

FANTÁSTICA IDENTIDAD: LO SINIESTRO COMO FANTÁSTICO EN YO

FANTASTIC IDENTITY: THE UNCANNY AS FANTASTIC IN YO^[1]

Autor: María López Villarquide^[2].

Filiación: Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Email: airamtrushka@gmail.com

RESUMEN

Tomando como referencia el ensayo de S. Freud, *Lo siniestro* (1919) se trabajará en la identificación de dicho sentimiento en el espectador de determinadas películas de Roman Polanski. Lo siniestro nace de lo cotidiano: son los aspectos que conforman la realidad conocida y habitada por el espectador que, mediante un cambio imperceptible en su disposición, hacen que esa misma realidad se torne desconocida y amenazante. Destacamos la ausencia del elemento extraordinario que irrumpe en la realidad como factor determinante en la diferenciación de este tipo de cine, respecto a otros. A través del análisis de *Yo* (Rafa Cortés, 2007) y por tratarse de una película que guarda interesantes parecidos con *The Tenant* (Roman Polanski, 1976) se apuntan una serie de motivos capaces de dilucidar si se trata de un ejemplo claro de transmisión del efecto siniestro. Ambientada en un sencillo pueblo de Mallorca y con un sistema de filmación que prescinde de los planos generales (HDV), es capaz de provocar en el espectador el mismo efecto fantástico que suscitan aquellas historias en donde lo sobrenatural, tiene un papel fundamental. La irrupción fantástica en una trama cotidiana sin salirse del ámbito de lo real. Lo “sobradamente natural” frente a lo sobrenatural.

Palabras clave: Siniestro – Yo – cine – Freud – Polanski.

ABSTRACT

Dealing with Sigmund Freud's *The Uncanny* (1919) I've worked on the identification of that feeling on the cinema of Roman Polanski's audience. The uncanny comes from everyday life: they are those aspects known and inhabited by the audience that become unexpectedly strange by means of a subtle change. That reality itself becomes unfamiliar and threatening. I focus on the absence of the special element that breaks into reality as a determining factor in differentiating this type of film, over others. *Yo* (Rafa Cortés, 2007) is a film that keeps interesting similarities to *The Tenant* (Roman Polanski, 1976) and a clear example of the uncanny feeling. Though located in a small village of Mallorca and by using a humble production, it is capable of eliciting in the viewer the same fantastic effect raise those stories where the supernatural, plays a fundamental role. The fantastic appearance on a daily plot without departing from the scope of reality. The “amply natural” versus the supernatural.

Keywords: Uncanny – Yo – cinema – Freud – Polanski.

Yo, la película de Rafa Cortés titulada como el pronombre personal conjugado en la primera persona del singular, induce al espectador a pensar en identificaciones consigo mismo desde el comienzo, desde antes de haber siquiera comenzado su visionado. Se trata de una experiencia cercana a la de lo siniestro puesto que transgrede los límites de lo naturalmente establecido y hace que aquello que es “conocido y cotidiano” se torne extraño. A lo largo de este estudio van a tratarse los diversos aspectos que definen la idea de lo siniestro, extraídos del ensayohomónimo que publica S. Freud en 1919, para dar respuesta al ambiguo y misterioso efecto que provoca en el espectador la película Yo (Rafa Cortés, 2007). Se hará hincapié en los rasgos que vinculan a esta película con *The Tenant*, adaptación que Roman Polanski realizó para la gran pantalla en 1976 de la novela de Roland Topor *El quimérico inquilino* (1964), con el fin exponer lo más claramente posible el recorrido que la autora a seguido durante el proceso de escritura de su tesis doctoral: aquellos caminos de lo siniestro que conducen a la percepción de lo fantástico.

De lo siniestro a lo fantástico

Siguiendo los dictados de Remo Ceserania la hora de definir lo fantástico nos encontramos con la problemática de lo histórico, lo filosófico y lo clasificatorio: por un lado, la opinión de aquellos que consideran que se trata de un género literario más, históricamente limitado a algunos autores y textos del siglo XIX, prefiriendo denominarlo “literatura fantástica del Romanticismo europeo”, y por otra parte, la idea de que lo fantástico no contempla límites históricos ni se ciñe a soporte artístico alguno, extendiéndose por diversos modos, formas y géneros. Asimismo, evita Ceserani el adentrarse en complicaciones derivadas de la oposición “fantástico/realista” ya no por cuanto tiene de específica la definición del primero sino por las disyuntivas que igualmente plantea la definición de lo real. Freud definía el hecho siniestro como la aceptación de aquello que es conocido, familiar y digno de confianza, pero cuya estructura se derrumba en el momento en que pasa a ser percibido a la inversa, como desconocido, extraño y no digno de confianza, “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (12). Para diferenciar entonces lo fantástico de lo siniestro, podemos aludir a los efectos que ambos conceptos suscitan en quienes los experimentan, es decir: al planteamiento alejado de esa realidad cotidiana que propone lo fantástico por una parte y el contexto conocido y familiar en donde se ubica lo siniestro, por otra. Contraviniendo las teorías introductorias de la compilación de David Roas, en las que se asegura que “el relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (*Hoffmann en España*, 36-37) podría decirse que al relato fantástico se acude voluntariamente persiguiendo una suerte de “evasión” del “mundanal ruido” (uno experimenta lo fantástico porque desea rechazar la realidad que lo rodea, durante el tiempo que duren esas vivencias) y que sin embargo, a lo siniestro no se acude por iniciativa propia, sino que ello irrumpe inesperadamente en donde uno menos se lo espera (las cosas que mejor conocemos, nos resultan siniestras en el momento en que empiezan a comportarse de forma extraña o a mostrar signos que nos son ajenos y del todo desconocidos). Insistimos en esta separación de ambos términos y ponemos especial atención en el carácter evasivo de lo fantástico, entre otros motivos, por considerar que sólo gracias a este rasgo, lo fantástico pasa de ser un término aplicable al

grueso de los relatos de ficción, a ser exclusivo de aquellos desarrollados en contextos imaginados. Lo que separa a un cuento fantástico de otro tipo de ficciones (un cuento de hadas, por ejemplo) es la oportunidad dada al lector por la narración fantástica, de identificar el universo representado con el suyo propio, intentando racionalizar los elementos sobrenaturales y hacer que rompan así, no solamente con las leyes naturales del mundo tal y como lo conocemos, sino también con la posibilidad misma de conocimiento racional de la realidad. Citando al profesor González Requena: “Las reglas de los universos narrativos que caracterizan a los cuentos maravillosos, si bien son diferentes a las que caracterizan nuestra realidad cotidiana, existen y están perfectamente establecidas” (5). Se plantea así, que la naturaleza intrínseca de un relato de ficción planteado desde el prisma de lo fantástico –un cuento maravilloso, en este caso- también tenga su propia “lógica real” extrapolable a la lógica del universo cotidiano que todos conocemos y habitamos. El lector de dicho cuento maravilloso se predispone a aceptar la realidad que allí se ofrece, de acuerdo a los parámetros que en sí mismo el cuento le ofrezca.

El contexto de lo siniestro

En el tercer y último capítulo de su ensayo, se vuelca Freud en la demostración de que el universo de la ficción poética (entendida aquí como cinematográfica o narrativa, en general) y el de la realidad conocida para el lector, pese a jugar con los mismos elementos, provocan muy diferentes estados de ánimo en el receptor:

Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se encuentra la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella. En todo caso, nosotros lo seguiremos ... el cuento de hadas, fuente de la mayor parte de los ejemplos que contradicen nuestra teoría de lo siniestro, ilustra prácticamente el primero de los casos mencionados: en el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo serían en la vida real ... El poeta también puede haberse creado un mundo que, si bien menos fantástico que el de los cuentos, se aparte, sin embargo, del mundo real, al admitir seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos. Todo el carácter siniestro que podrían tener esas figuras desaparece entonces en la medida en que se extienden las convenciones de esta realidad poética... Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto. (33-34)

Con esto insiste Freud en el poder del narrador, como figura que maneja los hilos de la sensibilidad del lector, una suerte de demiurgo caprichoso al que permitimos escoger el contexto en donde quiere ambientar su relato, apartarse de la realidad cotidiana y crear un universo imaginario o por el contrario, acercar a su lector al mundo que éste mejor conoce, el de “lo real”. Haga lo que haga, el lector le seguirá obediente y cuando decida romper la lógica de su promesa de contenido, entonces chocará con él; el lector se sentirá frustrado, decepcionado, confuso y con ello, el narrador le habrá ayudado a despertar haciéndole

sentir lo siniestro. El Doctor en Psicología y profesor en la Universidad de Huelva, Jaime Gordo Sánchez, considera así la decepción a la cual acaba viéndose sometido el receptor, cuando reconoce que “no es real todo lo que parece”:

El escritor puede situarse en un universo figurativo que coincida con la realidad o distanciarse de ella. Si elige el primero, un universo en el que se acepten espíritus, demonios etc, el efecto siniestro desaparecerá. Si por el contrario escoge el terreno de la realidad cotidiana, entonces la intensidad de lo siniestro se verá multiplicada en tanto que se hace que ocurran cosas que no sucederían en la realidad efectiva. El lector se siente entonces víctima de un engaño. (86)

Si por algo se caracterizan las películas Roman Polanski, es por la amarga sensación que el espectador percibe a posteriori, cuando ha pasado un tiempo tras el visionado de la cinta y vuelve inevitablemente a reflexionar sobre ella. Esa extraña decepción anímica, a medio camino entre el desconcierto y la estafa, es similar a la que se vive una vez se ha asimilado el film *Yo* de Rafa Cortés. De acuerdo con los apuntes de Sigmund Freud, el poeta/cineasta, dueño y señor de la ficción que asumimos los lectores/espectadores escogerá la realidad más conocida y familiar de su receptor para ambientar su historia, logrando así que en el momento en que introduzca por sorpresa un elemento sobrenatural (fantástico) se experimente el tan celosamente deseado efecto siniestro. Es en este punto donde conviene que nos paremos a reflexionar acerca de las dos historias que nos ocupan, las películas *El quimérico inquilino* y *Yo* y sobre el muy distinto modo en que ambas dialogan con lo fantástico. *El quimérico inquilino* narra la lucha de un extranjero contra su comunidad de vecinos, a quienes él siente confabulados para forzarlo a convertirse en la mujer que anteriormente vivía en su apartamento y que se suicidó saltando por la ventana. Tanto la novela como la película recurren a descripciones alucinadas, asumidas desde el punto de vista del protagonista, a quien parece que acaba volviéndole loco la presión social. Por su parte, el film de Rafa Cortés nos habla de Hans, un obrero alemán que llega a un pueblo de Mallorca para reemplazar a otro Hans (también alemán) misteriosamente desaparecido. Ambas historias se ambientan en la realidad conocida y compartida por el espectador, de modo que en principio se cumpliría la observación de Freud antes mencionada: si en un contexto real de pronto irrumpe lo fantástico, el receptor asume lo siniestro. Pero ¿cómo llega lo fantástico a cada uno de los argumentos?

El doble y el punto de vista de la narración

Se habla en el ensayo de Freud, de dos circunstancias que pueden ser interesantes para identificar el fenómeno siniestro aplicado a las películas que nos ocupan: la importancia del doble y la utilización del punto de vista en primera persona de la narración:

La aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” –lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo ... se desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la auto observación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica, y que nuestra consciencia conoce como *conciencia*. (23-24)

No existe duda acerca de la especial incomodidad que se experimenta en los relatos marcados por la presencia del doble, del otro yo: multitud de ejemplos recientes en literatura (Javier Cercas, *El inquilino*) y en cine (*Black Swan*) así lo constatan. Un personaje que se proyecta a sí mismo en los demás o que busca su identidad perdida en otro es sinónimo de desconcierto y perturbación. Si nos fijamos en los dos largometrajes de Roman Polanski y Rafa Cortés, respectivamente, veremos que es la idea del doble la que ocupa los momentos culminantes de ambos argumentos, cuando sus protagonistas experimentan lo que el profesor Gordo Sánchez denominaba “escisión del Yo” (83). Trelkovsky en *El quimérico inquilino*, se observa a sí mismo “siendo observado” desde su propia habitación al otro lado del patio de luces, cuando él está en el aseo y Hans, dentro de la historia de *Yo*, preocupado porque el agua con la que se está aseando sale de color marrón, se asoma al pozo de su casa en mitad de la noche y, con una linterna, observa que hay alguien en el fondo, alguien que se parece mucho a sí mismo. Por su parte, el estilo de narración en primera persona parece que para Freud se confirma como más efectiva herramienta en la aceptación del efecto siniestro por parte del receptor:

Nos preguntábamos hace poco por qué la mano cercenada en *El tesoro de Rhampsenit* no produce la impresión de lo siniestro que despierta La historia de la mano cortada de Hauff ... en la primera de estas narraciones no estamos tan adaptados a las emociones de la princesa, como a la astucia soberana del magistral ladrón. A la princesa seguramente no le habrá quedado evitada la sensación de lo siniestro, y aún consideramos verosímil que haya caído desvanecida; pero por nuestra parte no sentimos nada siniestro, porque no nos colocamos en su plaza sino en la del ladrón. (35)

Que el mismo acontecimiento suscite un reacción tan diferente en el lector sólo puede explicarse por la diferente disposición que éste muestra frente a la información que le es dada: una mano es apuntada del cuerpo en ambos relatos, pero mientras que en uno de ellos, la acción se narra a través de uno de los personajes que experimentan *in situ* dicha situación, el otro se cuenta por un narrador en tercera persona que no está allí y que por tanto, no permite que el lector se identifique con el suceso. Una vez asumida la perspectiva de la realidad que vive el protagonista en cada uno de los casos, no queda otra opción que creer lo mismo que ellos, razonar igual y adherirse en suma a su identidad prestada. Sin embargo hay diferencias notables para las dos películas: mientras la de Polanski proporciona dos ángulos descriptivos, el enajenado y el objetivo, dejando al espectador que se distancie de los hechos y reconozca la locura del protagonista; en el caso de *Yo*, no hay más realidad que la que vamos descubriendo junto a Hans, el gran desconocido. Y es que en esta historia, el espectador se ve obligado a ponerse en la piel de un protagonista que, no sólo está desprovisto de pasado, sino que además, tampoco comparte una identidad presente con nadie. Es como si no existiera y vagase a la búsqueda de un contenido para su personalidad, que logra finalmente encontrar en la figura ausente de su predecesor. El motivo central de la película *Yo* podría ser el descubrimiento y la posterior asimilación como propia, de una identidad desconocida para un protagonista que nada exhibe de sí mismo, que parece que “nada tiene”. Del terror inicial que pueda suscitar la pérdida de la propia identidad y la implantación de una nueva para un personaje que sólo busca hacer bien su trabajo sin meterse con nadie, se avanza hacia el otro terror que encontramos en esa resignación, en esa falta de resistencia que el nuevo Hans demuestra al aceptar que lo conviertan en el otro, en el viejo Hans.

La importancia de llamarse Hans

Uno de los aspectos que primero despiertan inquietud en el espectador de *Yo* es la coincidencia de nombres entre el protagonista presente y su fantasmagórico compatriota. En la entrevista incluida dentro del material extra del DVD de la película *The Ghost Writer*, Polanski explica por qué decide privar de nombre propio al personaje central interpretado por Ewan McGregor:

Cuando un personaje es anónimo siempre resulta dramáticamente interesante. En una de mis primeras películas, *El cuchillo en el agua* el nombre del protagonista no se pronuncia nunca. No sabemos cuál es su nombre, es una tradición literaria muy buena, aporta misterio a la película, sobre todo si proviene de otro ambiente y eso hace que no encaje definitivamente en una situación. Si no es necesario revelar su nombre, es mejor no hacerlo. (2010)

Muy al contrario de lo que comenta Polanski, y a diferencia de lo que sucedía en el clásico de Daphne du Maurier, *Rebeca*, el personaje central de *Yo* no sólo tiene un nombre propio, sino que resulta que es el mismo que el del personaje ausente. Nada justifica ese empeño del vecindario por hacer creer a Hans que su verdadero “yo” es el del anterior Hans. Del fácil equívoco inicial se da el salto al complot de los paisanos y finalmente, a la resignación (recordemos la etimología de esta palabra, “del latín *resignare*: romper el sello que cierra algo. *Volver a signar*”) del protagonista, que acaba transformado en el otro Hans. La confusión encuentra así un punto de partida comprensible, pero la imposición de una identidad ajena a manos de terceros, es definitivamente inquietante, irracional y siniestra.

Yo y lo sobradamente natural frente a lo sobrenatural

Asegura el actor y guionista Àlex Brendemühl, dentro del documental incluido como material adicional del DVD de la película, que lo que sucede en el argumento y que provoca desconcierto en el espectador es “una cuestión metalingüística”, una sensación semejante a cuando uno percibe que se está desequilibrando y que todo “se va cayendo hacia un lado” (2007). Sus palabras pueden resultar confusas pero no hacen otra cosa que subrayar la idea del elemento fantástico que irrumpe, mediante factores puramente ordinarios y cotidianos el espacio de la realidad que habitamos. Está hablando por tanto, de lo siniestro. Si con anterioridad nos hemos referido al conjunto de elementos extraordinarios que conforman la aparición de lo fantástico en un texto o en un largometraje, se hablara ahora del conjunto de aspectos reales y naturales que se “desordenan” para confundir y asustar, para hacer sospechar que algo no sucede de acuerdo con los dictados de la lógica que naturalmente se conoce y que hacen que la historia real y realista que está siendo contada, se convierta en una historia fantástica. Vengamos al ejemplo práctico que supondría la asistencia a un Congreso; podría decirse que en ese momento y dadas esas circunstancias determinandas, sus asistentes se habrían puesto de acuerdo para estar en ese lugar y a esa misma hora escuchando y contando ciertos asuntos que a todos pudieran resultar de interés. Llegado el final, esa misma audiencia regresaría a sus casas y todo sería como siempre, como antes del encuentro pero ¿y si de pronto un ponente anuncia que lo próximo que tiene intención de hacer es levantarse, y propinar un bofetón a alguien del auditorio? Muy probablemente la reacción sería de sorpresa, los asistentes estarían confusos y probablemente alguno se levantaría y se iría, pensando que el ponente está faltando al respeto y la dignidad de sus oyentes. Efectivamente, sería algo absurdo y en cualquier

caso, nada de eso tendría por qué suceder realmente, pero es interesante reparar en algo: que si así fuera, la audiencia experimentaría un proceso semejante al que vive el protagonista de la cinta de Rafa Cortés, porque no contaría con ello y porque esa actitud natural del ponente respecto a sus propios actos sería completamente desconcertante.

Conclusiones

Mientras que para Roman Polanski las bases de *The Tenant* están dispuestas en la novela homónima de Roland Topor, esto es: el argumento en el que un individuo experimenta su condición de “extranjero” a todos los niveles posibles, tanto respecto a su país de residencia como a su vivienda personal, y transgrede por momentos los límites del realismo en alguna escena especialmente alucinada, en el caso de Rafa Cortés, su película *Yo experimenta* con el sentido de esa condición foránea a partir de un guión original y de pretensiones poco (o nada) fantásticas. Sin embargo en ambos casos al espectador lo invade una sensación de duda respecto a la cordura del personaje protagonista: en cada caso, cada reacción susceptible de ser considerada “ilógica” en el protagonista, se justifica con un suceso externo que lo ha provocado, porque ha sucedido de manera inesperada, impredecible y abrupta. Si Freud define la circunstancia de lo siniestro como aquellos momentos que desconciertan a la persona que los vive, porque no son como él o ella los esperaba (lo que debía haber permanecido oculto, no manifiesto, sin embargo se muestra, se expone y con ello, al salir a la luz, se vuelve extraño e incomoda) en estas dos películas, además de extrañar al espectador, son momentos que lo vuelven partícipe de una experiencia fantástica. Diremos por tanto que lo siniestro no es lo desagradable o absurdo de un asunto sino lo ilógico de su irrupción. Lo siniestro se vuelve fantástico cuando aparece, sirviéndose de sus propios códigos, dentro de una lógica natural preestablecida, cuando actúa dentro de ella y cuando nada parece sufrir alteración alguna.

Bibliografía:

- | Publicaciones | no | periódicas |
|--|----|------------|
| ALAZRAKI, J. <i>Teorías de lo fantástico</i> . Introducción, compilación de textos bibliografía David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2001. Impreso. | | |
| BORDWELL, David. <i>La narración en el cine de ficción</i> . Barcelona: Paidós, 1996. Impreso. | | |
| — <i>El Arte Cinematográfico</i> . Barcelona: Paidós, 1993. Impreso. | | |
| CERCAS, Javier. <i>El inquilino</i> . Barcelona: El Acanalado, 2000. Impreso. | | |
| CESERANI, Remo. <i>Lo fantástico</i> . Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999. Impreso. | | |
| DOSTOYEVSKI, F. M. <i>El doble</i> . Trad. Juan López Morillas. Madrid: Alianza, 1985. Impreso. | | |
| DU MAURIER, Daphne. <i>Rebeca</i> . Trad. Fernando Calleja. Barcelona: Random House Mondadori, 2010. Impreso. | | |
| FERRERAS, Daniel F. <i>Lo fantástico en la literatura y el cine</i> . Madrid: Vosa, 1995. Impreso. | | |
| FREUD, Sigmund; “Lo siniestro” (1919) en HOFFMANN, E. T. A. <i>El hombre de arena</i> . Barcelona: Hesperis, 1991. 9-35. Impreso. | | |
| —“Más allá del principio del placer” (1920) en <i>Sigmund Freud Obras Completas</i> , vol. 18. “Más allá del principio del placer. Psicología de masas y análisis del yo y otras obras”. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu ed. S. A., 1993, 7-62. Impreso. | | |
| GUBERN, Roman y Joan Prat Carós. <i>Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror</i> . Barcelona, Tusquets, 1979. Impreso. | | |
| GUTIÉRREZ Carbajo, Francisco. <i>Literatura y cine</i> . Madrid: Ed. UNED, 1993. Impreso. | | |
| HOFFMANN, Ernst, T. A. <i>El hombre de la arena / E.T.A. Hoffmann</i> . Precedido de Lo | | |

siniestro / por Sigmund Freud. Trad. Carmen Bravo-Villasante, y L. López Ballesteros y de Torres. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1991. 8-35. Impreso.

LAING, R. D. *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. Trad. Francisco González Aramburo. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1964. Impreso.

LÓPEZ Villarquide, María. “De lo siniestro a Roman Polanski. Un análisis del género desarrollado por el director a través de sus películas *Repulsion* (1965), *Rosemary’s Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *The Tenant* (1976), *The Ghost Writer* (2010) y *Carnage* (2011)”. Tesis. Universidad Complutense de Madrid. 2013. Impreso.

MINGUEZ Arranz, Norberto. *Las novelas y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Miranda, 1998. Impreso.

MOLDES, Diego. *Roman Polanski. La fantasía del atormentado*. Madrid: Ediciones JC, 2005. 43 -45; 202 – 227. Impreso.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 1992. Impreso.

ROAS, David. *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002. 36-37. Impreso.

—*Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011. Impreso.

SÁNCHEZ-Escalonilla, Antonio. Coord. *Diccionario de Creación Cinematográfica*. Barcelona: Ariel, 2003. Impreso.

SÁNCHEZ Noriega, Jose Luís. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

—*Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2002. Impreso.

TOPOR, Roland. *El quimérico inquilino*. Trad. Juan Luís González Caballero. Madrid: Valdemar, 2009. Impreso.

TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988. 29-38; 97-114. Impreso.

UTRERA, Rafael. *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar, 1997. Impreso.

Revistas

GONZÁLEZ Requena, Jesús. “Emergencia de lo siniestro”. *Trama y Fondo*. 1997. 51-77. Impreso.

GORDO Sánchez, Jaime. “Reflexiones en torno al tema de lo siniestro y la escisión del yo”. *Intersubjetivo*. Jun. 2005. 83-95. Impreso.

Internet

HAUFF, Wilhelm, “Cuentos del almanaque”. Trad. Melsi Pelfort. *Scribd*. 23-32 Web. 12 Ag. 2012 <www.es.scribd.com/doc/7245496/Hauff-Wilehlm-Cuentos-Del-Almanaque>

RUIZ Sánchez, Marcos. “La mano cortada. Cuentos de ladrones de Heródoto a nuestros días”. *Myrtia*. 2009. 239-272. Web. 10 jul. 2012 <www.revistas.um.es/myrtia>

Películas

ciudad

Black Swan. Dir. Darren Aronofsky. Twentieth Century Fox Film Corporation, 2010. Fílmico.

Le Locataire (The Tenant) Dir. Roman Polanski. Marianne Productions, 1976. Fílmico.

Nóż W wodzie (Knife in the Water). Dir. Roman Polanski. Zespół Filmowy “Kamera”, 1962. Fílmico.

The Ghost Writer. Dir. Roman Polanski. Summit Entertainment LLC y Blue Collar Productions, 2010. Fílmico.

Yo. Dir. Rafa Cortés. Fausto Producciones, La Periférica y Escándalo Films, 2007. Fílmico.

Publicaciones incluidas en CD BOUZEREAU, Laurent Dir. *The Ghost Writer. An interview with Roman Polanski*. Blue Collar Productions, 2010. Fílmico.

MONTANÉ, Jaume Dir. *Primera persona del singular (Una conversación sobre yo)*, Escándalo Films, 2008. Fílmico.

Fecha de recepción: 09/03/2014
Fecha de aceptación: 29/05/2014

[1] Comunicación realizada en el I Congreso Internacional sobre lo fantástico en narrativa, teatro, cine, televisión, cómic y videojuegos "Visiones de lo fantástico". UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA. 19, 20 y 21 de noviembre de 2012.
[2] María López Villarquide (A Coruña, 1982). Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la UCM. Es Doctora en Comunicación Audiovisua. Diploma de Estudios Avanzados con su trabajo "Roman Polanski: Visiones siniestras de lo cotidiano". Ha escrito para la revista República de las Letras (Asociación Colegial de Escritores de España) y DOZE (<http://www.doze-mag.com/>) y ha trabajado como lectora/informadora en la Editorial Planeta (Barcelona, España). Actualmente, reside en Suiza.