

Retrato psicológico de una asesina

Elena Martínez

Repulsion^x

Cuando Roman Polanski viaja a Londres en busca de financiación para su segundo largometraje le precede la fama de una nominación al Óscar con su ópera prima, *El Cuchillo en el Agua* (Noz W Wodzic, 1962). Para la crítica europea es el gran talento venido de la Europa del Este.

Transcurridos dos años de tal éxito, y tras pasar múltiples dificultades, firmó el contrato para dirigir su primera película en el mercado occidental para Compton Films, una productora británica especializada en porno blando, que buscaba dar un giro a sus trabajos con la producción de una película de terror con sello de autor. Aunque el proyecto que Polanski llevaba años tratando de realizar era el de *Callejón sin salida* (Cul-de-sac, 1966), aceptó anteponer el rodaje de *Repulsión* (Repulsion, 1965), y utilizar la recaudación para el ejercicio de estilo que era *Callejón sin salida*.

En el contexto de la industria británica de los años 60, con el monopolio del mercado por parte del terror gótico de la casa Hammer, es posible que los productores esperasen una película más de género, como se puede apreciar en el tono del tráiler y

de la *tagline* ("El aterrador mundo de los sueños de una virgen se transforma en la pantalla en la más cruda de las realidades.") La insistencia en resaltar la calidad de la cinta nos da también una idea de la preocupación por recuperar el esfuerzo económico, que se había disparado. De un modesto presupuesto inicial de 45.000 libras, los costes finales llegaron a superar en más del doble esta cifra. Una de las buenas razones para ello fue el empeño de Polanski en contratar como director de fotografía a Gilbert Taylor, uno de los más caros de Inglaterra, que había rodado para Stanley Kubrick *Teléfono Rojo*, *¿Volamos hacia Moscú?* (Dr. Strangelove, 1963).

Polanski contó con Gérard Brach, amigo y colaborador, para escribir el guión, que estuvo terminado en 17 días, basándose tanto guionista como director en el principio de la economía narrativa, elevada a la categoría de arte. Pero, a pesar de que las diferencias con los productores en cuanto a tiempo y dinero impidieron que Polanski terminara *Repulsión* como hubiese querido, la película, si bien con imperfecciones para los estándares de su director, mantiene el carácter fresco de una producción pequeña pero sumamente eficaz.



Dos momentos de *Repulsión* (*Repulsion*, 1965). La belleza que enmascara una demente homicida.

Feminidad trastornada

El personaje que se nos presenta apenas aparecer los primeros títulos de crédito es el de una joven de belleza enigmática, Carole, con problemas patológicos para relacionarse con los demás (especialmente con los hombres), una situación que la lleva a encerrarse en su impenetrable mundo interior. Su existencia monótona (el trabajo en el salón de belleza, la vuelta a casa con su hermana) se ve continuamente amenazada por agresiones externas que consigue salvar con mejor o peor éxito y con un desgaste emocional cada vez más intenso.

En la parte inicial la cámara registra estos hechos de manera objetiva: un obrero la acosa verbalmente, un joven insiste en salir con ella; sucesos en apariencia sin importancia. La acción es casi anecdótica en esta primera parte que avanza tediosamente hasta que Carole, encerrada ya por completo en sí misma, y en su apartamento, pierde el contacto con la realidad. En su aislamiento será presa de horribles alucinaciones, asesina a dos hombres y cae en un abismo de conciencia. La locura atraviesa el film como una corriente imparable, inadvertida para el espectador externo (la hermana de Carole, los hombres que la persiguen, sus compañeras de trabajo). Sin una mirada más profunda, como la que se nos va a ofrecer en la segunda mitad del film, no entenderíamos el alma perturbada de Carole. Tras la tragedia, nos veríamos obligados a espetar la clásica incredulidad, ante la que parecía una “chica normal”.

Es a partir del momento en que se queda sola en su apartamento que su subjetiva percepción de la realidad se nos muestra en toda su crudeza. La experiencia de la disociación de la personalidad ante una realidad siniestra y revulsiva de la que ella es única testigo.

Puesta en escena de la locura

La cámara se identifica con su mirada, enferma, que percibe su imagen distorsionada en el reflejo de la tetera, para hacernos discurrir por los cauces prohibidos de una mente que ignora adónde le arrastrarán.

El derrumbe psíquico se articula a través del espacio, que se convierte en sustancia y forma de la locura. En el aspecto narrativo, el confinamiento del personaje es cada vez mayor; los espacios del salón de belleza, las calles y restaurantes van desapareciendo, hasta sólo quedar el apartamento, los pasillos... espacios que Carole abandona voluntariamente, cerrando ventanas y atrancando puertas. Pero confinada en su apartamento, el miedo del que ha estado huyendo vuelve de forma perversa, apoderándose de su casa, hechizando su imaginación con escenas insoportables.

En otro nivel del relato, el espacio expresa/representa el paisaje mental. Comprendemos el estado de ánimo en que se encuentra Carole por el nivel de significación que oculta su entorno. Su personalidad es estable cuando aparece en armonía con las estancias cono-



Imaginación hipertrofiada, violación y delirio.
La apoteosis del aislamiento.

cidas donde el mobiliario es familiar. Hay un momento clave en la película que se nos muestra como catalizador de los fenómenos de extrañamiento del entorno. Se sitúa muy al comienzo, tras la presentación de los personajes principales, aunque antes de que veamos a Michael, el novio casado de su hermana, Hélène. A su llegada a casa después del trabajo, Carole empieza su ritual de limpieza y descubre una violación de su espacio íntimo por la navaja de afeitar de Michael introducida en su vaso. Por alguna oscura razón, que quizás podamos aclarar más tarde, su presencia ha perturbado el espacio cotidiano, que ya no vuelve a ser el mismo.

Espacios urbanos

Cuando el personaje abandona el resto de escenarios, el apartamento se convierte en un personaje. Aparece como emanación de la mente de la protagonista, haciendo visibles sus emociones por medio del expresionismo de los decorados. La progresiva concentración de elementos siniestros avanza hacia un extrañamiento que los vuelve irreconocibles.

Motivo temático el del apartamento que reaparece para componer la historia de Rosemary en *La semilla del diablo* (Rosemary's Baby, 1968) y *El quimérico inquilino* (Le Locataire, 1976) ejemplos del aislamiento y la alienación que sufre el individuo en la gran ciudad. Londres, París y Nueva York son las ciudades que Polanski elige por su carácter de escenarios del mundo moderno para situar unos personajes, frágiles hasta el extremo, que se refugian en la soledad de sus apartamentos luchando por defender su espacio propio.

La privacidad representa para Carole un refugio femenino, intocable, donde sus miedos y fobias son a veces compartidos (también reforzados) por las confidencias de “sucios detalles” de otras mujeres. En el entorno de esta mujer, reducido al salón de belleza y su apartamento; el hombre está excluido. Su presencia es a lo más, un intruso en la conversación entre mujeres, que lo demonizan. El mundo masculino es también cerrado. No vemos mujeres en el pub, donde se cuentan chistes verdes y se intercambian heroicidades y fanfarronerías.

Miradas sucias

Teniendo en cuenta esta diferenciación de los sexos, el problema de Carole pasa desapercibido ante los demás, pasando por timidez. A pesar de su empeño en ocultarlo, su trastorno es de claro origen sexual, como lo son, si seguimos a Freud, todas las neurosis. Las connotaciones sexuales la persiguen, adoptando formas diversas e incluso inocentes en apariencia, como avisa la doctrina cristiana sobre el pecado. Una sensación de calma cuando se apoya en la pared precede al momento en que el muro se torna húmedo y blando al tacto y el momento se convierte en siniestro, voluptuoso.

La profusión de símbolos de una sexualidad enferma compone un vasto catálogo de represión de la sexualidad. Interpretaciones muy diversas han coincidido en señalar el trauma sexual como génesis de la repulsión. El rechazo al deseo masculino, síntoma de su homosexualidad reprimida, o una violación incestuosa realizada por su propio padre, al que Carole mira con odio en una foto de familia; incluso el deseo reprimido de ser violada por hombres desconocidos, convertida en alucinación recurrente. Pero ninguna explicación es satisfactoria por sí sola, pues la profunda aversión sexual inunda su persona trastornando cada sentido, como si se tratara de la mente de un censor.

En un ensayo escrito en 1905, Sigmund Freud afirmaba el origen sexual de las neurosis (1). Si bien la represión de algunas de las tendencias de la sexualidad infantil, de constitución “polimórficamente perversa”, es un proceso sano, que culmina en la genitalidad. Por el contrario, la neurosis se debería a “una represión excesiva de las tendencias libidinosas”. (FREUD, 1905: 1242)

La constitución de la sexualidad infantil, polimórficamente perversa en relación con la represión extrema de toda sexualidad, nos acercaría a comprender las múltiples asociaciones sexuales que Carole establece con la realidad. El “yo”, que ha reprimido toda expresión de la sexualidad se encuentra coartado en este estadio infantil de que hablábamos, y cede a la repugnancia ante visiones de lo real que no puede concebir. El espanto y la aversión que siente al oír los orgasmos de la hermana es el rastro del carácter infantil y huidizo de su mentalidad sexual.

Si la sexualidad es el factor que interviene en la génesis de la neurosis, es el desinterés por el mundo exterior, que culmina en el aislamiento, el síntoma definitorio. El yo reprimido ha quedado atrapado en una libido primitiva, de carácter narcisista. Así, Carole se cree en su introversión centro de miradas, perseguida por desconocidos, espiada por vecinos y acechada por violadores.

Esta idea culmina en la alucinación final, en la que las paredes de su pasillo se convierten en manos, y aquí no hay distinción de sexo. Su imaginación, hiperexcitada no deja de atormentarla con estas ideas fijas, que su conciencia rechaza y siente como ame-

nazas a su identidad. Pero el rechazo de estas ideas penosas no es total, y su conciencia cae en un abismo para evadirse y así purificarse con la amnesia (se disocia). La imagen idealizada de sí misma envuelta en un traje blanco, que pasea por la ciudad exhibiendo su virginidad resulta de esta purificación, aunque parte de su personalidad ha sido excluida de la conciencia, disgregada y convertida en otro.

Es en este intento continuo por proteger su identidad que Carole se ve impulsada al asesinato. Los hombres son convertidos por su imaginación en violadores y el caso de que su casero efectivamente lo sea no es determinante, pues ella no se defiende contra un miedo real.

Belleza y trampa

La primera secuencia nos muestra la imagen estática de la joven cual estatua de belleza clásica que posa, admirable, pero sin vida. La cámara la convierte en objeto de deseo, en una construcción del punto de vista que nos remite a la mirada de Hitchcock, quien sublima la imagen fría y distante de la mujer rubia. La frialdad es también aquí la fachada de un interior femenino que no se exterioriza, pues esconde un turbio secreto. En este caso lo que vemos al penetrar en esa imagen es una sexualidad enferma y reprimida.

La película nos muestra que el personaje encarnado por Deneuve no es inocente ante el sexo. Ella es consciente del efecto que produce en los hombres aunque se comporta como si no lo fuera, lo que nos induce a creer que si bien se ve a sí misma como objeto de deseo, habiendo asimilado en su conciencia la mirada del otro, es su propio impulso sexual el que la somete y la asquea. Si ignora la mirada insidiosa de los hombres por la calle, ésta se transforma en soledad, en la sensación, previa a la alucinación, de hombres espiándola cuando en actitud coqueta se mira al espejo. Esta actitud, mezcla entre indiferencia y provocación ha demostrado ser en el cine de suspense, el germen de la fatalidad y anida en su mente en forma de violación. En un particular ejercicio de reescritura, Carole se convierte en una sádica que asesina con una navaja de afeitar.



Londres, años 60

“Quería rodar precisamente un tipo de desorden y no otro. Por ello tenía que hacerlo donde tal desorden existe.” Polanski (en BUTLER, 1970: 12)

La cámara abandona al final el punto de vista del personaje para devolvernos a la realidad objetiva. Los vecinos del inmueble, a los que nunca vemos (con la sola excepción de la señora que vive en su mismo piso), salen de sus casas movidos por la curiosidad, para contemplar el drama que se ha producido. El grupo humano lejos de formar una sociedad, basada en la cooperación y la integración, es un ente opresivo y disfuncional cuya presencia empeora la situación. La vecindad, en su representación de la sociedad, refuerza el punto de vista de la protagonista, su manía persecutoria queda justificada por la mirada insidiosa que recibe de sus vecinos cuando se encuentra en su momento más indefenso y moralmente reprochable.

En el caso que nos ocupa, tal ambiente kafkiano parece encontrarse en contradicción con el momento presente en el que se inscribe. Corren los años 60 y Londres es la capital de la liberación sexual inscrita en un movimiento cultural de rechazo a la sociedad establecida. Este marco social sólo se deja entrever muy tímidamente con vagas referencias, en el vestuario, que no llegan a explicitarse. También los exteriores, pese a hallarse en Londres, no son emblemáticos de la ciudad, sino que dibujan un entorno impreciso. Antes nos parece que la sociedad inglesa está aquí representada en su aspecto más conservador y el

movimiento juvenil que marcó la época fue también marginal e incomprendido. Una fuerza social indómita y exaltada, que surgió de un clima general de enfermiza represión de la sexualidad.

En este sentido, Polanski toma un argumento siempre de moda en la ciudad que ha hecho famosos algunos de los crímenes más perversos salidos de la mente humana. El relato de cómo una frágil e inofensiva joven acaba asesinando violentamente a dos hombres en su apartamento se convierte en un estudio de personaje que frustra al final el intento de llegar a un diagnóstico. La cámara, en un *travelling* de explicación, se detiene en la foto de familia con Carole de niña en el centro, ya enferma y aislada.

NOTAS

(1) El término neurosis ha quedado excluido de la investigación psiquiátrica actual, sin embargo su uso es todavía muy frecuente en todo tipo de textos ajenos a la clínica, y que beben de las fuentes del psicoanálisis. Si etimológicamente “neurosis” se refiere a una enfermedad de origen nervioso, su uso acabó por referirse a los trastornos en los que el pensamiento se encuentra distorsionado (por intervención de la represión) evitando el funcionamiento del sujeto en diversos campos (provocando manías y fobias o incluso la disociación de la personalidad). Vamos a conservar aquí este término, que desde el punto de vista del psicoanálisis no plantea problemas de comprensión, aceptando que se trata de una generalización

Bibliografía

AVRON, DOMINIQUE. 1990. *ROMAN POLANSKI*. CINEMA CLUB COLLECTION. BARCELONA.

BONNOTTE, STEPHANE; ZAMOCHNIKOFF, FREDERIC. 2004. *POLAŃSKI ENTRE DEUX MONDES*. LAFON. NEUILLY SUR SEINE.

BOUTANG, PIERRE-ANDRÉ (ED). 1986. *POLAŃSKI PAR POLANSKI: TEXTES ET DOCUMENTS*. CHENE. PARIS.

BUTLER, IVAN. 1970. *THE CINEMA OF ROMAN POLANSKI*. ZWEMMER-BARNES. NEW YORK-LONDON

FREUD, SIGMUND. 1905. “MIS OPINIONES ACERCA DEL ROL DE LA SEXUALIDAD EN LA ETIOLOGÍA DE LAS NEUROSIS” EN

FREUD, SIGMUND. 1981. *OBRAS COMPLETAS II*. BIBLIOTECA NUEVA. MADRID.

MOLDES, DIEGO. 2005. *ROMAN POLANSKI. LA FANTASÍA DEL ATORMENTADO*. JC CLEMENTINE. MADRID.