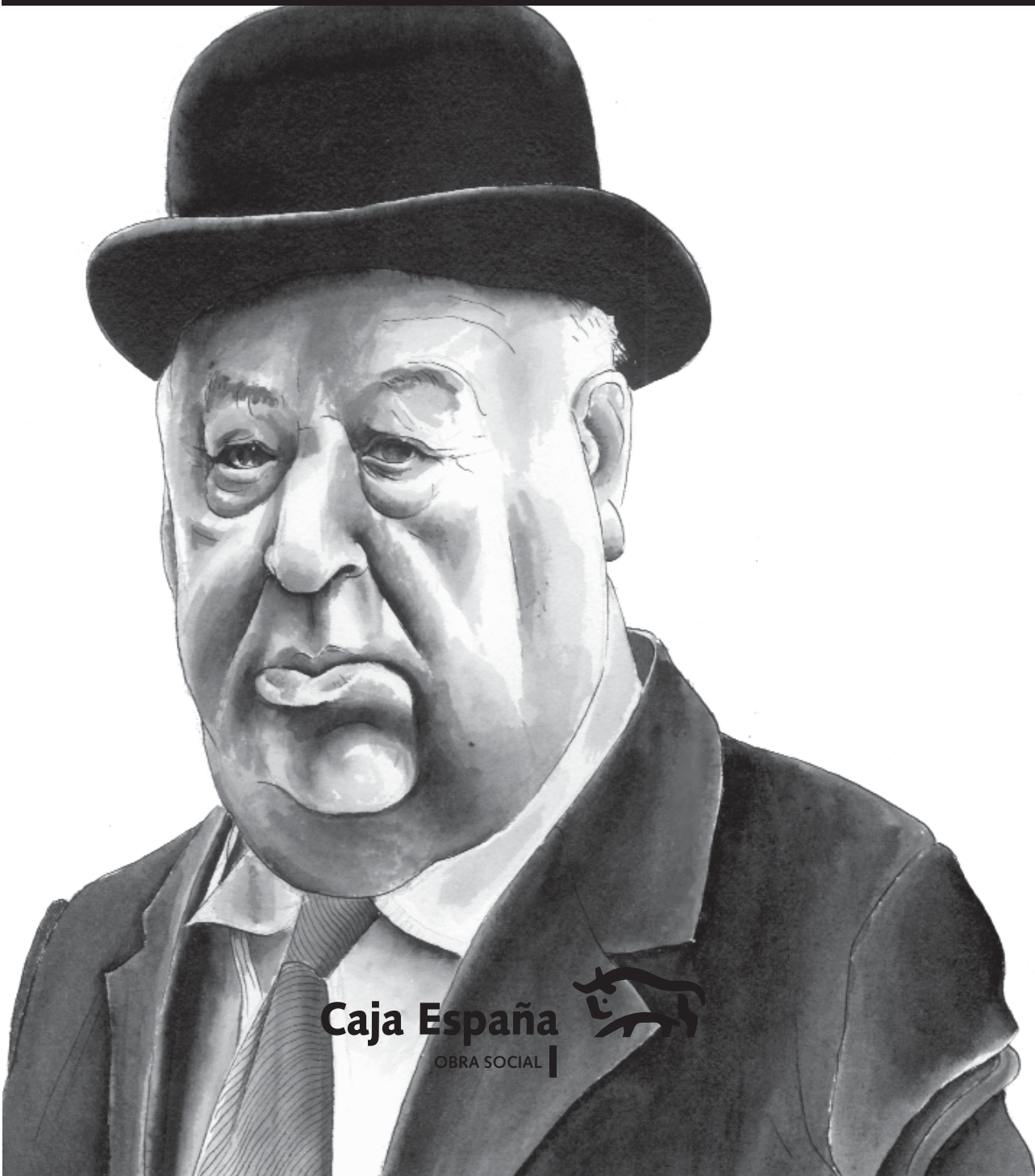


F I L M O T E C A

ESCRITOS - 132

ALFRED HITCHCOCK



Caja España

OBRA SOCIAL |



“PSICOSIS”: LA PULSIÓN Y EL LOGOS

El animal que habla, ese es el ser humano. Un animal que habita -y por ello desde ese momento deja de ser tan sólo eso, animal- un universo hecho por y para el lenguaje. En el principio (de lo humano) fue el verbo, la palabra; antes sólo estaba la indiferencia, lo insondable de una materia sin signos ni códigos que la signifiquen, que la nombren, que la hagan inteligible y manejable.

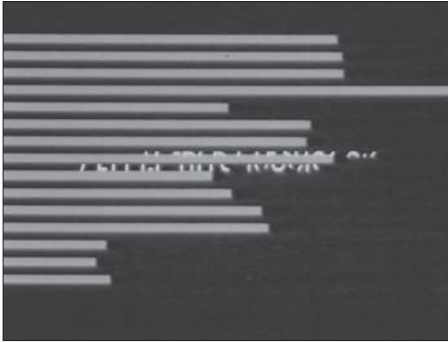
Nuestro mundo es el de las palabras; el del significado de las cosas y el del sentido que las sostiene. Un contexto hecho de textos, de nombres, de narraciones; artificioso y virtual pero, a la vez, tremendamente eficaz en tanto que la mediación de los signos, de los códigos, nos ha permitido controlar y manejar, en cierta medida, una parte de lo real de la enfermedad, de las necesidades, incluso nos ha permitido alcanzar fronteras de entrada inaccesibles para nosotros, como por ejemplo volar: ¿qué es un avión, sino una máquina hecha de signos y códigos que articulan una cierta materia para permitir un sueño?. Las máquinas, que se mueven, que hacen infinidad de tareas, los ordenadores que razonan, calculan y dialogan entre sí; de este modo el lenguaje demuestra su eficacia al habitar esas materias que ya no son nuestros cuerpos, creando entes sin alma pero efectivos en el manejo de cierta porción de lo real, en la gestión de determinados flujos energéticos. ¿Una realidad dominada por esos entes, y por tanto inhumana, aunque artificial y lingüística?. Esa es la pesadilla posmoderna que nos muestra, por ejemplo, “Matrix”.

El cine de Hitchcock, al menos el de su periodo más apasionante y fructífero (el que realiza entre mediados de los 50

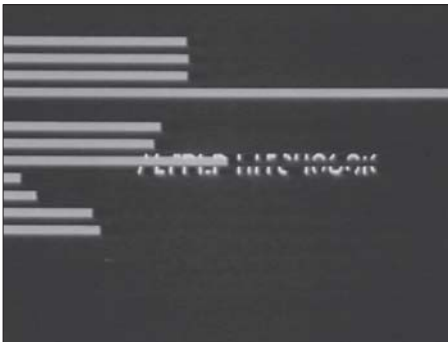
y mediados de los 60) nos habla también de este momento de crisis de la racionalidad moderna que ha sido caracterizado, con mayor o menor fortuna, como la época de la “posmodernidad”. Aunque más allá de dicha referencia histórica concreta, la de una tremenda crisis del Logos, de la forma de razonar que ha sustentado eso que conocemos como Modernidad, el cine de Hitchcock, en tanto que abierto a la experiencia estética, también nos habla de un problema en cierta forma intemporal: el de la fragilidad de las palabras frente a la inmensidad de lo real.

En efecto, la textura del lenguaje siempre se ha manifestado como peligrosamente quebradiza ante la enorme energía que subyace y empuja desde el fondo que se extiende más allá de la trama que configura su tenue cobertura de significados y códigos. Esa energética, en esencia inmanejable por sus dimensiones titánicas, se muestra en lo real que se nos resiste, que se nos escapa; en eso que no es pensable ni razonable y, más en concreto, se nos manifiesta en lo real de nuestro cuerpo, hecho de materia orgánica; un cuerpo condenado a morir que, mientras tanto, se ve acosado por la energía que se percibe bajo la forma de eso que llamamos pulsión.

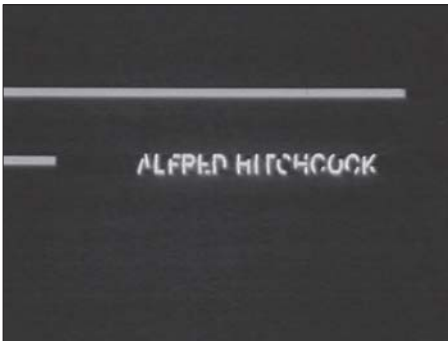
Película clave en ese periodo de la filmografía de Hitchcock y, nos atreveríamos a decir, película esencial en la historia del cine, fue sin duda “Psicosis” (Psycho, 1960). Ya desde el mismo arranque de sus títulos de crédito -magníficamente dibujados y elaborados por el artista gráfico Saul Bass- aparece el tema de la fragilidad de las palabras frente a una agresión que las destroza. Así, todos los nombres de los créditos, incluyendo



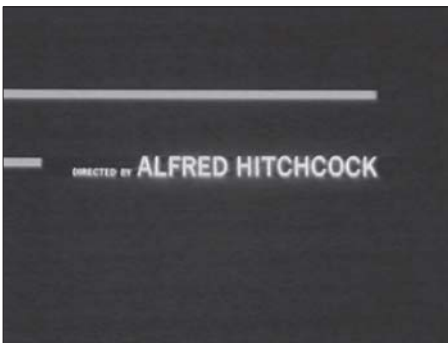
F. 1



F. 2



F. 3



F. 4

el del director (ese nombre fundamental que introduce lo que significa una firma), se muestran como escindidos, destrozados por unas barras o líneas que los atraviesan de lado a lado: en un primer momento lo que percibimos, por tanto, de las palabras son tan sólo fragmentos, trozos ininteligibles (F.1).

Este dibujo desde luego puede ser leído siguiendo diversas líneas connotativas: por ejemplo podemos percibir aquí el tema del cuerpo de la que parece ser personaje protagonista, Marion (Janet Leigh), troceado, fragmentado, descuartizado por el cuchillo del psicópata en la escena de la ducha, de tal manera que la barra sería aquí el significante de ese cuchillo que destroza (F.1); del mismo modo que dicha escena en sí (la famosa de la ducha) está sumamente fragmentada, troceada en multitud de planos que apenas duran fracciones de segundo. Pero también podemos percibir en estos dibujos de Bass el tema de la palabra narrativa, en tanto que puede ser capaz de dar sentido, pero que en este filme va a ser destrozada por el azar (la casualidad hace que Marion se detenga en el Motel Bates) y la pulsión de muerte y destrucción que anida en Norman Bates (Anthony Perkins).

En cualquier caso, esas barras, formas geométricas que, en su desequilibrio compositivo apuntan a un más allá de la forma, a lo punzante e hiriente (de la pulsión, de lo real mismo), dejan ver el efecto de su acción. Escinden, dividen en dos a las palabras (F.2). Escisión que remite a la locura, a la esquizofrenia en tanto que “yo dividido”; es decir al tema que da título a la película: la psicosis es la enajenación de la racionalidad, la pérdida de la razón y la emergencia del sin-sentido de lo real en el individuo humano y, trascendiendo esta referencia individual, la referencia a la psicosis ejemplifica la enajenación de una sociedad como la moderna occidental que, desde los años 60 para acá, parece polarizada por la atracción de la psicoapatía, por el atractivo de unos psicópatas o asesinos en serie que, desde “Psicosis”, se han adueñado

de las pantallas de cine y de TV, reflejando en la ficción la terrible anomia social que escinde a la sociedad posmoderna actual.

Por último, y a partir de cierto momento en el avance de los títulos de crédito, las barras, lo punzante (que de nuevo remite al cuchillo como signifiante de una pulsión asesina que se apropia del cuerpo del otro), dejan brevemente leer, a partir esas formas destrozadas (F.3), a las palabras que deberían ser, permitiendo al espectador por fin descodificar el significado que en ellas, por unos instantes, se reconstruye: en este caso la firma, inestable y quebradiza, del autor (F.4). Debemos añadir que estos magníficos dibujos conectan asimismo directamente con los títulos de crédito de la siguiente película de Hitchcock, “Los pájaros” (The Birds, 1963), filme con el que “Psicosis” establece más de una rima intertextual: en efecto, los créditos de “Los pájaros” son también destrozados, picoteados, por unas formas negras que remiten a las figuras, a las sombras de los pájaros, pero que apenas podemos ver al pasar muy deprisa y muy cerca de la cámara: son esos pájaros (¿pulsionales?) que picotearán los cuerpos de los personajes poco después.

En resumen: debilidad de las palabras frente a lo real, frente a algo que, emergiendo desde el fondo oscuro, las destroza y aniquila, demostrando así la fragilidad del universo de significación y de sentido que pone en pie el lenguaje. Después, tras los títulos de crédito, la barra que los ha destrozado se metamorfosea en la línea del horizonte, y aparece así, tras las formas abstractas, la primera imagen figurativa del filme: una imagen muy “fotográfica” (el blanco y negro contribuye a realzar esa radicalidad de huellas fotográficas que poseen las inquietantes imágenes del filme) de la ciudad de Phoenix (F.5). El nombre, que designa un lugar, una ciudad situada en un determinado punto del mapa (Arizona): esta es una primera función del lenguaje, la descriptiva, la que nos orienta en el mundo de las infinitas cosas y lugares. Pero estas palabras, blanquecinas,



F. 5



F. 6



F. 7



F. 8

débiles y pequeñas ya frente a la enormidad de la imagen documental (captada con un objetivo gran angular probablemente) dejan ver algo que a la vez ocultan: la referencia al ave fénix; es decir de nuevo la alusión a un pájaro, en este caso un pájaro quemado (aunque capaz de renacer de sus cenizas, ¿como el propio lenguaje?), un pájaro abrasado en esa “zona árida”, en ese desierto desolado que veremos cruzar a Marion.

Zona quemada por el sol: lo real de la pulsión abrasa a nuestros cuerpos, apenas protegidos por unos signos que son los de una civilización moderna que ha demostrado ser una tenue capa, un ligero barniz, que estalla destrozado ante el empuje de algo tremendamente voraz y devastador. Cielo abrasador que cae sobre la ciudad (F.6), al tiempo que otras pobres y débiles palabras nos sitúan frente a un día cualquiera, pues la información que suministran (es viernes, once de diciembre) resulta en apariencia banal: si el hecho de que sea viernes puede tener importancia narrativa (permite a Marion huir con el dinero durante los días del fin de semana, sin que se aperciba su jefe del robo hasta el lunes), el que sea 11 de diciembre no parece ser relevante desde el punto de vista de la historia que se cuenta; aunque -como ha señalado J.G. Requena- la fecha nos coloca frente al tiempo más característicamente ritual para la cultura estadounidense -y occidental en general-, la Navidad. Pero, pese a que un cálculo más o menos realista sitúa la búsqueda de Marion, varios días después de su desaparición, en medio de la Navidad, ningún signo de ella aparecerá en el filme, algo sorprendente en una sociedad como la americana, hipertrofiada de signos de un ritual que, en esa misma hipertrofia comercial y consumista, denota su debilidad simbólica. Por lo demás, la

Navidad es la época en la que se pone en escena el mito de la familia (de la “sagrada familia”) y este filme no deja de manifestar la crisis brutal de la familia en la sociedad posmoderna: Norman es un psicópata debido a su enfermiza relación con una madre con la que ha quedado atrapado en el delirio imaginario (ejemplo de esas madres psicógenas, “fállicas”, que tan bien ha reflejado el cine de Hitchcock, especialmente en “Los pájaros”) pues ambos han vivido en un núcleo familiar donde el padre está ausente; del mismo modo que son las deudas de su padre lo que impiden a Sam (John Gavin), el amante de Marion -que además está divorciado, y debe mantener a su ex-mujer- casarse con ella, motivo que desencadenará el drama, al inducir a Marion a robar, a trasgredir la ley, llevándose el dinero que un padre (por cierto, bastante lascivo, que coquetea con ella, e intenta seducirla) ha reservado como dote para la boda de su hija.

Anotemos que la cámara de Hitchcock, la mirada que nos ofrece, se sitúa en el arranque de la película “a vista de pájaro”, de nuevo estableciendo una rima intertextual con su siguiente filme: el espectador, en tanto se deja llevar por su deseo imaginario de verlo todo, es un buen pájaro, pues permite que en él se desate la pulsión escópica, a través de su ojo insaciable. De este modo, el movimiento de la cámara nos va acercando más y más hacia los edificios, al tiempo que unos nuevos significantes nos sitúan en el tiempo (como ya antes lo han hecho en el espacio): son las dos y cuarenta minutos, nos anuncian; pero más allá de esta información banal podemos darnos cuenta que estamos en el dos (two) de la pareja de amantes que se esconden en el hotel, sin llegar al tres (three), a ese tercer elemento mediador entre el hombre y la mujer (la ley simbólica), el tres de ese

matrimonio que desea Marion pero que Sam es incapaz de ofrecerle: mientras tanto mantienen relaciones sexuales, escenificando así esa crisis de la ley matrimonial que, sin duda, es una de las características más sobresalientes de la posmodernidad. Resaltemos, eso sí, la incapacidad del hombre (Sam) de simbolizar su relación sexual a través del rito y el compromiso matrimonial. al tiempo que el deseo de la mujer (Marion) de hacerlo, de casarse, robando además, para intentar conseguirlo, la dote matrimonial de otra mujer (un dinero que no es sólo dinero, sino que está fuertemente connotado).

Por lo demás, señalemos el hecho de que la debilidad de los signos lingüísticos que se manifiesta en los créditos (F.1 a 4) y en esas pobres palabras contextuales, blanquecinas, que se superimpresionan sobre las primeras imágenes fuertemente fotográficas, en su sentido más documental (F.5 a 7) se debe a que el contenido metafórico de esos signos (la firma del autor, la situación espacial y temporal de la narración), en tanto que palabras que podrían apuntar a lo simbólico, denotan, tras su lectura metafórica, la ausencia de dicha dimensión simbólica; que se manifiesta mediante la desaparición de la Navidad, de la familia, de la ley matrimonial y, más allá, del sujeto que se articula en la firma y la consiguiente emergencia de un desierto que abrasa: la zona árida (Arizona).

Los movimientos de la cámara continúan y, por fin, la cámara se acerca allí donde el deseo, voyeurista, del espectador apunta: a fisgonear en una ventana; tema este desarrollado ya, muy certeramente, en "La ventana indiscreta" (Real Window, 1954), y que aquí de nuevo se explicita abiertamente (F.8). La cámara (vehículo imaginario del deseo del espectador), se acerca a la ventana, una

ventana en la que reaparece el tema iconográfico de las barras de los créditos, a través de la presencia de la persiana (F.9); unas barras, eso sí, que dejan percibir debajo de ellas el fondo oscuro, el agujero negro por el que se abisma la mirada; pues la empuja un deseo de ver más y más que será el motor del cine, ya abiertamente posmoderno, que habrá de venir después de "Psicosis", el gore (lo real del cuerpo y la violencia) y el porno (lo real del cuerpo y el sexo), los únicos géneros comerciales que el cine incorporará como repertorio novedoso -y dominante- desde los años 60-70 en adelante.

La referencia al agujero negro se visualiza de manera directa con la continuación del movimiento de la cámara, incluso hay un momento en el que no vemos nada, en el que la pantalla permanece en negro (F. 11). Y es que estos filmes de Hitchcock, desde "La ventana indiscreta" hasta "Psicosis", no tratan, como a veces ingenuamente se ha apuntado, de hacer ver sólo el juego perverso que anima la mirada del espectador cinematográfico (en tanto que fisgón o voyeur), sino que sobre todo pretenden poner de manifiesto el hecho de que, bajo ese deseo imaginario, subyace la pulsión, que se manifiesta de manera escópica, a través del ojo, pero que anuncia toda la carga letal, aniquiladora que constituye su energética devastadora. No en vano Freud la denominó pulsión de destrucción y de muerte.

Esa pulsión poco a poco se adueña del Yo que se deja arrastrar por ella, de tal modo que la fractura por la que emerge es, en primer lugar, la de la palabra (como ya hemos señalado) pues, a través del resquicio que esta deja, se desplaza el deseo imaginario de mirar una escena primordial, núcleo fantasmático de todo deseo voyeurista: un hombre y una mujer en la cama, haciendo el amor, una esce-



F. 9



F. 10



F. 11



F. 12

na que aquí sólo se sugiere indirectamente (no estamos, desde luego, en una película porno todavía), mostrando algo así como lo que viene después. al modo de una escena suspendida, estática (F.12). Anotemos el detalle del cuerpo partido del hombre y la imagen de la mujer tumbada, vestida de blanco; fantasma de deseo, en tanto que su cuerpo es de nuevo fragmentado por las barras negras que aparecen detrás, en el cabecero de la cama. En efecto, basta prolongar un poco esas barras negras, para obtener una fragmentación, en escala muy cinematográfica, del cuerpo de Marion: en primer plano, en plano medio corto, en plano medio largo y en plano americano. Un cuerpo, el de Marion que será destrozado por el cuchillo de Norman al mismo tiempo que la cámara fragmenta la escena en multitud de breves planos: cuchillo y cámara riman (en tanto que ambos significantes son metáfora de la mirada pulsional que se adueña del filme) en la escena de la ducha, delatando así la conexión imaginaria que anida en los dos significados del “plano” cinematográfico, el de escala (cuerpo humano fragmentado) y el de escena teatral única descompuesta en partes (fragmentada a su vez por la cámara): De este modo esa escena única, primordial, remite a un cuerpo, al que apunta el deseo imaginario de apropiárselo visualmente, al tiempo que también apuntala pulsión de destrozarlo: es el fantasma de cuerpo fragmentado lo que anuda ambos registros.

Una vez introducidos en la escena, la cámara se recrea en la mostración de lo que el deseo voyeurista del espectador ansía mirar: los cuerpos del hombre y la mujer, desvelados en su mayor intimidad, la sexual (F.13). Si “Psicosis” es un filme genial, que anuncia y anticipa lo que después ha acontecido es porque en estas breves imágenes no está hablando ya de como la sociedad posmoderna se ha instalado en la explotación suicida de un voraz deseo: no otra cosa constituye la materia prima que alimenta a esa máquina capitalista / consumista por definición que es la televisión, a

través de programas como “Gran Hermano” y similares. El deseo de fisgonear convertido en plusvalía, en dinero; un juego más o menos pintoresco si no fuera porque, como anuncia “Psicosis”, debajo de ese deseo apunta la pulsión de muerte; una violencia devastadora que amenaza con arrasar lo social, allí donde la crisis de lo simbólico (de la palabra que da sentido, por ejemplo, a través de los relatos y el arte clásico) propicia más y más eso que los sociólogos llaman anomia: crisis de valores, violencia escolar, desaparición de la familia, aumento de las enfermedades mentales en forma de adicciones, depresión y psicopatías, etc.

En definitiva, el problema es que tras este deseo de ver a través de una ventana sexualmente indiscreta (¡qué casualidad que la cámara seleccione, entre ese innumerable enjambre de ventanas, aquella tras la que se esconden unos amantes furtivos!) llega -en lógica e ineludible concatenación- Norman con su cuchillo, es decir que el deseo imaginario, voyeurista, de mirar, de fisgar, no es sino el anticipo de esa pulsión de muerte que le suministra su energía pues es, en resumen, su motor. Veamos como el filme pone es escena ese trayecto.

Marion sale de la oficina con el dinero (F.14) y al fondo se ve un enorme cuadro que muestra un paisaje desierto (¿el de Arizona?), pero al continuar su movimiento de salida de la estancia, la cámara, siguiéndola hacia la derecha del campo representado, nos acabará mostrando otro cuadro, en todo equivalente al anterior, que ahora muestra un gran río. de tal forma que la silueta de Marion aparece enmarcada por él (F.15). ¿Se trata de una alusión a California, a donde ella piensa huir?. El paso del desierto al paisaje con agua anuncia el trágico viaje de Marion: como en California llueve (significante: agua), esto le obligará a parar en el Motel Bates (emerge aquí el azar como lo real que cortocircuita la narración que la propia Marion se ha hecho de su vida) y le conducirá a acabar asesinada en la ducha (significante: agua) y, poco después,



F. 13



F. 14



F. 15



F. 16

a terminar enterrada en un pantano (de nuevo, el agua). La cadena significativa (agua de lluvia- agua de la ducha- agua del pantano, aunque también el agua de la cisterna por la que Marion tira los papeles rotos en los que ha escritos los signos de sus cálculos) no apunta a lo simbólico, sino a una construcción metafórica de su imposibilidad, como huella de lo real. como la marca que el azar deja en la narración de un trayecto sin sentido.

Es por eso que en este instante (F.15), en el que se ha anticipado ese viaje sin final, aparece la sombra de Marion reflejada al fondo, una sombra que será lo único que de ella permanezca al acabar la escena (F.16): su cuerpo ya ha salido, pero la sombra está ahí, apuntando al agua, a ese significativo que no va a dar sentido a su vida (como lo podría haber dado una palabra de compromiso de John), sino que sólo es la huella de algo siniestro que aguarda. En todo caso, a partir de este momento la figura de Marion, incluso su cuerpo semidesnudo, habrá de convertirse en el objeto preferente de la mirada del espectador. En la secuencia siguiente la observamos en ropa interior (sólo que ahora es negra, a diferencia de la que tenía en la habitación del hotel, que era blanca): de este modo la cámara cinematográfica convierte a la pared del apartamento de Marion en transparente, pues de manera inmediata hemos saltado de verla en la oficina (F. 14 a 16), a verla de nuevo en su intimidad, en su cuarto, semidesnuda, al tiempo que nuestro ojo se protege en la oscuridad y la impunidad que le facilita la sala oscura.

Además, a partir de este momento vamos a compartir también el punto de vista visual y narrativo de Marion, ya que veremos a través de sus ojos: sucesivos planos "subjetivos" o de mirada nos muestran lo que ella va viendo en su

huida, sufriendo con ella el susto de ver a su jefe en un paso de peatones de la ciudad, o con la posibilidad de que el policía acabe descubriéndola -incluso oímos como voz en off sus pensamientos-. Marion, personaje protagonista, se muestra pues como ambivalente: objeto (exterior) de deseo y de mirada, y objeto de identificación (interior) visual y narrativa, en tanto que vemos y nos inquietamos con ella: es este el doble mecanismo que funciona siempre en toda identificación, demostrando con ello que nuestro Yo se constituye en la identificación con el otro, de tal modo que a cierto nivel imaginario yo y otro son lo mismo, tienden a confundirse, a hacerse intercambiables.

Dicho doble mecanismo explica también nuestra empatía / rechazo respecto al personaje. Por un lado, conscientemente, percibimos que se ha convertido en delincuente, en fuera de la ley (e inconscientemente deseamos que sea castigada), pero por otro lado tememos que le ocurra algo malo, al tiempo que lo presentimos. Escisión deseante que explica, finalmente, que seamos capaces de identificarnos también con Norman (sin dejar por ello de inquietarnos por la suerte de Marion). Es más, la puesta en escena nos va a colocar, a partir de determinado momento, abiertamente del lado de Norman, en primer lugar porque le vemos rodeado de pájaros disecados y ya hemos dicho que la mirada espectacular arranca, en el filme, a vista de pájaro: de eso se trata, de la mirada como una instancia directamente relacionada con la pulsión aniquiladora (que elimina a los personajes pero, sobre todo, que aniquila el sentido del relato), con esa pulsión que se desata ya de una manera más abierta y generaliza en "The Birds", el siguiente filme de Hitchcock.

Norman se coloca frente a un cuadro (F.17), que no es otro que una reproduc-

ción de un motivo recurrente de la pintura clásica, “Susana y los viejos”, un tema que ha inspirado a Rubens, Rembrandt, Tintoretto y Veronés, entre otros. Este cuadro remite al arte clásico, a la experiencia de una forma de mirar no abandonada al deseo voyeurista y, finalmente, a la pulsión escópica. La pintura clásica, como arte que es, nos enfrenta a la verdad, a una mirada que apunta al sexo y a la violencia que en él anida: Susana, la joven mujer desnuda que, según el relato bíblico, es mirada mientras se baña por dos lascivos ancianos, que son además jueces. Pero esta imagen está sustentada en un relato mítico, en la Biblia, que articula el sentido de lo que se ve: los jueces se dejan llevar por su deseo e intentar violar a Susana, y como esta se resiste (momento que recoge el cuadro), pretenden después condenarla a muerte, abusando de su condición de jueces; pero finalmente la ley prevalece y la mujer será conocida desde entonces, conformando un mito muy visitado por el arte occidental, como “la casta Susana” (Libro de Daniel, Dan. 13, 1-14).

Si la casta Susana remite a la salvación (del cuerpo y del alma), “Psicosis” se configura como su opuesto, pues Marion está condenada a la perdición: Norman retira de inmediato el cuadro, ya que evidentemente no es eso lo que quiere mirar, y detrás de él, debajo de esa imagen / relato, aparece un desgarrón, un agujero (F.18). Agujero de contornos irregulares, que remite al sexo de la mujer (a esa vuelta al origen a la que, finalmente apunta el deseo imaginario y más allá de él, la pulsión: la muerte como reencuentro con la madre tierra). Pero también desgarró que remite a la anomia de una sociedad, la posmoderna, en la que el arte (narrativo y figurativo) clásico ha dejado de ser eficaz en la configuración de la realidad. Una sociedad que, por ello, se ha ido abandonando al deseo voyeurista movilizad o a través de la televisión.

En el plano de Norman mirando, figsoneando, por el agujero (F.19), tenemos ejemplificada la imagen del individuo occidental posmo-



F. 17



F. 18



F. 19



F. 20

derno, que dedica gran parte de su tiempo a invadir la intimidad de los demás-los cuales previamente la han prostituido a cambio de dinero y fama-, todo ello a través de esa máquina voyeurista que es la televisión en tanto que instrumento del capitalismo en su fase consumista / publicitaria. Norman fisgoneando: en el contexto del filme no es esta sino la mostración del contracampo nunca mostrado, la visualización del propio espectador entregado a su deseo de mirar en el arranque del filme, cuando la cámara le conducía a través de una indiscreta ventana.

Y es que la imagen que ve Norman a través del agujero, la de Marion desnudándose (F.20), es en todo equivalente a esa otra que ofrecían los planos que nos la mostraban, después de la secuencia de la oficina, en su apartamento o, asimismo, es equivalente a esas otras imágenes que nos la ofrecían en la habitación del hotel, al comienzo del filme. Apuntemos además

que este plano (F.20) es un plano “subjetivo”, de mirada, de Norman: vemos a través de sus ojos, nos identificamos visualmente con él, al tiempo que inadvertidamente deseamos, como él, devorar a Marion, destrozarla: ahí apunta la pulsión más allá del deseo, como demuestra el inmenso goce que se desata en la escena de la ducha, una de las más famosas, celebradas e imitadas de la historia del cine.

Goce allí donde el cuerpo se aniquila y donde la palabra ha desaparecido: recordemos que durante esta escena de la ducha sólo escuchamos un ruido siniestro, un fondo sonoro como de violines desafinados (muy bien ideado por cierto por Bernard Herrmann) que remite a un grito desgarrador. El grito, como agujero negro (como, por ejemplo, en la conocida pintura de Munch) que anuncia el fin de toda figuración, la desaparición del sentido. Es decir, de la palabra.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de ALFRED HITCHCOCK



Nació en Londres (Reino Unido) el 13 de agosto de 1899, falleciendo en Los Angeles (EE.UU.) el 29 de abril de 1980. Hijo de un importante industrial de los alrededores de Essex, cursó estudios primarios como interno en el colegio jesuita Sant Ignatius College, en la capital inglesa. Interesado en principio por la ingeniería, ingresa en la School of Engineering and Navigation, en donde aprende mecánica, electricidad, acústica y navegación. Estos estudios le sirven de base para entrar a trabajar en la Compañía Telegráfica Henley. Paralelamente sigue

cursos de Bellas Artes en la Universidad londinense con la finalidad de aprender dibujo. Sus primeras experiencias como dibujante profesional las obtendrá al trabajar en la sección de publicidad de la Compañía Henley.

Apasionado cada vez más por el cine, en 1920 se decide a abandonar su labor en la Henley e ingresa en la sucursal británica de la productora americana "Famous Players-Lasky" en calidad de ilustrador de los intertítulos que por aquel entonces se insertaban en las película mudas. Más tarde se convierte en jefe de

la sección de titulación, y de 1921 a 1925 trabajará como guionista, decorador y también ayudante de dirección. Desempeñando una u otra de estas tareas, intervino entre 1922 y 1925 en varias películas (que no se conservan) dirigidas por Graham Cutts. Durante esta etapa, conoció a Alma Reville, la que sería su esposa, que trabajaba también en la industria cinematográfica, como montadora. Contrajo matrimonio a los veintitrés años de edad con Alma, con quien tendría una hija, Patricia, que luego llegaría a ser actriz de cine.

Tras una breve experiencia como director en 1922 con el filme "Number Thirteen", que quedaría inacabado, su verdadero debut se produce en 1925 al dirigir "The Pleasure Garden", una coproducción anglo-germana rodada en Munich. Pero su primer éxito sería "The Lodger" (1926, traducido en España como "El enemigo de las rubias", "El inquilino" o, en las modernas filmografías, "El vengador"). En ella aparecen ya mucho de sus temas favoritos, tales como el asesinato junto a los aspectos más oscuros y sombríos de la psicología humana, dentro de un guión sugerido por la historia de "Jack el destripador". Con este filme, Hitchcock se convirtió de la noche a la mañana en uno de los directores más destacados del cine británico. A partir de ese momento desarrolló una fecunda actividad en el cine mudo, que sin duda consolidó su técnica y fue el fundamento de su sólida formación cinematográfica. Se ha señalado, con razón, que todos los que luego serían grandes maestros del cine de Hollywood (clásico o no) se formaron como cineastas en el periodo mudo, pues en esta etapa la creatividad visual se desarrolló hasta extremos increíbles, propiciando un "oficio" que luego sería esencial para convertir el cine sonoro en arte.

Su siguiente éxito importante fue "Blackmail" ("La muchacha de Londres", 1929), que empezó a rodarse como filme mudo pero que, debido al éxito del sonoro, los productores impusieron que se le incorporara sonido en el último rollo. Esto no satisfizo a Hitchcock, por lo cual hizo que se rodaran en secreto escenas adicionales para una versión sonora. Cuando los productores las vieron le permitieron que rodara una versión sonora de toda la película, que sería la primera del cine británico.

En 1934 comenzó una serie de seis películas de suspense que le harían conocido en todo el mundo y que, finalmente le llevarían a Hollywood. Reclamado por el productor David O'Selznick en 1939, su debut en el cine americano se produce un año después con "Rebeca", filme que logró el Oscar a la mejor película del año. Sin embargo en sus últimas películas británicas estaba ya plenamente desarrollado su poderoso estilo visual y narrativo, capaz de atraer y atrapar al espectador en las más inverosímiles y absurdas, en apariencia, tramas diegéticas. Su gran oficio y las facilidades que otorgaba el cine de Hollywood del momento, potenciarían al máximo las posibilidades ya presentes en estos filmes realizados a finales de los años 30 en el Reino Unido, de los que tomaría muchas ideas, trucos o, incluso, de los cuales realizaría nuevas versiones, como ocurrió con "El hombre que sabía demasiado".

No obstante hay que señalar que Hitchcock, convertido en uno de los máximos exponentes de esa gran maquinaria industrial y artística que llegó a ser Hollywood durante los años 40 y 50, nunca fue un cineasta propiamente "clásico". El estilo que incorporó llevaba ya las huellas de un "manierismo" evidente que, desde el propio interior del edificio clásico fílmico, acabaría socavándolo.

Sus filmes de comienzos de los 60 marcarían definitivamente el final del clasicismo hollywoodense, configurando mucho de los rasgos del cine postclásico. En este sentido resultaron ser muy importantes “Psicosis” (1960) y “Los pájaros” (1963), que propiciaron el dominio del cine de terror como género postclásico por excelencia, señalando ya mucho de los caminos por los que más tarde se adentrarían el llamado cine “gore” y los “psycho-thrillers” actuales.

En los años 40, su película más lograda quizá sea “Encadenados” (1946), llena de portentosos recursos visuales y estilísticos, articulados en un guión de notable perfección. En cualquier caso, sus filmes más conocidos que configuran, según algunos críticos, su etapa más fructífera, serían rodados entre 1951, con “Extraños en un tren”, y 1964, con “Marnie la ladrona”. En ellos los efectos y los trucos están plenamente integrados en el desarrollo narrativo, con lo cual demostró ser un auténtico maestro del cine, capaz de incorporar los golpes de efecto en la estructura y contenido del filme, en lugar de dejarse arrastrar por ellos, como a veces le había reprochado la crítica durante los años 40.

LARGOMETRAJES:

- | | |
|--|---|
| 1925. THE PLEASURE GARDEN
(El jardín de la alegría) | 1929. THE MANXMAN . |
| 1926. THE MOUNTAIN EAGLE
(El águila de la montaña) | 1929. BLACKMAIL (La muchacha de Londres/Chantaje) |
| 1926. THE LODGER
(El enemigo de las rubias) | 1929. JUNO AND THE PAYCOCK |
| 1927. DOWNHILL | 1930. ELSTREE CALLING |
| 1927. EASY VIRTUE | 1930. MURDER (Asesinato) |
| 1927. THE RING (El ring) | 1930. MARY (SIR JOHN GREIFT EIN) |
| 1928. THE FAMER'S WIFE | 1931. THE SKIN GAME (Juego sucio) |
| 1928. CHAMPAGNE (Champagne) | 1932. RICH AND STRANGE (Mejor es lo malo conocido/Ricos y extraños) |
| | 1932. NUMBER SEVENTEEN
(El número 17) |
| | 1934. WALTZES FROM VIENNA
(Valses de Viena) |
| | 1934. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
(El hombre que sabía demasiado) |
| | 1935. THE THIRTY-NINE STEPS
(39 escalones) |
| | 1936. THE SECRET AGENT
(El agente secreto) |
| | 1936. SABOTAGE |
| | 1937. YOUNG AND INNOCENT
(Inocencia y juventud) |
| | 1938. THE LADY VANISHES
(Alarma en el expreso) |
| | 1939. JAMAICA INN (Posada Jamaica) |
| | 1940. REBECCA (Rebeca) |
| | 1940. FOREING CORRESPONDENT
(Enviado especial) |
| | 1941. MR. AND MRS. SMITH
(Matrimonio original) |
| | 1941. SUSPICION (Sospecha) |
| | 1942. SABOTEUR (Sabotaje) |
| | 1943. SHADOW OF A DOUBT
(La sombra de una duda) |
| | 1943. LIFEBOAT (Naúfragos) |
| | 1945. SPELLBOUND (Recuerda) |

1946. NOTORIUS (Encadenados)
1947. THE PARADINE CASE
(El proceso Paradine)
1948. ROPE (La soga)
1949. UNDER CAPRICORN
(Atormentada)
1950. STAGE FRIGHT
(Pánico en la escena)
1951. STRANGERS ON A TRAIN
(Extraños en un tren)
1952. I CONFESS (Yo confieso)
1954. DIAL M FOR MURDER
(Crimen perfecto)
1954. REAR WINDOW
(La ventana indiscreta)
1955. TO CATCH A THIEF
(Atrapa a un ladrón)
1955. THE TROUBLE WITH HARRY?
(Pero...¿quién mató a Harry?)
1956. THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
(El hombre que sabía demasiado)
1957. THE WRONG MAN
(Falso culpable)
1958. VERTIGO
(Vértigo/De entre los muertos)
1959. NORTH BY NORTHWEST
(Con la muerte en los talones)
1960. PSYCHO (Psicosis)
1963. THE BIRDS (Los pájaros)
1964. MARNIE (Marnie, la ladrona)
1966. TORN CURTAIN (Cortina rasgada)
1969. TOPAZ (Topaz)
1972. FRENZY (Frenesí)
1976. FAMILY PLOT (La trama)
-

PROGRAMA

CICLO: "ALFRED HITCHCOCK"

MAYO 2001

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE

(excepto el viernes 18 en Valladolid, que se realizará otra proyección a las 5,30)

¿PERO QUIEN MATO A HARRY?

(The Trouble with Harry?)

1956. Color, 99 minutos.

Guión: JOHN MICHAEL HAYES,
según la novela de JOHN
TREVOR STORY

Fotografía: ROBERT BURKS

Música: BERNARD HERRMAN

Intérpretes: EDMUND GWENN, JOHN
FORSYTHE, SHIRLEY
McLAINE, MILDRED NAR-
WICK.

Una muestra soberbia de humor macabro y de elegancia en la turbadora puesta en escena y en el tratamiento del color. El paisaje es campestre, radiante por los colores dorados, rojizos y anaranjados de la más bonita estación de Nueva Inglaterra, pero la mayor parte de



la acción ocurre en la arquetípica morada del diablo, el bosque: el otoño puede ser hermoso pero también anuncia la muerte de la naturaleza. Uno de los aspectos más interesantes y originales de este filme es que es como una espada de doble filo, pues parece desarrollar simultáneamente dos puntos de vista. El pri-

mero, respaldado por un razonamiento tranquilo, afirma la idea de que la muerte es parte de la vida, que debe considerarse por tanto con una indiferencia estoica, al igual que el sexo. Pero por otro lado se mofa de todo eso: reírse de la muerte equivale a reírse del sexo; aunque la risa oculta los sentimientos verdaderos y, realmente, detrás de ella transparente el nerviosismo que produce lo inasimilable que caracterizan a ambas experiencias, la del sexo y la de la muerte.

- * León: MIERCOLES 16
- * Palencia: LUNES 7
- * Ponferrada: MIERCOLES 9
- * Valladolid: MARTES 15
- * Zamora: JUEVES 17

LA SOMBRA DE UNA DUDA

(Shadow of a Doubt)

1943. B/N. 108 minutos.

Guión: THORNTON WILDER,
SALLY BENSON y ALMA
REVILLE, según el argumen-
to de GORDON
McDONNELL

Fotografía: JOSEPH VALENTINE

Música: DIMITRI TIOMKIN

Intérpretes: TERESA WRIGHT, JOSEPH
COTTEN, MAC DONALD
CAREY, PATRICIA COLLINGE

A casa de una joven llega su tío, un personaje atractivo y aparentemente lleno de encanto, que cautiva con facilidad a las mujeres. Aunque su sobrina le adora, poco a poco, y mediante detalles sueltos y a primera vista sin importancia, va empezando a sospechar de él, dándose



cuenta de que tiene algo que ocultar. Los indicios van tomando cuerpo, y empiezan a relacionar a su adorado tío con un implacable asesino de viudas que, acorralado por la policía, ha decidido desaparecer y esconderse. La duda se va apoderando cada vez más de la protagonista, al mismo tiempo que del espectador, planteando lo poco que diferencia a un personaje familiar y conocido de un asesino monstruoso y lejano que, de este modo, se hace presente desencadenando la máxima inquietud. Sin duda alguna, la primera gran obra maestra de Hitchcock en Hollywood y uno de sus "thrillers" inmortales, de una riqueza infinita.

- * León: JUEVES 17
- * Palencia: MARTES 8
- * Ponferrada: JUEVES 10
- * Valladolid: MIERCOLES 16
- * Zamora: VIERNES 18

FALSO CULPABLE

(The Wrong Man)

1957. B/N. 105 minutos.

Guión: MAXWELL ANDERSON y ANGUS McPHAIL, según el argumento basado en "La biografía de Christopher Enmanuel Balestrero" de MAXWELL ANDERSON

Fotografía: ROBERT BURKS

Música: BERNARD HERRMANN

Intérpretes: HENRY FONDA, VERA MILES, ANTHONY QUAYLE, HAROLD J. STONE.

Un músico, honrado padre de familia, que trabaja por las noches en una orquesta, se verá envuelto en una horrible pesadilla, pues diversos testigos reconocen en él a un buscado delincuente. El azar irrumpe así en la tranquilidad cotidiana y hogareña de un hombre común, desencadenando un proceso de imprevisibles consecuencias en el que la normalidad se irá poco a poco resquebrajando para dar paso al horror, incluso a la locura. Un relato negro, negrísimo, que señala la tenue frontera que separa a la realidad del delirio, a la razón de los espejismos, de tal modo que el más leve gesto, la más inocua actividad puede acoplarse, a poco que varíen los pará-



metros del contexto, en una especie de encadenamiento paranoide en el que todo señala hacia esa falsa culpabilidad. Basada en una historia real, esta película sombría y austera recuerda el universo de Kafka visto por la mirada de este gran maestro del misterio y el suspense.

* León: VIERNES 18

* Palencia: MIERCOLES 9

* Ponferrada: VIERNES 11

* Valladolid: JUEVES 17

* Zamora: LUNES 14

CON LA MUERTE EN LOS TALONES

(North by Northwest)

1959. Color, 136 minutos.

Guión: ERNEST LEHMAN

Fotografía: ROBERT BURKS

Música: BERNARD HERRMANN

Intérpretes: CARY GRANT, EVA-MARIE-SAINTE, JAMES MASON, JESSIE ROYCE.



Divertida, chispeante y maravillosa, esta inolvidable película nos ofrece lo mejor de un Hitchcock en plena forma, que sabe mostrar una situación peligrosa y confusa precipitada por el azar, que nos hace vivir la experiencia de un personaje impotente frente a la inseguridad que, de pronto, le rodea, acorralándolo mediante el caos desatado por una intriga política y de espionaje. Aunque en cierto modo él nunca se inquieta por eso, salvo en un solo momento, cuando alguien le explica que la mujer que al principio parecía inocente y luego pérfida es en realidad otra cosa: durante ese breve instante se sobrecoge, y esto le deja la oportunidad de, por fin, manifestar un heroísmo generoso, con la única condición de que pueda resistir lo suficiente. El motivo del viaje y la obligación de cambiar de nombre es el eje esencial de este cuento serio, muy serio, y cómico a la vez; la historia de una relación amorosa guiada siempre por la fantasía de lo absurdo y lo imprevisto..

- * León: MARTES 15
- * Palencia: VIERNES 11
- * Ponferrada: MARTES 8
- * Valladolid: VIERNES 18 (a las 17,30 h.)
- * Zamora: MIERCOLES 16

PSICOSIS

(Psycho)

1961. B/N. 109 minutos.

Guión: JOSEPH STEFANO, según el argumento basado en la novela de ROBER BLOCH

Fotografía: JOHN L. RUSSELL

Música: BERNARD HERRMANN

Intérpretes: ANTHONY PERKINS, JANET LEIGH, VERA MILES, JOHN GAVIN



Una de las mejores películas de Hitchcock y obra clave en la historia del cine, ya que marcó un auténtico punto de inflexión, pues las películas de Hollywood ya no fueron iguales a partir de este momento. Incluso este filme impuso un género, renovando por completo el cine de terror e inaugurando una línea temática, y formal, que todavía perdura. Película, por tanto, rupturista que pone al espectador frente a una historia apasionante, llena de vericuetos y sorpresas y que crea una nueva forma de ver cine: con ella nace una mirada distinta, un

nuevo “ojo”; ejemplificado en ese enorme plano detalle del ojo de Norman Bates, el psicópata asesino, que observa a su víctima a través del agujero de la pared.

* León: LUNES 14

* Palencia: JUEVES 10

* Ponferrada: LUNES 7

* Valladolid: VIERNES 18 (a las 20 h.)

* Zamora: MARTES 15

