

PAISAJE EDÍPICO. RETORNO A 'PSYCHO', 40 AÑOS DESPUÉS

POR IMANOL ZUMALDE ARREGI

IMANOL ZUMALDE ARREGI es doctor en Comunicación Audiovisual y profesor titular en la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea donde imparte las asignaturas de Lenguaje audiovisual y Teoría y análisis fílmico. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), es uno de los autores de la *Antología crítica del cine español 1906-1995* (1997) y ha publicado artículos en torno al cine como fenómeno estético e historiográfico en la mayoría de las revistas especializadas de nuestro ámbito. *Deslizamientos progresivos del sentido* (1997) es un compendio de sus reflexiones acerca del problema de la adaptación.

1. David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard, Harvard University Press, 1989). [La traducción editada es *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica* (Barcelona, Paidós, 1995), a cargo de Josebo Cerdán y Eduardo Iriarte].

2. A efectos prácticos resumo el capítulo número 10 del libro «Retórica práctica: siete modelos de Psicosis», pp. 249-273 de la edición española) en el que, a su vez, se da breve cuenta de los análisis originales. Sus referencias bibliográficas aparecen consignadas en el texto de Bordwell.

Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma silenciará esa arrogancia.

Susan Sontag, *Contra la interpretación.*

EL SENTIDO DESMESURADO/HERMENÉUTICA DESAFORADA

No faltan estudiosos que al asedio de la cinefilia responden con ademanes de zahorí; analistas que entienden su cometido como la exhibición de una suerte de sexto sentido que les faculta para ver lo vedado al común de los mortales. Es por ello, entre otras razones, por lo que, en magnitudes desconocidas en las demás disciplinas artísticas, las películas han padecido las más intrépidas e insensatas lecturas, y por lo que el llamado séptimo arte ha sido terreno fértil para todo tipo de incursiones metodológicas. De hecho no creo que exista ningún aparato teórico enmarcado en el nebuloso ámbito de las ciencias humanas que se haya resistido a probar sus prestaciones en las carnes propiciatorias de algún film.

Pocos casos como el de Alfred Hitchcock ilustran el cuadro esbozado en el párrafo anterior. Tanto su persona como su obra cinematográfica ha suscitado más literatura que la de cualquier otro cineasta, y ninguna otra ha sido pasto tan reiterado de diversas y aventuradas interpretaciones. Hasta el punto de que hablar con propiedad de Hitchcock exigiría un capítulo preliminar dedicado a poner en claro a qué nos referimos cuando invocamos el nombre del orondo inglés (tarea que, dicho sea de paso, eludo habida cuenta de que la figura y la obra de este autor no constituyen el objeto preferente de estas páginas).

Si el *texto Hitchcock* es un ámbito tan concurrido lo es en gran medida a causa de la poderosa atracción que en analistas y advenedizos de toda ralea han suscitado algunos títulos de su catálogo, entre los cuales *Psycho* (*Psicosis*, 1959) ocupa un lugar preferente. Este film, impar incluso en el grueso del corpus hitchcockiano, ha servido, amén de para pertinentes aproximaciones, como coartada para las más insospechadas *aventuras semiológicas*, cuando no para exégesis cuasi sicotrópicas. No es de extrañar, por consiguiente, que un estudioso como David Bordwell cuya apuesta programática fundamental se cifra en una praxis interpretativa que aspira a conjurar los peligros de la descripción del significado de las películas ciniéndose a *la letra* del texto fílmico, haya tomado en su *Making Meaning*¹ como ejemplo-espantajo a derogar algunos de los momentos estelares que destacan en el magro currículum interpretativo que padece la citada obra maestra de Hitchcock. Sin entrar a valorar la dudosa pertinencia del modelo de análisis alternativo propuesto por Bordwell, me detendré pasajera y muy brevemente a esbozar los siete estudios –aparecidos en la franja histórica que va de 1960 a 1968– que el profesor norteamericano trae a colación² por lo que tienen de muestra a escala reducida de la promiscuidad semántica que ofrece esta película sometida al escalpelo de los supuestos analistas.

A new—
and altogether
different—
screen
excitement!!!



ANTHONY
PERKINS

VERA
MILES

JOHN
GAVIN

Co-starring
MARTIN
BALSAM

JOHN
McINTIRE

and
JANET
LEIGH

as
MARION
CRANE

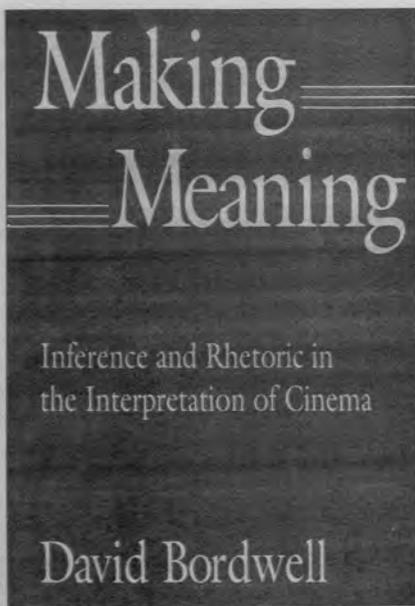
Directed by
ALFRED
HITCHCOCK

Screenplay by
JOSEPH
STEFANO

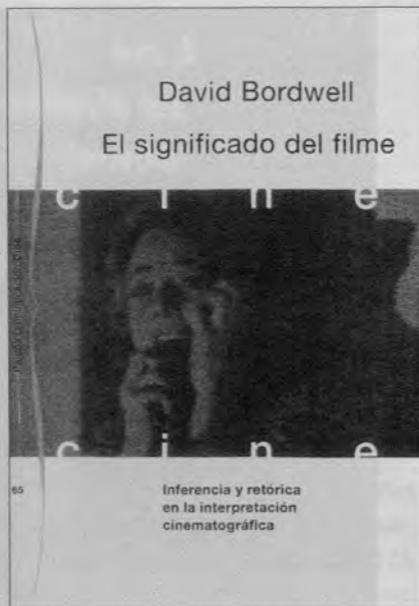
A PARAMOUNT

ALFRED
HITCHCOCK'S

REVEREND
FATHER
DUNN



Portada inglesa y española del libro de David Bordwell, *Making Meaning (El significado del filme)*.



Psycho ha sido sucesiva y/o simultáneamente visto como un film cuyo personaje neurálgico es un espectador-*voyeur* escindido ante los encontrados sentimientos (deseo y piedad) que le suscita Marion Crane (Jean Douchet, 1960); una obra de arte en el sentido lato de la expresión, parangonable a los dramas shakespearianos, de cuya seriedad de planteamientos da testimonio la analogía que guarda con los campos de concentración nazis (Robin Wood, 1961); un discurso que, estructurado como una pieza musical, se propone dinamitar las imágenes clave (la dependencia de la madre, el dinero, el flirteo, los baños bonitos, los coches elegantes...) del *American way of life* (Raymond Durnat, 1967); un film en cuyo punto de incandescencia (la escena del asesinato de la ducha) se dan cita las metáforas simbólicas más importantes que lo recorren (V. F. Perkins, 1972); un texto cuyo sentido profundo se revela al trasluz de la lógica del psicoanálisis freudolacaniano (el enfrentamiento de los pares psicosis/hombre y neurosis/mujer, propicia que ésta se convierta en un medio para la identificación narcisista de aquél) y que entraña una lectura netamente reflexiva —el film muestra el modo en el que el cine toma parte en los deseos del espectador— (Raymond Bellour, 1979); una muestra esclarecedora de esa máxima de la teoría feminista según la cual la sexualidad femenina constituye un problema para cualquier narración de suerte que la función esencial de toda película será disimularla y desplazarla (Barbara Klinger, 1982); y, en el sùmmum del furor interpretativo, una crítica radical al capitalismo cuya impugnación al valor que la cultura americana otorga al dinero se manifiesta en la película a través de la omnipresencia de los coches Ford o del parentesco que (muy dudosamente a todas luces) se infiere entre el padre del capitalismo norteamericano y el protagonista masculino del film a raíz de las iniciales que constan en la matrícula del segundo coche de Marion —NFB: Norman Ford Bates— (Leland Poague, 1986).

Visto el desparpajo con el que el personal perpetra el escrutinio del significado de *Psycho* no estará de más rescatar la iluminadora dicotomía que Umberto Eco³ establece

3. Esta polaridad, recurrente en la obra teórica del profesor italiano, tiene sus más claras argumentaciones en *Lector in fabula* (Milán, Bompiani, 1979), [*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Barcelona, Lumen, 1981), pp. 85-87], en *I limiti dell'interpretazione* (Milán, Bompiani, 1990), [*Los límites de la interpretación* (Barcelona, Lumen, 1992)], y más recientemente, en *Six Walks in the Fictional Woods* (Harvard, Harvard University Press, 1994), [*Seis paseos por los bosques narrativos* (Barcelona, Lumen, 1996)].

entre la interpretación y el uso de un texto narrativo. Tomada la lectura como un juego sujeto a reglas, la interpretación se concibe como una «maniobra lúdica» que se realiza en el marco delimitado por dichas reglas (desde este punto de vista el *lector modelo* es el que se atiene al juego), mientras que el uso de ese texto superpone las expectativas (ideológicas, metodológicas, afectivas, etc.) del usuario «al tipo de expectativas que el autor pretendía del lector modelo». Dicho de otro modo, la noción de interpretación «supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del lector modelo» a la par que el uso de un texto (que puede serlo aberrante, intencionado, sesgado o malicioso) sería propio de un lector efectivo que «hace de su actualización una actividad personal independiente del lector modelo diseñado por el texto».

A tenor de lo visto creo necesario consignar lo obvio: que la tarea del analista cinematográfico (como la del literario, pictórico, musical, etc.) se circunscribe, en los términos apuntados por Eco, a la interpretación del texto tomado como objeto de estudio. Pero que nadie se llame a engaño: la interpretación dista mucho de ser impar y unívoca; antes al contrario, es un proceso estrechamente sujeto a la competencia del intérprete, entendida ésta no sólo como capacidad de ejecutar aquello que el texto espera de él, sino de hacerlo de manera tal que su intervención lo enriquezca sin violentarlo, incorporando incluso elementos no invocados explícitamente en la superficie del texto. Y, por si fuera poco, es un proceso inagotable toda vez que la infinita posibilidad de interacción con nuevas competencias imposibilita su «clausura semántica» definitiva.

El riesgo, como se ve, está presente en el propio dispositivo de la «lectura» que exige ineludiblemente la participación activa de un sujeto y facilita la «contaminación» que éste infringirá al texto. El de la pertinencia de la lectura es, pues, un problema de límites, de muy movedizas fronteras que irresoluble en el ámbito teórico, sólo admite conclusiones trasladado al terreno de los ejemplos concretos⁴.

Como cabe imaginar esta forma de abordar la cuestión no es universalmente compartida, y existen voces que, ante la flexibilidad que entraña en la práctica el proceso de comprensión de un texto fílmico, conciben éste de manera extremadamente restrictiva.

EL SIGNIFICADO AUSENTE

Hastiado, sin duda, por el *libertinaje* de la interpretación, David Bordwell no acepta que el significado radique allí donde un intérprete accede al sentido. Esta idea, que en su caso desemboca en posiciones rayanas en un escepticismo radical, procede del siguiente argumento:

«Aun así, asumir que el sentido está 'en' el texto es concretar algo que sólo puede ser resultado de un proceso. La comprensión y la interpretación de un texto literario, obra de teatro o película constituye una actividad en la que el observador desempeña un papel principal. El texto está inerte hasta que el lector, oyente o espectador entra en contacto con él y actúa. Además, en cualquier acto de percepción, los efectos no están determinados por los datos (...). Los datos sensoriales de un filme específico suministran los materiales a partir de los cuales los procesos inferenciales de percepción y cognición construyen significados. Los significados no se encuentran sino que se elaboran»⁵.

4. A pesar de ello, no sería baldío apuntar a vuelapluma que algunos excesos y licencias observables en el bien nutrido panorama de publicaciones que reflexionan en torno a las películas se deben, en buena medida, a cierto fetichismo del método apreciable en los analistas que confunden su humilde rol de «lectores de altísima competencia» con un indisimulado acatamiento a la metodología que manejan. El uso metodológico de una película estriba en servirse de la misma para mayor gloria de la teoría que lo avala, en hacer del film un medio para contrastar ciertas prestaciones del instrumento que lo ausculta y, por extensión, afirmar la supuesta validez universal del armazón doctrinal que lo sustenta. Creo que ya he dado cuenta más arriba, aplicado al caso de *Psycho*, de algunos ejemplos suficientemente elocuentes de esta interesada manera de entender (y proceder con) el análisis fílmico.

5. *El significado del filme*, pp. 17 y ss.

6. Un exceso de prudencia, o quizá la descripción sesgada de la realidad que facilitará a posteriori su contraargumentación/apuesta teórica, le impide admitir que el significado resida en la película, y propone que éste es incoerciblemente «construido» por los espectadores.

Afirmaciones cargadas de razón que no admitirían objeciones si no fuese porque en lo sucesivo Bordwell entiende el carácter construido del sentido en términos absolutos. Así las cosas, el significado sería una contribución exclusiva del intérprete, lo que es tanto como rebajar al texto a la mezquina categoría de «disparador» de sentido, minusvalorando hasta grados inaceptables la responsabilidad que éste tiene en el diseño y control de esa «asignación» de sentido.

Desde estos presupuestos de partida no es de extrañar que Bordwell desaconseje frecuentar lo que denomina como interpretación filmica. Ese abismo que este autor barrunta en el acto de descripción del significado de un film no le lleva, con todo, a negarlo, pero casi. En efecto, su texto propone una taxonomía muy *sui generis* de los sentidos que los espectadores o los críticos «encuentran» en un film⁶. Casualmente Bordwell se sirve de *Psycho* a la hora de ilustrar con ejemplos esos cuatro tipos posibles de significado que un analista puede «asignar» a una película:

En primer lugar, cuando el espectador «elabora» un mundo espacio-temporal, real o ficticio, a partir del relato cinematográfico, es decir cuando crea una historia (*fábula*) a través de la trama que ve y oye, «atribuye» al film el que conviene en denominar como *significado referencial*. En lo que hace al film de Hitchcock, éste se atendería al viaje emprendido por Marion Crane de Phoenix a Fairvale y a todo lo que allí acontece.

En segundo lugar, el espectador puede considerar que esa historia manifiesta un sentido abstracto o conceptual, en cuyo caso le «aplica» lo que Bordwell denomina *significado explícito*. Llevado al terreno de *Psycho*, éste podría ser tal que así: «la demencia puede vencer a la cordura».

El espectador puede asimismo suponer que el film habla indirectamente refiriéndose o dando cuenta de otros temas, asuntos o cuestiones. Es el momento en el que «construye» *significados disimulados, simbólicos o implícitos*, como cuando se colige que *Psycho* plantea el hecho de que discriminar la cordura y la locura es un acto harto complejo (argumento *implícito* que, como advierte Bordwell, colisiona frontalmente con el discurso *explícito* del psiquiatra que cierra el film, disonancia que, siempre en opinión del profesor norteamericano, engendraría un efecto irónico).

Por último, entramos en el terreno de los *significados reprimidos o sintomáticos*. El espectador conjetura que el film apunta a ciertos significados de manera inconsciente o involuntaria, tales como las obsesiones de un artista concreto o las consecuencias de una situación social dada: *Psycho* como alambicada versión de una fantasía de Hitchcock o discurso que encubre el miedo masculino a la sexualidad de la mujer.

Pues bien, Bordwell postula que la actividad de *comprensión* construye los significados referenciales y explícitos (a los que considera como significados «literales»), mientras que la de *interpretación* hace lo propio con los implícitos y sintomáticos (inscritos en el ámbito de los significados «subyacentes»), dando de paso a entender muy equivocadamente que la actividad de los críticos (entre los que parece incluir a los analistas filmicos) consiste en *interpretar* películas.

No entraré a discutir a fondo (hacerlo implicaría desviarme demasiado del propósito central de este escrito) el desconcertante equivoco que suscita la imagen de un espectador «atribuyendo» significados «literales» a un discurso desprovisto por naturaleza de sentido. Me limitaré a contraponer la idea del *carácter intrínseco de la significación*: ésta reside en el mensaje, es una propiedad que le es connatural y sin la que

dejaría de ser tal (de hecho un mensaje no es otra cosa que aquello que vehicula un sentido manifestado con arreglo a unos códigos).

Entiendo, por consiguiente, que un film produce efectos de sentido –la disposición de sus materiales significantes remite, ¿cómo negarlo?, a uno o varios significados– que pueden y deben ser descritos por el analista en los mismos términos que su superficie material. Al fin y al cabo, analizar un film no es sino detallar el modo en el que éste convoca al sentido, la manera en la que una determinada configuración de imágenes y sonidos se compromete con unos (y no otros) significados. Analicemos, pues, algunos aspectos puntuales de *Psycho*.

ANATOMÍA VISUAL DE LA LOCURA

El film comienza con una tórrida secuencia en la que, tras el fragor carnal, Marion Crane y su novio se lamentan de sus desdichas (una ruinoso situación económica les impide legalizar su relación, por lo que, muy a su pesar, su vínculo amoroso se ve constreñido a esporádicos y fugaces encuentros sexuales en hoteles de mala muerte), y culmina con la erudita disertación de psiquiatra que pone en claro la excéntrica e inverosímil conducta de Norman Bates.

Así dispuesto, el espectador conoce en el mismo arranque del film las razones que inducirán al robo a Marion, con lo que su comportamiento, a pesar de que inopinadamente infrinja la ley, resulta comprensible desde los parámetros de la «normalidad», mientras que una muy ladina gestión restrictiva de la información le va a vedar hasta el mismo desenlace del relato, la exposición verbal de la «lógica» que subyace al extraño proceder de Norman (una de las ideas fuertes de este escrito considera que, como se verá, la puesta en escena anticipa la explicación del psiquiatra). Estos extremos, que a primera vista casan con la idea según la cual el film describe un itinerario que parte del ámbito de la cordura para orillar en la psicosis, entrañan una mutación de orden narratológico que merecen un pequeño exordio.

El mecanismo elemental del tan traído y llevado suspense hitchcockiano fue admirablemente reducido por el propio realizador inglés a una cuestión de desequilibrio cognoscitivo: una situación dada suscita suspense en el espectador en la medida en que éste sepa tanto o más que el personaje acerca de los hechos que acontecen en la pantalla. Sabedor del riesgo que acecha al protagonista el espectador, incapaz para intervenir y alertarlo, padece por anticipado en sus carnes esa sensación de peligro. Este régimen narratológico es el que gobierna *grosso modo* la parte inicial de *Psycho*, aquella en la que el espectador no sólo conoce de primera mano el móvil del robo de Marion, sino que, por medio de la *voz en off* en la que se exhibe el flujo de conciencia de la protagonista, hace suyos sus padecimientos (sufre con ella el acoso del policía, los remordimientos tras el latrocinio y el misterioso talante de Norman). Pero cuando el suspense desaparezca sumergido en las pantanosas aguas junto al cuerpo sin vida de Marion, su lugar será ocupado por los más elementales resortes de un relato de intriga en el que el espectador, desposeído de la pieza clave del rompecabezas, se ve incapacitado para descifrar el comportamiento del nuevo protagonista del film. Como digo, la impresión de aturdimiento y desorientación que provoca en el espectador ese cambio de registro responde a razones de índole estrictamente narratológica: es un efecto provocado fundamentalmente por la brusca transformación que experimenta en ese punto el caudal de información transferido al espectador.



Norman Bates y Marion
Crane conversan en
Psycho (*Psicosis*, 1959).

Esa torsión que sufre el film bien avanzado su metraje se fragua en las escenas en las que Marion y Norman se encuentran cara a cara. Merece especial atención aquella en la que ambos conversan en la salita del motel puesto que en su disposición plástica no sólo adquiere forma visiva el incipiente antagonismo de sendos personajes, sino que se ponen las primeras piedras de un edificio desde cuya cúspide se nos permitirá apreciar la intrincada patología que atenaza al protagonista masculino del film.

Una dilatada y rígorosa sucesión de planos-contraplanos en su mayor parte frontales nos muestran a sendos interlocutores que sacan a relucir sus angustias: Marion deja entrever su arrepentimiento por el robo cometido y una velada voluntad de enmienda; Norman expone, amén de su afición a la taxidermia y la inestabilidad de su carácter, una contradicción irresoluble entre su edípica dependencia materna y el odio a su progenitora. La composición de los planos nos informa de la idiosincrasia de esos universos visualmente escindidos: si Marion es abordada⁷ por una cámara que se sitúa a la altura de sus ojos, a partir de que la conversación se centre en el tema de la madre, el cuerpo del muchacho será reiteradamente abordado en ostensibles contrapicados en virtud de los que su figura se ve flanqueada por dos enormes pájaros disecados apostados en la pared de la estancia.

Esos acentuados contrapicados enfatizan la inestabilidad psíquica que se infiere del discurso expuesto por el personaje que vemos en cuadro, a la par que, merced al incremento de profundidad de campo y a la aparición de los pájaros en segundo plano, anuncian su desdoblada personalidad; y por añadidura sellan la asociación que se establece entre esas aves disecadas y la madre del muchacho, mucho antes de que conozcamos que el estado actual de la anciana es semejante al de esos pájaros. Ese vínculo, a la postre central en la arquitectura temática y plástica del film, como habrá oportunidad de demostrar, germina no tanto en la deriva de su exposición verbal (que arranca en la afición a la taxidermia y su gusto por los pájaros y sigue con la difícil relación que mantiene con su progenitora), cuanto en el lugar elevado que esas aves ocupan en el cuadro (la madre, o mejor será decir su momia, recuérdese, se encuentra en la habitación del primer piso del edificio colindante).

Como se ve, la puesta en escena del film (que la sitúa en el lugar más elevado de la acción), en especial la planificación (que acentúa esa ubicación a golpe de contrapicados), asocian a la evanescente figura de la señora Bates con la idea de altura y el concepto correlativo de verticalidad. En la escena de la muerte de Arbogast, el detective contratado por el jefe de Marion para dar con su paradero y recuperar los 40.000 dólares sustraídos, se confirma este vínculo y se añaden nuevos e interesantes elementos al asunto.

Su aproximación al caserón se muestra en dos planos estáticos: en el primero vemos a Arbogast subir de espaldas la escalera que salva el talud sobre el que se erige el edificio; en el segundo, un contrapicado, le observamos hacer lo propio con la escalera que da al porche y entrar en la casa. Una vez dentro, se encontrará con otra escalera, ésta extremadamente pronunciada, que le conduce al primer piso, allá donde se encuentra la habitación en cuya ventana ha observado recientemente la figura femenina que ha atraído interés. Esta vez la cámara aborda en un picado frontal la pausada ascensión del sabueso mediante una grúa ascendente, plano en el que se incrusta la fugaz imagen de la sigilosa apertura de una puerta, y se sucede, por corte neto, en un plano cenital en el que observamos a una figura femenina provista de un enorme cuchillo abalanzarse sobre el detective. Esta sucesión (intercalada, hay que

7. Excepto en los últimos planos de la secuencia en los que está de pie y consiguientemente su cuerpo aparece en contrapicado desde la posición de un Norman sentado en su silla.



Psycho
(*Psicosis*, 1959).

8. En la anterior irrupción sangrienta del personaje en la secuencia del asesinato de la ducha, la cámara aborda frontalmente su rostro. El brete es inteligentemente resuelto por Hitchcock con una iluminación acentuada a contraluz que difumina los rasgos faciales del asesino.

decirlo, con planos sin inclinación apreciable) de contrapicados, picados, planos cenitales y movimientos ascendentes dotan a la secuencia de una aparatosa verticalidad que, en otro orden de cosas, contrasta poderosamente con la horizontalidad del Motel que descansa a sus pies.

El plano cenital en el que culmina esta portentosa ascensión (de la cámara y del detective) desempeña, conjuntamente, funciones de otra índole. A primera vista esconde mucho más de lo que deja ver. Conviene no perder de vista que cuando Arbogast decide acercarse a la casona deja a Norman en el edificio del Motel ocupándose del cambio de toallas a las habitaciones, circunstancia que, a ojos del espectador, le aleja de la escena del inminente crimen. Hipótesis (a la postre falsa) que por el momento mantiene su vigencia en el espectador gracias a que esa extravagante ubicación de la cámara le impide apreciar el rostro de ese cuerpo a todos los efectos narrativos perteneciente a la señora Bates⁸. De ahí que ese plano, aparte ser el emblema visual de un universo (el de la locura) que no hace pie en tierra, sea el más claro síntoma de un discurso que, contradiciendo sus presupuestos de partida, opta repentinamente sin ambages por confundir al espectador.

Si echamos (momentáneamente) la vista atrás y comparamos esa conspicua solución plástica con aquella cámara que, tras huronear por la crestería de edificios de Phoenix y aprovechando la exigua rendija que deja una persiana, se colaba de rondón en la habitación de un hotel para mostrarnos impudicamente las intimidades de una pareja de amantes, estamos en condiciones de apreciar el modo en el que la idea neurálgica del contraste, en este caso aplicado al código narratológico diametralmente opuesto que impera en las dos partes constitutivas de *Psycho*, adquiere materia visiva. En suma, asistimos a la metamorfosis visual que desencadena ese cambio de régimen (de suspense a intriga) que experimenta el relato mediado su metraje.

Pero la cosa es mucho más compleja y rica a la vez, puesto que si en términos estrictamente visuales este plano cenital escamotea más de lo que muestra, la configuración

de su punto de vista revela bastante más de lo que da a ver: para empezar la acentuada excepcionalidad de su ubicación nos remite en línea recta al lugar que, tanto en el encuadre como en el espacio escénico, ocupaban los pájaros disecados en la secuencia en la que, precisamente, se fijan los cimientos de la conexión simbólica que marida a ambos motivos figurativos (me refiero, claro está, a la escena de la salita del motel). Así las cosas y habida cuenta de que la anterior incursión de señora Bates se salda con un «baño» de sangre, esa focalización que, literalmente, nos muestra los acontecimientos *a vista de pájaro* prefigura, instantes antes de que se produzca, no tanto la irrupción en el encuadre de la madre, como la acción (el asesinato del detective) que ésta llevará a cabo.

El rigor y la precisión con las que Hitchcock asume sus elecciones formales queda de manifiesto en el momento en el que la cámara vuelve a traspasar el umbral de la casona. Pongámonos en situación: el *sheriff* del Fairvale, alertado por el novio y la hermana de la difunta Marion, llama al Motel Bates para interesarse por Arbogast y, tras hablar con Norman, el *sheriff* pone en conocimiento de la pareja la ya lejana muerte de la señora Bates. Norman, acorralado por momentos, deja el edificio del motel y se dirige a la residencia, entra en el aposento materno y traslada el cuerpo de su progenitora al sótano.

Tres planos le son suficientes: uno, el redundante encuadre lejano que nos muestra la estilizadísima figura del edificio desde los aledaños del parador, en el que vemos a Norman subir por la escalera de acceso al porche; dos: la panorámica que acompaña el periplo del muchacho a través del hall desde la puerta de la casa hasta las inmediaciones de la gran escalera interior; y tres: el grandioso movimiento de grúa que arranca en la base de la escalera y culmina en un picado cenital en el mismísimo techo contiguo al quicio de la entrada a la habitación de la madre del muchacho; es decir, en idéntica posición a la comentada líneas más arriba. Como puede apreciarse, la ligazón entre ambos momentos es doblemente explícita (la identificación de tipo diegético se deriva de que sendas escenas pormenorizan la incursión en el espacio de la locura; la de naturaleza iconológica se concreta en la común adopción de tan anómalo punto de vista), al extremo de que sendas secuencias forman un díptico en el que se ponen al descubierto las claves de ese enrarecido mundo que yace entre esas cuatro paredes. Con todo, las diferencias son tanto o más apreciables.

La ascensión, mostrada anteriormente de forma secuencial por medio de una cadena de emplazamientos y movimientos de cámara, adopta aquí su más diáfana traducción técnica en una grúa que, sin interrupciones ni cortes, remonta el vuelo dejando en el espacio de la escena la estela de un alambicado tirabuzón: durante unos segundos la cámara permanece varada a pies de la escalera mostrándonos a un Norman que la sube y desaparece del encuadre; será entonces cuando despegue su apacible vuelo que remonta la escalera y la barandilla en dirección a una puerta cerrada que es prácticamente lamida por la cámara en su periplo hacia el techo. Y de la que trascienden las voces de Norman y su madre (la voz femenina se opone acaloradamente a la idea del traslado al sótano que la voz masculina propone como solución al inminente acecho de los representantes de la Ley). Concluida esa curiosa singladura aérea, Norman irrumpe en el encuadre acarreado en brazos el cuerpo de su madre y desaparece escaleras abajo en pos del sótano dejando tras de sí un reguero de airadas protestas de la voz femenina.

Si la primera ascensión a las alturas de la cámara acompañaba en todo momento el periplo de Arbogast, ésta, como puede apreciarse, se desprende inmediatamente

de toda justificación o cometido argumental en favor de la banda sonora, con lo que sus prestaciones significantes se multiplican exponencialmente. Vayamos por partes:

Para empezar este aclarado del encuadre, la opción por no mostrar visualmente el centro de atención de lo acontecido y hacerlo capciosamente por medio de los sonidos, permite en primera instancia realzar la intriga y, por ende, incrementar la confusión de un espectador que, tras conocer que la señora Bates lleva una década muerta y cristianamente sepultada, la oye regañar a su hijo con rediviva energía (la disonancia entre lo que el espectador conoce a través de los otros personajes y lo que ve y oye ocurrir en la casona llega a su punto álgido en este momento del film. Echando toda la carne al asador, Hitchcock pone en boca del *sheriff* la pregunta que se cierne sobre el espectador: «Pues si la vieja que está allí es la Sra. Bates, ¿quién es la mujer enterrada en el cementerio hace diez años?»).

Por añadidura, alojar la cámara allá desde donde es factible retransmitir los acontecimientos encubriendo el dato (el rostro/calavera de la madre) que mantiene vivo el equívoco, hace posible que la dualidad esencial del protagonista se inscriba en el encuadre en esa imagen/emblema, única en el film, en la que la pesada «carga» que sostiene/padece Norman se exhibe descarnadamente (momentánea estampa en la que se ilustra todo su drama: la incapacidad, aquí física y material, de desprenderse del cadáver de su madre, de asumir la culpa de su muerte, circunstancia que, como conoceremos en breve, desemboca en una severa esquizofrenia).

Por si todo ello no fuera suficiente o no quedase meridianamente claro, esa ampulosa voluta que la cámara traza en el aire contiene en sí misma la ilustración más perfecta y plausible no sólo de la personalidad múltiple que habita en Norman Bates sino, también, del deslizamiento que en ese preciso instante de la historia experimenta el protagonista desde su yo masculino (reflejado en la imagen de Norman con la que arranca en plano) al opresivo otro yo femenino materno (resumido, como se ha dicho, en la fugaz aparición de los dos cuerpos). Es más; a la par de traducir visualmente y en tiempo real (efecto de sentido, como se ve, sólo factible soslayando el corte) la torsión y el desdoblamiento que está padeciendo la psique del muchacho,⁹ ese excéntrico movimiento ascendente en espiral que emprende la cámara hasta la cúspide del espacio escénico nos previene acerca del estado real de ese cuerpo que porta Norman. En efecto, la reaparición de la perspectiva cenital, el retorno a la *vista de pájaro* reactiva, confirmando a todos los efectos, el nexo simbólico Madre/aves hasta el punto de anticipar metafóricamente que el cuerpo de la señora Bates está disecado.

Quiere decirse que en una lectura retrospectiva, la soberbia planificación de esta escena resuelve, en primer lugar, el enigma planteado por el *sheriff* en el cierre de la secuencia inmediatamente anterior, al tiempo que, en segunda instancia, nos informa de que el cuerpo de la madre ha corrido idéntica suerte que los pájaros a manos del taxidermista aficionado que protagoniza el film. En ese sentido, la archicitada clase magistral del psicoanalista que remata la película es redundante: no hace sino verbalizar aquello que esta secuencia pone magistralmente en imágenes.

En definitiva, y para ir terminando, ese portentoso movimiento de cámara se erige, casi en su acepción literal, en clave de bóveda de todo un tupido entramado de movimientos y posiciones de cámara que no sólo nos introduce de bruces en el universo de la locura poniendo en imágenes su inquietante realidad, sino que anticipa por

9. Abundando en la significación de este momento preñante del film, el contrapicado nos permite apreciar un inusitado balanceo de caderas en Norman Bates. El sutil detalle del contoneo viene a sumarse al muestrano de indicios que advierten al espectador de la transformación psicológica que padece el muchacho por momentos habitado por su madre.

medio de la más sofisticada orfebrería cinematográfica la solución del misterio que plantea la trama.

EL SENTIDO RECUPERADO

Pero volvamos al punto de partida y cerremos el bucle teórico que describe este artículo recordando los postulados de Bordwell contrarios al carácter intrínseco de la significación. A tenor de lo que el prolífico profesor norteamericano ha dejado escrito, los textos filmicos son una suerte de conglomerado de indicios audio-visuales «discernibles de forma intersubjetiva» y desprovistos de significado, a los que activando ciertos «esquemas conceptuales», «estrategias psicológicas» y «protocolos institucionalizados» sus «lectores» (críticos y demás gente de a pie) asignan un sentido. Lo que, dicho en *roman paladino*, quiere decir que el significado sería siempre una contribución que el intérprete hace a un texto *semánticamente desvalido*.

Si el atento escrutinio del funcionamiento interno de cualquier film pone al descubierto la escasa pertinencia de estos postulados, el dispositivo de las películas de intriga,¹⁰ y como se ha visto *Psycho* responde —en mayor medida en su segunda parte— a ese esquema, probablemente se ofrezca como su más nítida impugnación. Me explico.

El relato de intriga prevé y construye un lector modelo de saber deficitario, incapaz para comprender el sentido completo que entrañan los acontecimientos que se ponen en su conocimiento, al tiempo que abona una suerte de lectura retrospectiva en la que, a la luz del saber adquirido en el tramo final del relato, éste adquiere su significado pleno. Este planteamiento, claro está, puede dar lugar a relatos abiertamente falaces o tramposos en los que la desorientación del lector es producto de una manifiesta ocultación de las informaciones esenciales del asunto o de los más ruines métodos de engaño¹¹. Pero también posibilita ese juego, admirablemente resuelto en *Psycho*,¹² que consiste en movilizar los medios de que dispone el lenguaje cinematográfico para camuflar esos datos que son depositarios de la inmediata comprensión de la cadena causal de los acontecimientos y que, por regla general, son puestos en primer término en los films que eluden la mecánica de la intriga.

Pues bien, el hecho de que esa lectura retrospectiva (y el análisis filmico, no nos engañemos, no es otra cosa) esté en condiciones de descifrar aquello que en una primera aproximación aparece velado, es la mejor prueba de que la significación no reside en otro lugar que no sea el texto. En frontal disonancia con ese espectador (previsto por Bordwell) que inyecta sentido a un discurso «inerte», es el propio texto quien construye pacientemente (y en ese sentido la lectura es un genuino proceso de educación en forma de viaje iniciático) un lector capaz de dar con su sentido.

ABSTRACT. This article has a double purpose. First purpose, theoretical, entails refuting foundational neoformalist proposals, put forward by its maximum exponent David Bordwell; second purpose, a more practical but not less ambitious than the first one, tries to shed a light on the understanding of such a film as *Psycho*, which remains buried under a thousand interpretations. The meeting point of both purposes is Hitchcock's text itself: the thorough description of some of the most astounding formal choices in this everlasting movie will make both purposes achievable. ■

10. Con esta denominación no me refiero al género de intriga, sino al modelo concreto de gestión de la información descrito más arriba.

11. El caso de la confusión creada por el *flashback* falso de *Stage Fright* (*Pánico en la escena*, 1950) de Hitchcock o el de la anterior *El crimen de la calle Bordadores* (1946) de Edgar Neville podrían ser un ejemplo de lo dicho aunque se trate de un tema realmente complejo que requiere precisiones que, en un texto como este próximo a su fin, quedarían fuera de lugar.

12. Aunque con resultados más modestos, una muy semejante táctica es la que preside films más cercanos en el tiempo como *The Usual Suspects* (*Sospechosos habituales*, Brian Singer, 1995) o *The Sixth Sense* (*El sexto sentido*, M. Night Shyamalan, 1999).