punto que sus ojos no la divisan. Además, se ha formado una especie de fiesta con mucha gente saltando y bailando al ritmo de música electrónica.

Madre sigue andando por la casa, viendo a gente destrozar muchas cosas. Incluso se han llevado la cuna del bebé. Tropieza justo en el agujero con sangre, que se ha hecho más grande esta vez. Cuando por fin llega a la puerta para salir, aparece su marido cogiéndola e insistiendo que no se vaya.

Contracciones (1:30:30)

En todo aquel caos, Madre empieza a tener contracciones muy fuertes y el marido pide espacio a toda aquella gente para poder tener sitio.

Batalla (01:31:01)

Unos militares entran en la casa y le tiran un spray a Madre, dejándole la vista borrosa. Se oyen unos disparos y la gente empieza a correr por todos lados de la casa. Madre sigue teniendo contracciones y uno de los soldados le revisa la boca diciendo que está contaminada. En otra estancia hay una lucha entre personas y antidisturbios en mitad de un pequeño incendio. En otra habitación están disparando a personas con una bolsa en la cabeza. La casa se ha convertido en una batalla campal de disparos, antidisturbios y gente en el suelo muerta. Uno de ellos intenta llevar a Madre a un lugar seguro pero lo matan, así que se ve obligada a arrastrarse por el suelo entre la gente que han matado. Rápidamente aparece el marido para ayudarla y llevarla a un lugar seguro.

El parto (01:36:40)

Madre llega a una estancia más alejada del caos y de entre la gente aparece una mujer que dice ser enfermera, que le ánima a que empuje. El marido aparta a la enfermera y se encierran los dos en el despacho intacto para que nadie les moleste.

Entre chillidos y sin anestesia, nace el bebé. El marido dice: “Ya está aquí”.

Posparto (01:38:17)

La escena empieza con un fundido negro y la voz del marido diciendo que es un niño. Lo coge en brazos y se lo da a Madre, emocionado. De repente todo el alboroto que se oía fuera, cesa. El marido va a comprobar donde están, entreabriendo la puerta. Recoge unas ofrendas del suelo, frutas, agua y demás alimentos. Madre le pregunta que qué está pasando y él le contesta que la gente está esperando pero no sabe el qué. Mientras el escritor se va, Madre envuelve al bebé en una manta. Al volver, el marido trae más regalos y le dice que no se van a ir porque quieren ver al bebé. Madre se niega y él le confiesa que no quiere que se vayan. Entonces, cuando el padre le pide cogerlo en brazos ella no le deja. Incluso se viste como puede, manteniendo al bebé en brazos mientras el padre mira. Madre le da el pecho y vuelve a insistir en que se vayan. Él no dice nada, está sentado delante de ella, mirándola sin parar.

El padre coge al bebé (1:45:53)

Madre se ha quedado dormida y despierta por el ruido de un montón de gente exclamando. Lo primero que ve es a su marido enseñando su hijo a todos. La gente lo alaba. Ella corre tras su marido pero cuando lo alcanza el bebé ya lo tienen otras personas, levantándolo y haciéndolo llegar a un altar. El bebé llora y Madre camina entre la gente hasta llegar a él. Un profeta le recita unas palabras y los demás parecen formar parte de una secta.

El bebé descuartizado (1:47:05)

Ahora toda aquella gente está llorando. Madre se acerca a un altar y en una escena cien por cien explícita se ven los restos de carne y huesos ensangrentados del bebé. Madre se gira y ve que todo el mundo se está comiendo los restos de su retoño, cada uno una parte. La protagonista pierde el control y empieza a chillar y a golpear a todo aquel que tiene por delante. Coge un cristal del suelo y se lo empieza a clavar para matar todo aquel que ve. Parece ser que no mueren, que son inmunes a los puñales. Uno de ellos coge un tarro y golpea a Madre en la cabeza. Cuando la mujer cae al suelo, todos empiezan a darle patadas, desnudarla, denigrarla e insultarla.

De entre todos, aparece el marido, abrazándola y llorando al ver lo que le han hecho y gritándoles a todos. Le pide a Madre que lo perdone, que solo les quería enseñar el bebé pero se le fue de las manos. Le ruega que también los perdone a todos pero ella solo puede echarle en cara lo demente que está.

Quinto y último latido de corazón (01:49:54)

Madre está en el suelo y empieza a sentir otra vez los latidos de un corazón que cada vez suenan más despacio hasta que paran y el órgano se vuelve pequeño y negro por completo. Madre grita tan fuerte que el suelo se quiebra y todo el mundo se aparta. Entonces se llena de fuerza, empieza a caminar y encuentra un mechero. Baja al cuarto de las calderas y con unos alicates revienta un bidón de gasolina e incendia todo. Las llamas se esparcen por toda la casa y todo explota.

Entre las cenizas (1:52:17)

El escritor parece no tener ninguna quemadura y lleva en brazos a Madre, que aunque sigue con vida y con los ojos abiertos. Está toda calcinada.

Ella aún tiene fuerzas para preguntarle a dónde la lleva. Le contesta que al principio y que para él nada nunca es suficiente jamás, sino no podría crear.

Por último, le pide que solo necesita una cosa más: su amor. Le abre el pecho con las manos, mete la mano y le saca de sus entrañas el corazón. Cuando lo tiene entre sus palmas lo aprieta hasta que se convierte en polvo y el polvo en una piedra de cristal.

La piedra de cristal (01:55:44)

Finalmente, el escritor lo coloca en su soporte, sonriendo y aliviado. Cuando ya está en su sitio, la casa se vuelve a reconstruir sola, las cenizas desaparecen y todo parece nuevo. Cuando la cámara se acerca a la habitación de matrimonio hay otra mujer diferente a Madre en la cama. Se da la vuelta y pregunta: “¿Cariño?”, como en la primera escena. Fin.

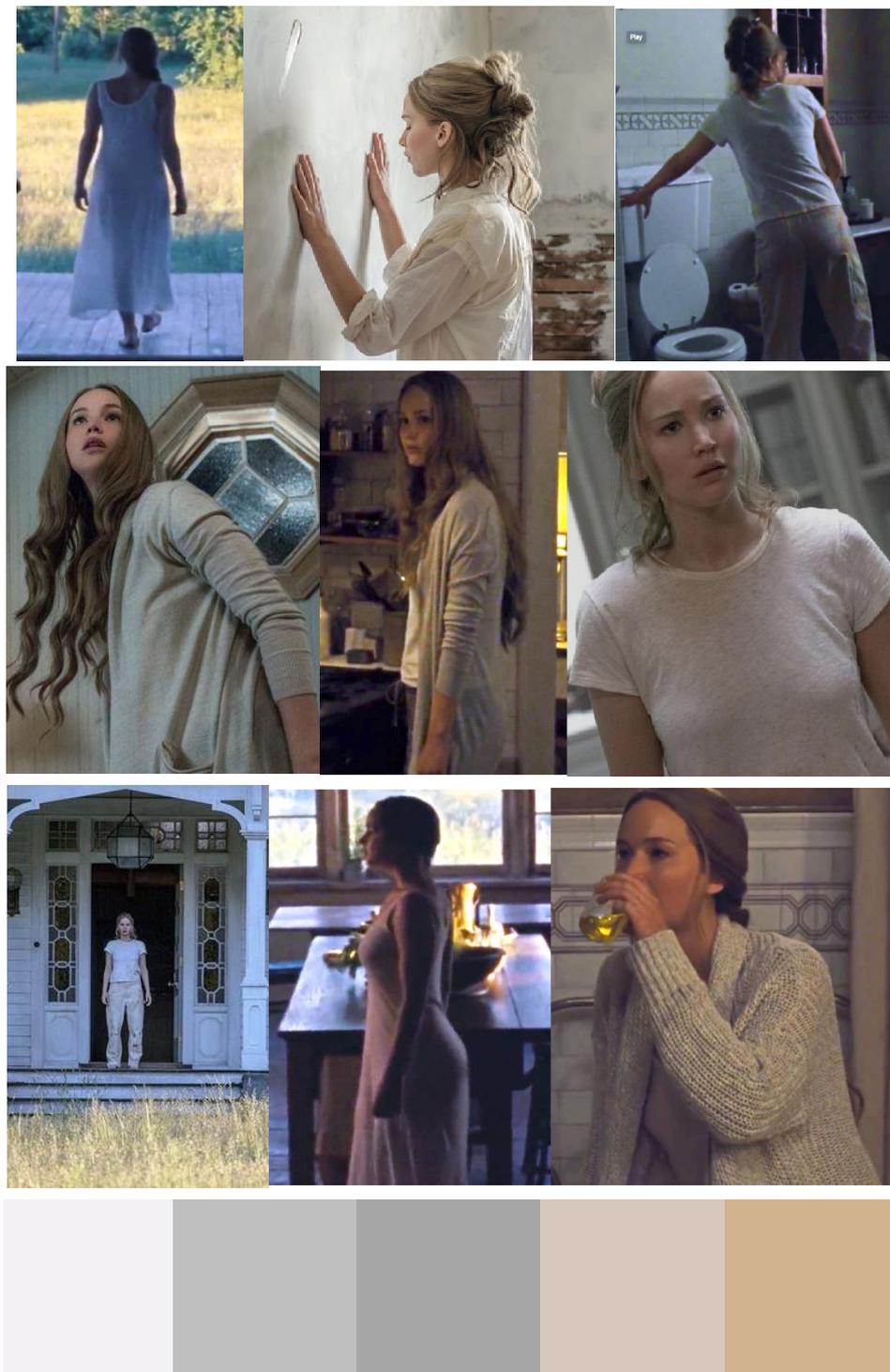
6.2.1 Madre como persona

Una vez visionada la película y hecha la secuenciación de *Mother!*, se puede detallar el grado de transformación que sufre Madre tanto psíquica como, evidentemente, física, por el embarazo. De la secuenciación se extraen las decisiones que toma, la actitud frente a todo lo que le va sucediendo y su evolución en la trama. Como pasa del idilio a lo siniestro a partir de todos aquellos desconocidos que se harán con su hogar.

Siguiendo el mismo esquema de *Rosemary*, se empieza de lo más superficial a lo más trascendente y lo que más información va aportar para entender su persona.

6.2.2 Vestuario

Para analizar el vestuario de Madre se ha seguido el mismo procedimiento que con *Rosemary*. Se han capturado todas las escenas donde llevaba un vestuario distinto a continuación:



Desde el principio y en la primera escena de la secuencia *Madre se despierta* (00:01:45), se observa a Madre despertándose de la cama conyugal con un camisón blanco, un color que la vestirá hasta el final del filme a lo largo de todas las escenas, como se puede observar en las fotografías.

6.2.3 Perfil psicológico y evolución

Al igual que Rosemary, Madre es un ama de casa dedicada por completo a las tareas de esta y a complacer a su marido. En el principio del filme, en la secuencia *Reconstrucción* (00:01:06), se

observa como la casa, que estaba totalmente en ruinas, se va reconstruyendo poco a poco. El resultado es gracias al trabajo de Madre, tal y como lo expresa su marido en la secuencia *La piedra de cristal* (00:13:17).

Madre da un paso más allá. No solo se preocupa por las labores de casa, el mobiliario y la decoración, sino que ella misma hace las tareas de alguien propio del oficio de la construcción, las reformas y la pintura. Una de las escenas donde se muestra es en la secuencia *Primer latido en la pared* (00:04:48), donde Madre realiza una mezcla con pigmentación amarilla para darle color a una de las habitaciones de la casa.

El marido de la protagonista también es artista. Un escritor reconocido en pleno bloqueo, el cual invierte todo su tiempo libre a dar algún paseo para inspirarse y que le fluyan las ideas mientras ella lo complace todo el rato preparándole el desayuno, limpiando la casa y todo tipo de cosas para atender a su marido de la mejor forma.

En bastantes ocasiones el hombre toma decisiones por su cuenta que a Madre no le acaban de convencer. En las secuencias *El extraño se queda a dormir* (00:10:22) y *Madre prepara té para los forasteros* (00:21:42), el escritor invita a una pareja a quedarse en la casa aun sabiendo el malestar que le provoca el hecho a su mujer, tal y como ella misma intenta decírselo en varias ocasiones en *El matrimonio habla sobre la situación* (00:24:01). Igualmente ella accede para no discutir con su marido y aceptar la decisión.

En la secuencia *El huésped vomita en el baño* (00:16:00), cuando Madre abre la puerta del aseo para preguntar por el huésped, el marido le dice que lo deje en paz de mala manera y ella no rechista. Cierra la puerta y se va.

No contesta ni pierde los modales incluso cuando el desconocido le dice en la secuencia *La piedra de cristal* (00:03:17): ¡Vaya! veo que no es solo una cara bonita.

En la secuencia *Encuentro a solas de las dos mujeres* (00:24:59), el marido y el huésped se van a dar un paseo, dejando a las dos mujeres solas en la casa. El escritor, al volver, le comenta a su mujer que le fascinan las historias que le cuenta el médico y piensa que eso le puede ayudar a escribir. Es una escena que recuerda a la secuencia *Los Woodhouse van a cenar a casa de los Castevet* (00:24:27) en *Rosemary's baby*, justo cuando la cena ha acabado y mientras Rosemary y Minnie están limpiando la cocina y Roman y Guy están

sentados en el sofá charlando. Al volver a casa, Guy le comenta a Rosemary que le han encantado las historias que le ha estado contando Roman. Además, son dos momentos que coinciden en el minuto veinticuatro respectivamente.

La protagonista de *Mother!* intenta mantener la calma y controlar sus maneras todo el rato, respetando las decisiones que va tomando su marido aunque la impliquen directamente. Los huéspedes usan su casa a modo de velatorio y ella parece desplazada de todo aquello como le ocurre a Rosemary. Todos alaban al escritor por su generosidad, el espectador puede ver como él está muy integrado entre la pareja, al igual que Guy con los Castevet.

La primera vez que Madre coge las riendas de la situación es cuando todos los “invitados” se van de su casa y ella se queda observando todo el caos que se ha formado en la cocina en la secuencia *Madre y su marido a solas* (01:05:35). Le reprocha a su marido lo abandonada que ha estado, aunque acaban reconciliándose y haciendo el amor.

Felicidad

La mañana siguiente al velatorio, después de haber hecho el amor con su marido, Madre afirma que está embarazada, despertándolo con la noticia. Al volver todo a la normalidad, la protagonista regresa al equilibrio inicial de la película. El escritor parece haber tenido una idea inspiradora a raíz de la noticia del embarazo y empieza a escribir sin parar, hecho que complace a Madre. Verlo trabajar alegre y la hace feliz a ella.

La protagonista está muy ilusionada con la nueva vida que está por venir, ya que ser madre era uno de sus deseos.

En *Rosemary's baby*, cuando la protagonista se queda embarazada, casualmente Guy empieza a triunfar en el mundo dramaturgo y le comienzan a ofrecer obras de prestigio. Los dos artistas alcanzan el éxito a partir de un embarazo: el de su hijo.

El embarazo de Madre pasa en un lapso de tiempo y enseguida se le ve la barriga de nueve meses. En varias escenas se la ve preparando cuidadosamente la ropa, la habitación y la cuna para el bebé, como en *Preparativos* (1:11:29).

En esta fase de felicidad es cuando el escritor llega a su cumbre y acaba el poema. Cuando se lo enseña a su mujer, ella no puede hacer más que llorar de la emoción y, para celebrar que las cosas van por el buen camino, Madre se arregla más de lo que el espectador está

acostumbrado, se maquilla y le prepara una cena a su marido para celebrar que el poema lo volverá a lanzar al estrellato.

Inquietud

El hogar de los protagonistas vuelve a ser invadido por gente deseosa de ver al escritor para que les dedique unas palabras y les firme un autógrafo. De hecho, es él quien los deja entrar. Por lo tanto, Madre vuelve a quedarse desplazada para pasar a ser su marido el centro de atención y volver a descuidarla. Es en este momento, en la secuencia *Extraños por todos lados* (1:22:49), cuando Madre se inquieta al pensar que jamás nada será suficiente para el escritor, ni siquiera el hecho de tener el bebé que está por llegar. Le ciega más la fama y los halagos que la atención a su mujer.

La casa está repleta de gente y se forma el caos en cada estancia. Hay gente pintando las paredes, otra bailando y haciendo una fiesta, personas rezando. Parece que el marido forme parte de todo ese colectivo y que la que esté fuera de lugar y parezca una extraña en su propia casa, sea ella misma.

Negación y furia

En todo el caos, Madre empieza a tener contracciones que significan la llegada del bebé. El marido que hasta entonces había estado fuera de campo atendiendo a diferentes grupos, aparece para protegerla en una habitación a solas y dar a luz al recién nacido.

Madre le suplica que por favor haga que se vayan en la secuencia *Posparto* (01:38:17), pero en el momento que él le dice que no quiere que se marchen y que están esperando a ver al recién nacido, ella se niega y empieza a entender que la gente de afuera junto a su marido quieren al bebé para algo sospechoso. Es entonces cuando intenta mantenerse despierta para que no le cojan al niño. En un descuido, Madre cierra los ojos y el padre aprovecha para cogerle el bebé. Cuando despierta ve que su marido está enseñando la criatura a todo el

mundo, como si se tratara de una ofrenda por todo lo que han hecho por él. Madre no puede creer que a su marido le importen más los fanáticos admiradores que están invadiendo y destrozando su casa antes que el estado de su mujer o su bebé.

Cuando Madre ve lo que está haciendo, saca fuerzas de todo su agotamiento anterior, se levanta y se pierde entre la multitud para coger al bebé mientras chilla: “¡Mi bebé!” y salvarle de toda aquella gente.

Cuando llega al altar y ve su bebé descuartizado, saca toda su rabia y furia y, todo lo que al principio del filme era bondad, obediencia y disciplina, se torna en agresividad. Coge un cristal y empieza a clavárselo a todo aquel que tiene por delante. Solo el amor por su bebé le hace hacer cosas imperdonables que jamás hubiera imaginado llevar a cabo. Su marido intenta reducirla y consolarla pero ella le echa todas las culpas de lo sucedido, al igual que culpa Rosemary a Guy de que su bebé sea el diablo en la secuencia final *Rosemary los descubre a todos y conoce a su hijo* (02:05:13).

Madre ha perdido a su hijo, que lo es todo para ella. El amor por su bebé es lo que la mueve a actuar aún, por lo que decide provocar un incendio para deshacerse de todo. Un embarazo puede ser una situación muy exigente para una mujer y puede propiciar o desencadenar alguna perturbación ya escondida o predispuesta (Arboccó, 2011).

Aceptación

Entre las cenizas, el marido la coge en brazos y le confiesa que nada para él es suficiente. Ella, resignada y aceptando su destino, le dice que puede coger su corazón que está lleno de amor por su bebé y él.

6.2.4 Madre como rol

Siguiendo el mismo esquema que se hace con Rosemary, según el patrón que destacaban Cassetti y De Chio, se detalla y explica el rol que desempeña Madre en la película *Mother!*.

El papel de Madre es imprescindible también para que la trama avance. De hecho, el espectador ve la historia y percibe todo a través de la mirada de la protagonista. Por este motivo, Madre desempeña un rol de personaje activo dentro de la narración porque gracias a ella, la narración avanza.

El rasgo que más cuesta de definir de Madre es el mismo de Rosemary. Se trata de descubrir si la protagonista se identifica con un papel de personaje autónomo o influenciador. En varias secuencias se ha visto como realmente quien es influenciable es ella. Le basta una visita de unos extraños en casa para reprocharle y recordarle a su marido que lo que quiere y lo que le haría feliz sería tener un bebé. La misma visita le hace incrementar las ganas y el deseo maternal. Por otro lado, en adjudicarle la autonomía, hay

ciertos matices. Es verdad que es ella quien toma la iniciativa de pintar las paredes y reformar toda la casa pero al final quien toma las determinaciones del hogar sobre los extraños que entran en casa, es el marido. En este sentido ella no tiene ni voz ni voto. El único momento donde se ve a Madre desobedeciendo a su marido y empoderándose, aunque le cause su propia muerte, es cuando ve que han descuartizado a su hijo y decido cometer una insensatez; quemar el hogar que con tanto cariño había reconstruido.

En el sentido de si Madre es un personaje conservador o modificador atiende más a la segunda categoría. El propósito de la protagonista es en todo momento obedecer a su marido y no desatacar sus decisiones, respetar su espacio para que sus ideas fluyan y hacer que se desentienda en todo lo que envuelve a la casa. Su propósito también es, al igual que el de Rosemary, mantener el equilibrio y la sensatez ante todas aquellas situaciones surrealistas. Lo primero será proteger al bebé y mantener la calma para que nada pueda sucederle. Una serie de acontecimientos amenazantes que intentará reestablecer en todo momento.

El único motivo que le hará salirse de su rol de mujer obediente y sumisa será la pérdida y el descuartizamiento de su niño. Hecho que le hace perder la cordura, pero no el instinto maternal. Si su bebé está muerto, ella también quiere morir.

6.2.5 Códigos sonoros

En los códigos sonoros de *Rosemary's baby* se ha hablado de que, los sonidos diegéticos de carácter cotidiano, eran los que más inquietud causaban al espectador. En *Mother!*, la ausencia de banda sonora es absoluta por lo que Aranofsky también usa el mismo estilo de Polanski para crear en el espectador la angustia a partir de sonidos ordinarios. Usa mucho el sonido ambiente para crear incertidumbre. Por ejemplo, en la primera secuencia donde Madre está buscando a su marido, la casa está totalmente en silencio y solo se oyen sus pasos, el sonido de los grillos, la brisa del viento y el crujir de los muebles contrapuesto con el silencio de aquella casa tan grande para los dos.

En la secuencia *Segundo extraño en casa* (00:20:22) justo suena el timbre de la sartén que, tras un silencio incomodo, hace poner al espectador en alerta otra vez. Tras momentos de tranquilidad enseguida retumba algún sonido para puntura el ritmo del filme. Otro ejemplo es cuando Madre le está preparando la cena a su marido en la secuencia *El principio del fin* (1:17:34) y suena otra vez el timbre. Después de meses de calma, el timbre desencadenara el pase a la desdicha.

Otro sonido muy característico de la película que hace dividir a Madre por los diferentes actos, es el latir de un corazón que lo hace a través de las paredes. Madre lo siente varias veces; Primer latido en la pared (00:04:48), Segundo latido en la pared (00:47:04) Tercer latido en la pared (01:27:24) y Cuarto y último latido de corazón (1:49:54). El primero lo oye cuando está feliz, pintando las paredes de una de las habitaciones. El segundo cuando acaba de presenciar el asesinato de uno de los hijos de los huéspedes, una situación surrealista. El tercero lo percibe mientras se está celebrando el velatorio en casa y el marido ha empezado a dejarla de lado para ponerse en el bando de todos aquellos extraños. Finalmente, escucha el último cuando ha entrado en furia y acepta que su destino, si no es con su bebé, es morir para acabar con la pesadilla

6.2.6 Códigos visuales

En este capítulo, al igual que se ha hecho con *Rosemary*, se detallan los códigos visuales que hacen referencia a los planos más destacados de la película por lo que a la protagonista se refiere.

Uno de los planos que más se repite es el subjetivo, igual que en *Rosemary's baby*. Con *Rosemary*, el espectador podía ver todo su entorno desde su perspectiva (no distorsionada) de la realidad que la rodea. Sucede lo mismo con *Mother!*. Con este tipo de realización el público se encuentra en igualdad de condiciones que las madres tras sus percepciones y pueden vivir en primera persona la historia. Sin embargo, dado que el interés del espectador tiene que cultivarse todo el rato, desde un plano subjetivo el público observa lo que sucede en el exterior y la madre queda ausente, por lo que no se puede identificar con ella y sin identificación no se proyectan las emociones que el director y el montador quieran transmitir para su público (Gallardo, 2013).

Esta afirmación justifica el segundo plano más usado de la película, que se trata del primer plano de Madre para que el espectador siga con ella el transcurso de todas sus emociones y el patrón psicológico que sigue. A continuación, se muestran varios fotogramas de la realización de este primer plano, a la vez que el espectador puede ver la transformación que sufre según el patrón identificado.



00:02:00

00:03:56

La primera imagen pertenece a la secuencia *Madre se despierta* (00:01:45), donde todo está calmado y ella parece tranquila, buscando a su marido.

En el segundo fotograma, Madre encuentra a su marido y se besan.



00:08:00

00:09:09

En la escena de la izquierda, Madre se descoloca al ver entrar a un desconocido a su casa y observar que su marido lo invita a que se quede a pasar la noche.

En la derecha, Madre empieza a tener dolores de barriga mientras los dos hombres charlan amigablemente en el salón, mientras ella prepara té para el invitado.



00:17:04

00:34:02

En la primera imagen, Madre está volviendo a sentir dolores.

En la segunda imagen, en el minuto 34:02 de la película, Madre se echa la mano a la boca porque los inesperados huéspedes acaban de romper la piedra de cristal con la que tanto aprecio y cuidado guarda su marido en el despacho.



00:42:48

01:04:13

A la izquierda, Madre está ensangrentada y llorando porque un hijo de los invitados ha golpeado muy fuerte a su hermano. Todos, incluido su marido, lo llevan al hospital, dejándola en casa abandonada.

En la derecha, Madre le está reprochando a su marido todo lo abandonada que la tiene y le planta cara por primera vez.



1:33:56

1:42:46

En el fotograma del minuto 1:33:56, Madre está teniendo al bebé de forma natural.

En el siguiente, Madre acaba de ver a su hijo descuartizado y cómo una serie de desconocidos se lo están comiendo, por lo que está a punto de entrar en furia y matar a todo aquel que se encuentre por delante

6.3 Comparación escenas

Una vez se ha hecho el análisis de las dos madres protagonistas de cada una de las películas, se puede tener una visión global del carácter de cada una, el rol que desempeñan en sus tramas correspondientes y el arco de transformación que sufren a raíz de las vivencias experimentadas, tanto Rosemary en *Rosemary's baby* como Madre en *Mother!*.

Con esta información, se procede a comparar a las madres para ver sus similitudes y diferencias entre ellas en base a tres escenas que aportan información importante de las protagonistas y del argumento que corresponden al primer, segundo y tercer acto de las dos películas. El resultado de la comparación da lugar a concluir si *Mother!* es un *remake*, una secuela o una precuela de *Rosemary's baby*, conceptos explicados en el marco teórico para la posterior demostración de este objetivo del trabajo.

Las tres escenas escogidas son, en primer lugar, la presentación de las dos madres para centrar la atención en el momento de calma y equilibrio que viven al principio, contrapuesto con lo que les depara el futuro (primer acto).

En segundo lugar, el momento del embarazo cuando descubren que están en cinta y lo que sucede a raíz de este. El embarazo encamina las tramas por una dirección que acabará en el fatídico final. (segundo acto).

Por último, el clímax final, donde las madres descubren qué está pasando con su bebé (tercer acto).

6.3.1 Presentación de las madres

Ambas protagonistas son presentadas en el principio de la película. En el caso de *Rosemary's baby*, se visualiza primero una panorámica del edificio Dakota (Bramford en la ficción) para situar al espectador en el lugar donde transcurrirán los hechos. Enseguida, la cámara cambia a plano general para presentar a Rosemary, que acompaña a su marido a ver el apartamento que se van a comprar. Rosemary luce un vestido blanco de corte a la rodilla y se la descubre feliz y emocionada por las estancias de la casa,

imaginando todos los nuevos planes de futuro. Aunque ella es la actriz principal, Polanski no le otorga toda la importancia a nivel visual en la presentación de esta, tal y como se especifica en los códigos visuales, en el punto 6.1.6.. Todo lo contrario pasa con Madre, que desde un inicio y hasta el final, Aranofsky la filma en primeros planos para que el espectador enseguida empatice con sus emociones.

Aunque Rosemary no presta la atención suficiente a las primeras señales, desde el principio el director pone al espectador en alerta cuando encuentra una nota de la antigua inquilina que dice: “*Ya no puedo concentrarme*”. También encuentran una puerta obstaculizada por un armario pero Rosemary está más pendiente de lo felices que van a ser allí, de su deseo de arreglar la casa y de ser madre, finalmente. Antes de presentar a Madre, el director también sitúa al espectador en el lugar donde sucederá la historia. La cámara avanza por una casa en ruinas que poco a poco se va reconstruyendo hasta llegar a la habitación de matrimonio donde se halla Madre, que se acaba de levantar algo intranquila por la ausencia de su marido en la cama. También viste de blanco pero se trata de un camisón. Se la ve recorriendo todas las estancias del hogar buscando al hombre. Una vez lo encuentra, se muestra amorosa con él, abrazándole y dándole apoyo para que le fluyan las ideas para poder escribir.

La presentación de las dos futuras madres se lleva a cabo junto a un marido artista: actor en el caso de *Rosemary's baby* y escritor en *Mother!*. Ambas se desviven por la felicidad de Guy y Él, respectivamente. Las dos les preparan los desayunos y se ocupan de las tareas del hogar. Sus maridos tienen que pasar el máximo tiempo ensayando o escribiendo.

En ambas películas, en el transcurso de la presentación de las protagonistas, intervienen unos extraños que les hacen confesar las ganas que tienen de tener un hijo. Rosemary deja entrar a Minnie en casa, al diablo, respondiéndole a todas sus preguntas entrometidas, inclusive la de tener hijos. Lo mismo hace Madre con la esposa del médico cuando se quedan a solas en la *secuencia de las dos mujeres a solas*. La mujer extraña, sin apenas conocerla, empieza a hacerle preguntas entrometidas para aportar información al espectador del deseo de ser madre de la protagonista principal.

En definitiva, las dos se presentan felices amas de casa, complacientes de su marido, deseosas de ser madres y ambas dejarán entrar y entrometerse a unos extraños en casa que les influenciarán y les harán plantearse más aún la maternidad. Estos extraños conseguirán sonsacarles la información que necesitan para sus fines.

Es en la presentación donde se plantea la misma cuestión dramática para las dos protagonistas: ¿Cumplirán el deseo de ser madres? ¿De qué manera se verá cumplido este deseo? ¿Qué desencadenará este deseo? Todas estas cuestiones clave son las que se plantea el espectador en el primer acto de las películas. Cuestiones que se ven resueltas en el nudo, que corresponde al segundo acto, y en el desenlace, en el tercer acto. Hay, por tanto, una similitud general en la presentación de las futuras madres.

6.3.2 Embarazo

El embarazo marca un antes y un después en ambas películas. Es el incidente crítico necesario para el desarrollo de la trama. Hay varios puntos en común en este momento.

El primero es que las dos gestaciones empiezan en mitad de la película y a raíz de una disculpa. Guy lleva unos días algo distante de su mujer. Ha estado ocupado tratando de encajar en algún *casting* de actor y además se reúne constantemente con Roman, el vecino, para que le cuente sus historias, dejando a Rosemary bastante tiempo sola en casa. Guy se da cuenta de lo que está sucediendo y de que ha estado pasando más tiempo fuera de casa trabajando con Roman que con ella. Guy decide compensárselo accediendo a su deseo de ser madre y le propone que tengan un hijo después de una velada romántica y una pesadilla donde es violada por el diablo en *Rosemary está embarazada* (00:52:31), a mitad del segundo acto.

En el caso de *Mother!*, esta acción dramática nace por el mismo motivo a modo de reconciliación. Suceden unos días intensos en los cuales su marido intenta escribir. Se pasea por los alrededores de casa para que fluyan las ideas. Acoge a la pareja de extraños en casa y se relaciona con ellos más que con su propia mujer para escuchar historias nuevas y poder inspirarse en ellas. Además de prestarles su atención, los trata como si de toda la vida los conociera. Les presta incluso su hogar, sin haberlo hablado con Madre antes, para que celebren el velatorio del hijo que ha muerto. Tras este distanciamiento y abandono, Madre le echa en cara como se ha sentido los últimos días. Él, que sabe

que quiere ser madre, la coge y hacen el amor. Aunque al principio ella parece resistirse, luego se deja llevar por el momento. En este instante se da respuesta a la pregunta: ¿De qué manera se verá cumplido este deseo?

Polanski filma el acontecimiento de la concepción del bebé preparando una cena romántica premeditada en *La noche de la concepción* (00:37:36). Aranofsky usa el impulso del instante para hacerlo en *Madre y su marido a solas* (01:05:35). En cualquier caso, ambas películas coinciden a nivel estructural: es un punto medio del segundo acto.

Otro punto en común es que, a raíz del embarazo de sus esposas, los artistas empiezan a brillar. A Guy le dan el papel para una función en Broadway que lo hará lanzarse al estrellato y el protagonista de *Mother!* escribe el poema más exitoso de su carrera hasta el momento. Y estarán tan inmersos en su éxito, que volverán a dejar de lado a sus mujeres.

6.3.3 Clímax final

El clímax final es un momento crucial que se sitúa en el tercer acto de las películas y provoca la resolución de la trama. Sirve de vehículo estructural que da respuesta al enigma de la historia. En este punto se resuelve la pregunta: ¿Qué desencadenará este deseo?

En ambas películas, las dos protagonistas intentan mantener la paciencia en todo momento e intentar sobrellevar las situaciones que van pasando a su alrededor de manera calmada para que no afecte nada negativamente a las vidas de sus hijos. Rosemary va aceptando los dolores que tiene y que su marido esté más distante, justificando la situación con el trabajo. Tampoco rechista ante las decisiones que toman por ella. Todo ello lo hace para tener una gestación lo más sana posible y que no le pase nada a su bebé, al menos esa es su intención. Va siendo sumisa de su marido en toda la trama hasta el punto en que ve que la vida de su hijo va a correr peligro. Descubre que su marido forma parte de la secta y se verá sola para intentar escapar del culto.

Madre también mantiene la calma ante las decisiones inesperadas, y sin previo aviso, que va tomando su marido acerca de los huéspedes. Sobrelleva los dolores y acepta todo lo que le va ocurriendo hasta que ve que la vida de su bebé podría correr peligro. No es hasta

la secuencia *Posparto* (01:38:17) que Madre le dice a su marido que no le va a dejar el bebé. Al otro lado De la puerta está lleno de gente esperando para conocer al niño y, aunque Madre le suplica que por favor haga que se vayan, él le confiesa que no quiere. Es en ese momento cuando Madre ve que su marido está en el otro bando y que está completamente sola ante todo aquello, momentos antes del clímax.

Las dos protagonistas se encuentran solas y ya no podrán contar con sus maridos para salvar la vida de sus hijos. El momento que se dan cuenta de que son las únicas dueñas capaces de cambiar el destino de sus bebés, forma parte del segundo punto de giro que da paso al tercer acto, donde sucede el clímax final.

Es por eso que el desenlace final de las dos películas se da cuando las madres descubren lo que está pasando con sus hijos y sus consecuentes reacciones. En *Rosemary's baby* sucede cuando descubre en la secuencia *Rosemary los descubre a todos y conoce a su hijo* (02:05:13)

todo el aquelarre alrededor de la cuna negra, donde está su bebé. Es el elemento catalizador para que Rosemary desencadene una actitud no reconocida en ella hasta el momento. Está en el comedor de los Castevet, lleno de gente desconocida. En esta escena se le acerca su marido para quitarle importancia y decirle que podrán tener otro hijo y que él triunfará en el mundo del teatro. Por primera vez, Rosemary abandona las formas de niña buena que le caracterizan para escupirle en la cara y sentir vergüenza por él. Igualmente, se ve atrapada por todos sin encontrar escapatoria y no puede evitar el sentimiento de maternidad, por lo que acaba aceptando la naturaleza de su hijo, el demonio.

En *Mother!*, el clímax final se halla cuando despierta y ve que su marido está alzando a su bebé y todos lo están alabando. Enseguida coge todas las fuerzas que antes le faltaban para atrapar a su hijo que entre todos están cogiendo y llevando a un altar. Cuando Madre llega desesperada al altar, ve a un señor que le recita unas palabras de contenido religioso. Al darse la vuelta, ve como todos aquellos desconocidos se están comiendo a su bebé y enseguida lo ve muerto, descuartizado encima de una mesa. En ese momento, Madre, igual que Rosemary, pierde todas las formas de mujer sumisa que le caracterizan para matar a todo aquel que esté por delante. Es la primera vez, también, que aparta a su marido

cuando este le suplica que los perdone. A Madre no le queda la opción de cuidar de su bebé porque ya lo han matado pero, como también se ve atrapada, la única escapatoria que ve es provocar un incendio en su hogar para acabar con todo. Desobedecerá la súplica de su marido de no encender fuego.

7. Conclusiones

En este capítulo se realiza una evaluación final y se detallan las conclusiones extraídas a través del análisis de las dos protagonistas de *Rosemary's baby* y *Mother!* para responder a uno de los objetivos planteados inicialmente en el trabajo: ¿Es *Mother!* un *remake* de *Rosemary's baby*?, y ¿Qué recuerda a Rosemary de Madre?.

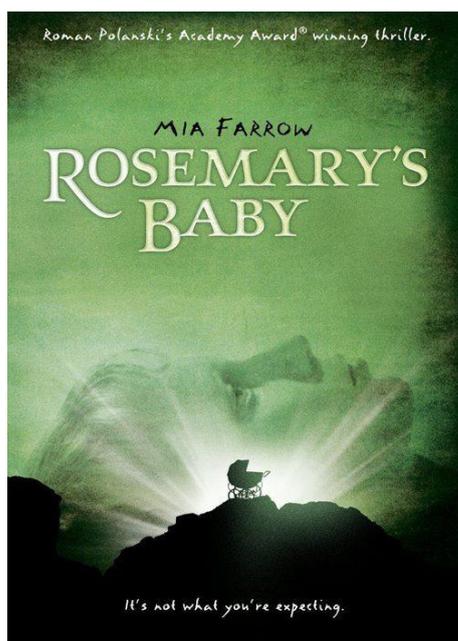


Figura 7.1. Póster de *Rosemary's baby*.
Fuente: FilmGrab

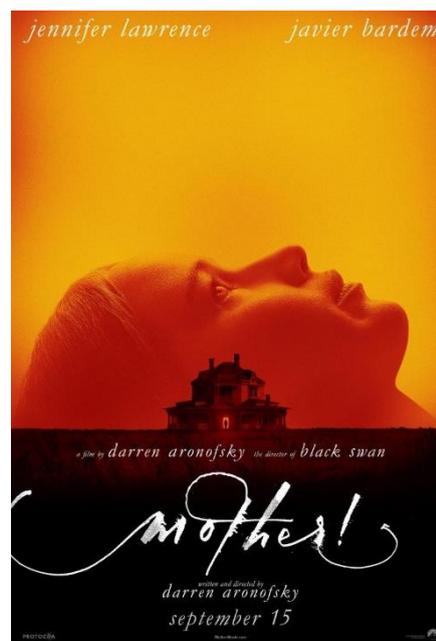


Figura 7.2. Póster de *Mother!*. Fuente:
FilmGrab

El necesario visionado de todas las películas para el desarrollo del capítulo 3.1.5. de tipos de madres y del punto 4. de referentes, así como sus comparaciones, han dado una visión global de cómo tratan a las madres en el género de terror y qué actitudes tienen las protagonistas que encarnan estos papeles.

Después del análisis de los roles de las intérpretes, su perfil psicológico, ver detalladamente en la secuenciación del desarrollo cómo actúan las dos madres y la comparación de ambas en los momentos cruciales de las tramas en el punto 6.3. Comparación de escenas, se ha podido determinar que *Mother!* podría tratarse de un *remake* encubierto o una reformulación de la primera película. No es una secuela porque no aporta continuidad a la primera obra, ni los personajes son los mismos, ni retoma

ningún elemento de la del 1968 como para definir a *Mother!* como una secuela. Le falta este elemento. Sin embargo, las historias, aunque no acaban igual, siguen un paralelismo durante todo el primer y segundo acto haciendo un homenaje a la película de Roman Polanski. Aunque no se trata de un *remake* exacto estaría entre el *remake* encubierto, la secuela y la recuela, haciendo así una reinterpretación de la primera (Raya, 2017).

1. En el marco teórico se ha definido el concepto de *remake* como aquella obra cinematográfica que revisaba otra preexistente y que respetaba de manera general, la línea argumental, los protagonistas y la ambientación de la original. Además, los directores suelen usar esta práctica para dar una visión actual de una misma trama que tuvo éxito en una época pasada. *Rosemary's baby* se convirtió en un clásico del género de terror y Aranofsky aprovecha la misma línea argumental de una pareja aparentemente feliz que vive en tranquilidad. La mujer desempeña el papel de ama de casa, sumisa de su marido y deseosa de ser madre, casada con un hombre dedicado al mundo artístico. Unos extraños entran en la vida de la pareja y este hecho hace que, repentinamente, el hombre triunfe en su profesión a cambio de ofrecer a su bebé a un colectivo. El hombre pacta con el diablo, haciendo referencia a *El mito de Fausto* y aprovecha el deseo de su mujer para triunfar en su profesión a través de la gestación. El bebé es fruto de un culto ignorado por la mujer y el marido lo da como ofrenda al mismo, anteponiendo el triunfo de su profesión. Aranofsky usa el mismo tema de la maternidad maligna del argumento de *Rosemary's baby* adaptándola al siglo XXI con los avances tecnológicos que lo caracterizan.
2. Hay similitudes muy marcadas del rol de personaje que desempeñan las protagonistas y su evolución. Ambas acatan las decisiones de sus maridos, son obedientes y se sacrifican por cualquier cosa con tal de que su bebé nazca a salvo. Rosemary también se convierte en Fausto y pacta con el diablo al dejar entrar a los Castevet en casa, es capaz de beberse los brebajes que le prepara Minnie, colgarse la raíz de Tannis, que en un principio ni siquiera le gustaba, y acceder a todo tipo de recomendaciones por sonadas que le parezcan al espectador. Por otro lado, Madre se siente realizada con el simple hecho de saber que dará a luz una nueva vida y ver que, gracias a eso, su marido ha encontrado la inspiración. Eso le será suficiente para no tener más preocupación que la de que su niño nazca en las mejores condiciones.

Cuando las dos descubren el peligro que corre su futuro hijo y el trágico final, se arman de valor para plantar cara a Guy en el caso de Rosemary y a Él en el caso de Madre. Ambas parten del mismo punto y las dos sufren el mismo arco de transformación debido a la misma acción dramática que les envuelve: el peligro que corren las vidas de sus bebés. Por todas estas razones se puede afirmar que Madre recuerda a Rosemary.

3. La ambientación de las películas ocurre en el mismo lugar, en sus casas, el escenario principal. Toda la trama de Rosemary y todo el embarazo transcurre en su apartamento y en el mismo edificio, pocas veces sale a la calle y cuando lo hace es para escapar. En *Mother!* la trama también sucede en su hogar y en este caso, ni siquiera hay otro escenario. La casa donde viven se convierte en el lugar de todos los hechos.

La casa como lugar encantado es usada en el género de terror como motivo visual de la representación de convertir un espacio íntimo y aparentemente seguro en un lugar mefistofélico. Es representada en las dos películas como la cárcel en la que están atrapadas, una cárcel que han construido ellas mismas por el afán de ser madres. La casa pasa de ser un sitio personal y resguardado para convertirse en el lugar del que querrán escapar. Además, en el primer acto de las dos películas se hace mucho énfasis en la casa porque las dos están por reformar. Rosemary decora cuidadosa y detalladamente cada estancia del apartamento y Minnie le resalta su labor en la secuencia *La visita de Minnie Castevet* (00:20:03). El mismo comentario lo hace la esposa del huésped en la secuencia *Encuentro a solas de las dos mujeres* (00:24:59). Tanto Polanski en primer lugar, como Aranofsky en segundo, hacen especial hincapié en la ambientación del hogar para que después se le dé una vuelta de tuerca para querer huir de la casa que las mismas madres han ataviado con tanta devoción. Las dos mujeres que representan al monstruo y el mal demoníaco se vuelven más amenazantes ya que abandonan sus moradas y se refugian en el hogar que han construido sus víctimas para dejar que la semilla del mal nazca en ellas.

4. A nivel de protagonistas, cabe destacar tanto los principales y secundarios. En ambas películas son los mimos y se distingue perfectamente el bando del mal y del bien. En el caso de los principales, un matrimonio donde la mujer encarna el papel de ama de casa preocupada por las labores de la misma y un marido actor (Guy) y escritor (Él).

En *Rosemary's baby* los secundarios, representando el mal y los que plantarán la semilla para que esta germine, son una pareja de extraños ancianos que se entrometen en sus vidas hasta el final del embarazo. En *Mother!* el detonante será precedido por una pareja de huéspedes que aparecen inocentemente en su casa para entrometerse también y desencadenar el triunfo en Él y la desgracia en la gestación de ella.

5. El haber tratado el elemento principal del proyecto, la madre, ha constituido el estudio del objetivo principal de cómo se ha trabajado la maternidad, pudiendo afirmar que es tratada como un poder mágico en las mujeres, un vínculo inquebrantable, pase lo que pase, hacia sus hijos.

Este poder que nace en *Rosemary* y *Madre* desde el momento en que saben que van a ser madres les otorga el valor necesario para transigir cualquier opinión o situación por surrealista que le parezca al espectador, con tal de que su niño esté a salvo. No importa nada más.

En todas las películas visionadas en el apartado de Referentes el instinto maternal supera cualquier pánico y miedo que se puedan plantear las madres. Películas que comparten, con las analizadas, el mismo poder de aceptación de su hijo sea cual sea su condición: un pequeño monstruo criminal de colmillos afilados en *It's alive*, un ser de intelecto superior a cualquier humano, sin sentimientos ni emociones, capaz de provocar cualquier asesinato en *Village of the Damned*, una pequeña vampiresa que succiona sangre en vez de leche en *Grace* y el mismo diablo en *Rosemary's baby*. Este vínculo solo nace en la mujer cuando sabe que va a ser madre. Nadie cuerdo y en su juicio, ignorante de este poder, querría tener al demonio como hijo, pero cuando el vínculo crece, el amor es mucho más fuerte.

Al haber investigado y visionado estas referencias se ha visto en ellos un mismo patrón emocional que se detalla en Referentes y ha servido para encajar a *Rosemary* y *Madre* para ver en las protagonistas, a raíz de sus emociones, el arco de transformación que sufren en su conducta que ha dado información sobre su rol y su perfil psicológico. Las dos comparten el mismo patrón emocional, se empoderan, desobedecen a sus maridos y hacen todo lo posible para que sus hijos estén protegidos ante cualquier mal, aunque ellos mismos sean el propio mal. Es el motivo que hace que tomen decisiones límite.

6. Por último, destacar el tono de ambas. Se trata de un tono oscuro que se mueve en una atmósfera a la vez onírica. Lo surrealista se cotidianiza en sus vidas. Toda la gente alrededor normaliza cualquier situación que pudiera hacerles sospechar a las madres que está pasando algo fuera de lo común. En *Rosemary's baby* todos los dolores son normales. Su aspecto deteriorado y su extrema flaqueza le dan un aspecto consumido a pesar de estar embarazada, es normal. Que unos ancianos que acaban de conocer le digan que es lo que tiene que hacer es muy frecuente. En *Mother!*, el hecho de que unas personas que hace un día que conoce, celebren un velatorio en casa es muy corriente, que la casa se llene de gente alabando al escritor y que su hogar acabe siendo un paradero se vuelve normal. Y quienes normalizan todas estas situaciones son precisamente los maridos. No pueden dejar que sus mujeres sospechen nada.

El proyecto no solo ha querido centrarse en una tipología de madre del género de terror donde se hallan *Rosemary's baby* y *Mother!* sino que otro de los propósitos ha sido indagar sobre diferentes tipos de madres que se han detallado en el marco teórico. Este objetivo se ha visto cumplido porque, a través de lecturas y tesis detalladas en la bibliografía y el visionado de las películas, se ha hecho una clasificación propia de las diferentes tipologías en las que se podría catalogar el arquetipo de este género: la madre. Esta clasificación ha constituido tres categorías: la madre castradora, la madre como portadora del mal y, finalmente, la madre protectora.

En general, todos los objetivos se han cumplido y se ha podido entender como se ha tratado el tema de la maternidad a nivel global en las películas del género de terror, sobre todo en las centrales del proyecto. Se ha podido dar un sí como respuesta a la relación evidente entre las dos películas. Una relación intertextual en la que "Madre!" funciona con suficientes elementos narrativos, de personajes y de espacios y puestas en escena para hacernos concluir que es una especie de espejo de "Rosemary's Baby". No se trata de una secuela ni de un remake puro, ni tampoco de una "recuela" (Raya, 2017) sino que se puede considerar que es un remake encubierto, un homenaje voluntario que el propio Aronofsky hace de Polanski, y por extensión, de todo el imaginario de la madre portadora del hijo del demonio que, como arquetipo cinematográfico se está reinventando dentro del género

Todos los apartados de investigación del proyecto, tanto del marco teórico, como los referentes y el desarrollo, han dado valor al proyecto para poder cumplir todos los objetivos planteados.

8. Bibliografía

- Aguilar, E. (2015) La leyendo continua: horror urbano en el cine de terror contemporáneo. Recuperado de www.revistalindes.com.ar
- Altman, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Ediciones Paidós.
- Álvarez, M. (2019). *El bebé de Rosemary. La semilla del buen estilo*. Recuperado de: <https://thearamanta.com/enjoy/el-color-en-el-vestuario-de-rosemarys-baby>
- Alonso, F. (1998). *Historia del terror a través del cine*. Barcelona, España: Film Ideal 2000, SL.
- Arbocó, M. (2011). *Breve análisis psicológico de la película El bebé de Rosemary de Roman Polanski*. Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997) *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bonitzer, P. (2005). *Roman Polanski: Interviews*. EEUU: Univeristy Press of Mississippi.
- Cascajosa, C. (2005). *El remake cinematográfico y la comunicación intercultural*. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n44/ccascajosa.html>
- Delgado, P. (2016). ¡Vamos a morir todos! España: Diábolo Ediciones, SL
- Del Rocío, M. (2014). *Arquetipos femeninos perversos en el cine de terror*. Cantabria, España: Universidad de Cantabria.
- Enríquez, J. (2012). *La experiencia del mal a través del cine*. España: Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- Europapress (2007). *Jorge Algora rescata la historia real de un asesino en serie de principios del siglo XX en “el niño de barro”*. Recuperado de <https://www.europapress.es/cultura/noticia-jorge-algora-rescata-historia-real-asesino-serie-principios-siglo-xx-nino-barro-20070516142715.html>
- Fernandez, J (2016). *El terror psicologico*. Universidad de Sevilla. Recuperado de www.idus.us.es
- FilmGrab (2018). *Online Library consisting of 100.000+Stills spanning 100+ years of film*. Recuperado de <https://film-grab.com>
- Gallardo, J.M. (2013). *Montaje subjetivo: el espectador a través del punto de vista del protagonista*. España: Universidad Politécnica de Valencia.

- García, C. (2002). *El argonauta Jason y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?Codigo=653873>
- García, L. (2016). *Estudio y análisis del remake cinematográfico: El caso de "La Bella duriente" y "Maléfica"* Recuperado de http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/5004/TFGUEX_2016_Garcia_Cortes.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- García, M. (2015). *El color como recurso expresivo: Análisis de las series de televisión*
- Gonzalez, R. (2015). *¿Qué es exactamente un remake?* Recuperado de <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/cine-y-tv/que-es-exactamente-un-remake/>
- Guarinós, V. (2008). *Los medios de comunicación con mirada de género*. España: Instituto Andaluz de la Mujer.
- H.P. Lovecraft (1927). *El terror en la literatura*.
- Hormigos, M (2003). *Guía para ver y analizar La semilla de diablo: Roman Polanski, 1968*. Barcelona: Ediciones Octaedro S.L
- Hoyos, M. (2017). *Sonido diegético y extradiegético (I)*. Recuperado de: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/cine-y-tv/sonido-diegetico-extradiegetico-i/>
- Lopez, J. (2017). *Medio siglo de la "píldora anticonceptiva"* Recuperado de https://www.abc.es/sociedad/abci-medio-siglo-pildora-anticonceptiva-201707062150_noticia.html
- Lopez, S. (2014). *De lo siniestro a Roman Polanski*. España: Universidad Complutense de Madrid.
- Lorenzo, M. (2011). *Guías para realizar el análisis de los personajes de un largometraje animado* Recuperado de https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13614/M_Lorenzo_art_2.pdf
- Losilla, C. (1993). *El cine de terror: una introducción*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Lovecraft, H.P. (1927). *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid, España: Editorial Valdemar

- Messeguer, A. (2018). *El infernal rodaje de 'La semilla del diablo', la película maldita de Polanski*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180612/4520467463/rodaje-infernal-la-semilla-del-diablo-pelicula-maldita-polanski.html>
- Molina, J. (2009). *El cine fantástico y de terror de la Universal*. San Sebastián, España: Donostia Kultura.
- Orellana, J. (2017) *Reboots, remakes, adaptaciones & secuelas. ¿Cuál es su impacto en el mundo del cine?* Recuperado de <http://repositorio.unae.edu.ec/handle/123456789/382>
- Penner, J. Jay, S. (2008). *Horror cinema*. Berlín, Alemania: Taschen Deutschland GMBH.
- Pérez, J. y García, A. (2014). *Análisis funcional de las estrategias psicológicas de terror en el cine*. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1174/0210939054024867>.
- Pérez, P. (2016). *Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6373612>
- Raya, I (2017). *La recuela: entre el remake y la secuela: el caso de Jurassic World*. Recuperado de: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc2017144557>
- Salas, C (2012). *El cuerpo como morada del monstruo en el cine de terror*. País Vasco, España: Revista del departamento de historia de arte y música del País Vasco.
- Sempere, M. (2018). *Edificio Dakota de Nueva York: un residencial de lujo con historia y leyendas urbanas*. Recuperado de: <https://www.eleconomista.es/evasion/casas/noticias/8891830/01/18/Edificio-Dakota-de-Nueva-York-un-residencial-de-lujo-con-historia-y-leyendas-urbanas.html>
- Tapia, C. (2012). *Remakes, la delgada línea entre el éxito y el fracaso*. Recuperado de: <https://www.humonegro.com/cine/remakes-la-delgada-linea-entre-exito-y-fracaso/>
- Truffaut, F. (1967). *El cine según Hitchcock*. Madrid:Alianza Editorial
- Vallet, J. (2017). *El cine de terror*. XX: Notorious Ediciones
- Vallet,J. (2018). *Roman Polanski*: Madrid: Ediciones Cátedra.

Zamora, A. (2017). '*madre!*': *El nuevo póster de la película recuerda sospechosamente al de 'La semilla del diablo'*. Recuperado de: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18559314/>

Zurro, J. (2014). *Madre (posesiva y castradora), no hay más que una*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180612/4520467463/rodaje-infernal-la-semilla-del-diablo-pelicula-maldita-polanski.html>

9. Filmografía

13 Ghosts. (1960). [DVD] Dirigida por William Castle. EEUU: William Castle Productions.

A Clockwork Orange. (1971). [DVD] Dirigida por Stanley Kubrick. UK: Warner Bros. /Hawk Films.

Alicia en el país de las maravillas. (2010). [DVD] Dirigida por Tim Burton. EEUU: Walt Disney Pictures / Tim Burton Productions.

Alien 2: The Return. (1986) [DVD] Dirigida por James Cameron. EEUU: 20th Century Fox / Brandywine Productions.

Annabelle. (2014). [DVD] Dirigida por John R. Leonetti. EEUU: Warner Bros.

Batman Returns. (1992). [DVD] Dirigida por Tim Burton. EEUU: Warner Bros .

Bedazzled. (2000). [DVD] Dirigida por Harold Ramis. EEUU: 20th Century Fox / Regency Enterprises.

Ben-Hur. (1959). [DVD] Dirigido por William Wyler. EEUU: MGM.

Bram Stoker's Dracula. (1992) [DVD] Dirigida por Francis Ford Coppola. EEUU: Columbia Pictures / Osiris Films.

Carrie. (1976). [DVD] Dirigida por Brian De Palma. EEUU: United Artists.

Case 39. (2009). [DVD] Dirigida por Christian Alvart. EEUU: Paramount Vantage .

Cat people. (1942). [DVD] Dirigida por Val Lewton. EEUU: RKO Radio Pictures.

Cenicienta. (2015). [DVD] Dirigida por Kenneth Branagh. EEUU: Walt Disney Pictures.

Children of the Corn. (1984). [DVD] Dirigida por Fritz Kiersch. EEUU: Angeles Entertainment Group.

Creature from the black lagoon. (1954). [DVD] Dirigida por Jack Arnold. EEUU: Universal Studios.

Cromosoma 3. (1978). [DVD] Dirigida por David Cronenberg. Canadá : Metro-Goldwyn-Mayer.

Das Cabinet des Dr. Caligari. (1920). [DVD] Dirigida por Robert Wiene. Alemania: Decla Bioscop.

El niño de barro. (2007). [DVD] Dirigida por Jorge Algora. Argentina: Adivina Producciones.

Faust. (1926). [DVD] Dirigida por F.W Murnau. Alemania: U.F.A / Metro-Goldwyn-Mayer.

- Freaks*. (1932). [DVD] Dirigida por Tod Browning. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer
- Ghost Rider*. (2007). [DVD] Dirigida por Mark Steven Johnson. EEUU: Columbia Pictured Corporation / Crystal Sky Pictures.
- Godzilla, king of the monsters*. (1956. [DVD] Dirigida por Ishiro Honda y Terry O.Morse. EEUU: Jewell Enterprises.
- Grace*. (2009). [DVD] Dirigida por Paul Solet. EEUU: ArieScope Productions.
- Halloween*. (1978). [DVD] Dirigida por John Carpenter. EEUU: Falcon International Productions.
- How a Mosquito Operates*. (1912). [DVD] Dirigida por Winsor McCay. EEUU: Vitagraph Company of America.
- I walked with a zombie*. (1943). [DVD] Dirigida por Jacques Tourneur. EEUU: RKO Radio Pictures.
- Infernal Affairs*. (2002). [DVD] Dirigida por Andrew Lau y Alan Mak. Hong Kong: Media Asia Films / Basic Pictures.
- Insidious*. (2010). [DVD] Dirigida por James Wan. EEUU: Alliance Films / Blumhouse Productions.
- It's Alive*. (1974). [DVD] Dirigida por Larry Cohen. EEUU: Larco Productions/Warner Bros.
- Jurassic Parc*. (1993). [DVD] Dirigida por Steven Spielberg. EEUU: Universal Pictures / Amblin Entertainment.
- Jurassic World*. (2015). [DVD] Dirigida por Colin Trevorrow. EEUU: Universal Pictures / Amblin Entertainment.
- King Kong*. (1993). [DVD] Dirigida por Merian C. Cooper. EEUU: RKO Radio Pictures.
- La bella y la bestia*. (2017). [DVD] Dirigida por Bill Condon. EEUU: Mandeville Productions / Walt Disney Pictures.
- L'arrivée d'un train à La Ciotat*. (1896). [DVD] Dirigida por Louis Lumière. Francia: Lumière.
- Libro de la Selva*. (2016). [DVD] Dirigida por Jon Faverau. EEUU: Walt Disney Pictures.
- Lights out*. (2016). [DVD] Dirigida por David F. Sandberg. EEUU: New Line Cinema
- Limitless*. (2011). [DVD] Dirigida por Neil Burger. EEUU: Rogue / Relativity Media
- Los ojos de Júlia*. (2010). [DVD] Dirigida por Guillem Morales. España: Rodar y odar / Antena 3 Films.

- Los sin nombre.* (1999). [DVD] Dirigida por Jaume Balagueró. España: Sogedasa / Joan Guinard P.C.
- Lover come back.* (1961). [DVD] Dirigida por Delbert Mann. EEUU: Universal Pictures.
- Maléfica.* (2014). [DVD]. Dirigida por Robert Stromberg. EEUU: Walt Disney Pictures.
- Mama.* (2013). [DVD] Dirigida por Andy Muschetti. Canadá: De Milo Productions / Toma 78.
- Mother!* (2017). [DVD] Dirigida por Darren Aranofsky. EEUU: Protozoa Pictures.
- Night of the living dead.* (1968). [DVD] Dirigida por George A. Romero. EEUU: Image Ten / Laurel Group.
- Night walker* (1964). [DVD] Dirigida por William Castle. EEUU: William Castle Productions.
- Orphan.* (2009). [DVD] Dirigida por Jaume Collet-Serra. EEUU: Dark Castle Entertainment.
- Phantom of the opera.* (1943).[DVD] Dirigida por Arthur Lubin. EEUU: Universal Pictures.
- Pillow Talk.*(1959). [DVD] Dirigida por Michael Gordon. EEUU: Universal International Pictures.
- Planet of the Apes.* (1968). [DVD] Dirigida por Franklin J. Shaffner. EEUU: 20th Century Fox.
- Planet of the Apes* (2014). [DVD] Dirigida per Matt Reeves. EEUU: 20th Century Fox / Chernin Entertainment.
- Poltergeist.* (1982). [DVD] Dirigida por Tobe Hooper.EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Psycho.* (1960). [DVD] Dirigida por Alfred Hitchcock. EEUU: Paramount Pictures.
- Rec.* (2007). [DVD] Dirigida por Jaume Balagueró y Paco Plaza. España: Filmax.
- Rec 2* (2009). [DVD] Dirigida por Jaume Balagueró y Paco Plaza. España: Filmax / Castelao Productions S.A
- Rosemary's baby.* (1968). [DVD] Dirigida por Roman Polanski. EEUU: Paramount Pictues
- Saw .* (2004). [DVD] Dirigida por James Wan. EEUU: Lions Gate Films.
- Strait Jacket .* (1964). [DVD] Dirigida por William Castle. EEUU: Columbia Pictures / William Castle Productions.
- Tesis* (1996). [DVD] Dirigida por Alejandro Amenábar. España: Las Producciones del Escorpion.

- That touch of Mink* (1962). [DVD] Dirigida por Delbert Mann. EEUU: Universal Pictures.
- The Babadook*. (2014). [DVD] Dirigida por Jennifer Kent. Australia: Entertainment One / Causeway Films.
- The bad seed*. (1956). [DVD] Dirigida por Mervin Le Roy. EEUU: Warner Bros. Pictures.
- The black Swan*. (2010). [DVD] Dirigida por Darren Aranofsky. EEUU: Fox Searchlight
- The body snatcher*. (1945). [DVD] Dirigida por Robert Wise. EEUU: RKO Radio Pictures.
- The Conjuring*. (2013). [DVD] Dirigida por James Wan. EEUU: Warner Bros / New Line Cinema.
- The curse of Frankenstein*. (1956). [DVD] Dirigida por Terence Fisher. EEUU: Warner Bros / New Line Cinema
- The Devil's advocate*. (1997). [DVD] Dirigida por Taylor Hackford. EEUU: Warner Bros.
- The Empire Strikes Back*. (1980). [DVD] Dirigida por Irvin Kershner. EEUU: Lucasfilm.
- The exorcism of Emily Rose*. (2005). [DVD] Dirigida por Scott Derrickson. EEUU: Screen Gems / Lakeshore Entertainment / Firm Films.
- The exorcist*. (1973). [DVD] Dirigida por William Friedkin. EEUU: Warner Bros. Pictures.
- The house of the devil*. (1896). [DVD] Dirigida por Georges Méliès. Francia: Georges Méliès / Star Film.
- The Lunatics*. (1912). [DVD] Dirigida por Thomas Edison. EEUU: Thomas Edison.
- The Monk: A Romance*. (1796). [DVD] Dirigida por Matthew Gregory Lewis. Reino Unido: Matthew Gregory Lewis.
- The old dark house*. (1932). [DVD] Dirigida por James Whale. EEUU: Universal Pictures.
- The Omen*. (1976). [DVD] Dirigida por Richard Donner. EEUU: 20th Century Fox.
- The picture of Dorian Gray*. (1945). [DVD] Dirigida por Albert Lewin. EEUU: MGM.
- The silence of the lambs*. (1991). [DVD] Dirigida por Jonathan Demme. EEUU: Orion Pictures.
- The Texas chain saw massacre*. (1974). [DVD] Dirigida por Tobe Hooper. EEUU: Bryanston Picture.
- Tarantula*. (1955). [DVD] Dirigida por Jack Arnold. EEUU: Universal International Pictures
- Veronica*. (2017). [DVD] Dirigida por Paco Plaza. España: Apaches Entertainment / Televisión Española (TVE).

What ever happened to baby Jane?. (1962). [DVD] Dirigida por Robert Aldrich. EEUU: Warner Bros.

Whoever slew auntie Roo?. (1972) [DVD] Dirigida por Curtis Harrington. Reino Unido: American International Productions.

Wolf. (1994). [DVD] Dirigida por Mike Nichols. EEUU: Columbia Pictures