



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

PSICOSIS: LA INDUSTRIALIZACION DEL HORROR

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA: EDGAR HIRAM HURTADO TRUJILLO**

ASESOR TESIS: CESAR ILLESCAS MONTERROSO

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatorias

A MIS PADRES:

**SR. LIC. JOSÉ DE JESÚS HURTADO MARTÍN Y LA SRA. MARÍA DEL
CARMEN TRUJILLO FRANCO.**

POR DARME LO MÁS PRECIADO, LA VIDA.

POR SER MI APOYO MÁS GRANDE E INCONDICIONAL, POR USTEDES, QUE SON
LA LUZ DE MÍ CAMINO, MI FUERZA Y MI REFUGIO.

MI AMOR, MI ADMIRACIÓN, MI RESPETO Y MI ETERNO AGRADECIMIENTO POR
SIEMPRE.

A MIS HERMANOS:

**MAURICIO ARDIEL HURTADO TRUJILLO
JOSÉ BERTIN HURTADO TRUJILLO.**

POR TODO LO QUE FUIMOS Y AHORA SOMOS, POR AQUELLA DULCE INFANCIA Y ESOS MOMENTOS AMARGOS, POR SER UN COMPLEMENTO DE MI FELICIDAD Y EL BIENESTAR DE MIS PENSAMIENTOS.

**A ZYNDY ANAHID MONTIEL RODRÍGUEZ Y A MI SOBRINA, KENIA
MICHELLE HURTADO MONTIEL, POR SU CARIÑO Y COMPRENSIÓN.**

A DIOS:

POR DARME UNA VIDA QUE VIVIR, UNA FAMILIA CON QUIEN VIVIRLA Y UN CORAZÓN PARA SENTIRLA.

A MIS ABUELITOS:

**MARÍA DEL SOCORRO FRANCO MIRANDA
JOSÉ GUADALUPE TRUJILLO MIRANDA
MARÍA DE JESÚS MARTÍN ÓRNELAS
PASCUAL HURTADO VALLEJO**

POR SER EL ROBLE DE DONDE SE SACO ESTA MADERA, POR SU EJEMPLO DE LUCHA, DE TRABAJO Y CONSTANTE SUPERACIÓN.

A MI FAMILIA:

TRUJILLO FRANCO Y HURTADO MARTÍN

GRACIAS POR SER PARTE DE MÍ Y DEJARME SER PARTE DE USTEDES, POR LOS MOMENTOS JUNTOS Y POR LOS BUENOS RECUERDOS DE UNA VIDA LLENA DE BUENAS EXPERIENCIAS.

A MIS AMIGOS:

POR AYUDARME A SER QUIEN SOY, POR SUS CONSEJOS Y POR TODO LO QUE VIVIMOS, POR SUS ABRAZOS Y SONRISAS, POR LAS LAGRIMAS DESPERDICIAS Y LAS GOTAS DERRAMADAS.

A:

**DR. JUAN FELIPE LEAL.
DR. FRANCISCO PEREDO
MTRO. HÉCTOR MIRANDA DUARTE
PROFE. ARMANDO VÁZQUEZ PUGA
Y, SOBRE TODO A MI ASESOR,
CÉSAR ILLESCAS MONTERROSO POR SU TIEMPO Y ESFUERZO DEDICADO A
LA CULMINACIÓN DE ESTE TRABAJO.**

A LA **UNAM** Y MUY EN ESPECIAL A LA **FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**. MI ETERNO AGRADECIMIENTO Y LA PROFUNDIDAD DE MI NOSTALGIA. GRACIAS.

A LA VIDA.....

▪ **ÍNDICE.**

INTRODUCCIÓN.....2

CAPÍTULO I.

**EL MIEDO, TERROR Y HORROR EN EL LENGUAJE
AUDIOVISUAL.**

1.1 El cine de Terror..... 14
1.2 El cine de Terror en México..... 18
1.3 Elementos básicos del cine de Terror.....21
1.4 Definición de Miedo, Horror y Terror.....27

CAPÍTULO II.

EL ESPECTADOR Y EL MIEDO

**2.1 La identificación profunda del espectador con la
brillante superficie de la pantalla.....34**
2.2 La polaridad del miedo.....60

CAPÍTULO III.

LA VISIÓN DE HITCHCOCK, MÁS ALLÁ DE LA REGADERA

3.1 Alfred Hitchcock..... 66
3.2 Características de Alfred Hitchcock como director.....73
3.3 “Psicosis”, la película.....84
3.4 ¿Por qué “Psicosis”?.....87
3.5 Los personajes de *Psicosis*.....92
3.6 La escena de la regadera.....104

APORTACIONES /CONCLUSIONES.....112

APENDICE.....117

BIBLIOGRAFIA.....119

▪ INTRODUCCIÓN.

Bien lo dijo Sartre: "Todos los hombres tienen miedo, el que no tiene miedo no es normal, eso nada tiene que ver con el valor", todos en algún punto determinado de la vida, hemos sido capaces de experimentar esta emoción que nos paraliza y nos recorre el cuerpo para nublar nuestros sentidos y a veces alejarnos de la realidad.

Aprendimos a vivir con él, a aceptarlo en nuestra vida diaria, lo llevamos como una carga invisible en el inconsciente, para que en el momento en el que las condiciones lo permitan, los monstruos que nos invaden, los temores que nos minimizan salgan a atormentarnos, agobiarnos y sacarnos de todo juicio.

Todos llevamos dentro un temor en particular, que por determinadas razones se originaron en nuestro pasado, algunos otros fundamentados en el futuro, que nos atormentan e inexplicablemente se han incrustado en nuestro ser, como si fueran un brazo más, un ojo o un pie.

Está en nosotros, desafortunadamente no somos capaces de escogerlo o no, sólo crecen en nuestro interior como semillas regadas por el viento, por determinadas experiencias a lo largo de nuestra vida que nos marcaron para siempre, lo único que nos queda es aprender a vivir con ellos, a manejarlos y saber controlarlos cuando este en nuestras manos, pero sin olvidar que es intrínseco a nosotros.

Es decir, el miedo se origina en nuestro interior basado en conceptos, imágenes, palabras y hechos que durante nuestra vida nos asustaron y quedaron ahí en nuestro inconsciente, es una de las emociones más fuertes que se pueden experimentar, como bien lo señalo H.P Lovecraft:

“La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más intenso es hacia lo desconocido.”.

Muchos son los medios artísticos que han utilizado al miedo como inspiración dentro sus contenidos, pero es en el cine en el que ha cobrado mayor fuerza.

Son varios los recursos de los que el cine ha echado mano para ser capaces de transmitir esta emoción a los miles de seguidores de sus historias, pero este proceso no es nada fácil, si no se tienen las herramientas correctas y el conocimiento necesario, el intento de atemorizar a las audiencias puede acabar en un mal chiste. Y es quizá el miedo uno de los sentimientos más difíciles de explicar o de infundir, la realidad es que lograr conmover a la gente es una labor muy difícil de llevar acabo.

Pero a lo largo de la vida del cinematógrafo, las historias, las técnicas y los directores se han perfeccionado con el tiempo, y es claro que una película puede llegar a manipular a las audiencias muy hábilmente para predeterminar las reacciones del público.

Al contemplar una película, nos vemos invadidos de un sin número de emociones que van de la risa al llanto, de la alegría al terror, una relación de complicidad emerge de la pantalla y se incrusta en el espectador, es un fenómeno que nos extrae de la realidad para sumergirnos en la realidad de alguien más, en la de un personaje. Con la cual nos sentimos identificados y tomamos sus vivencias como propias.

En las películas de terror pasa lo mismo, las sombras ocultas en nuestro inconsciente saltan a la luz, motivadas por lo que vemos en la pantalla,

alimentan nuestros temores más ocultos para hacerlos crecer ante nuestro ojos, inducidos por las sombras reflejadas en la pantalla, sombras ficticias e indefensas, pero al mismo tiempo, tan poderosas y reales, que orillan al espectador a vivir un instante donde la razón se funde con el sueño y los sentimientos son los que mandan.

Pocas personas han entendido la fuerza lírica del cine y son menos los cineastas que han hecho del suspenso su vida, su pasión, su propósito como lo hizo Alfred Hitchcock.

Hitchcock o, el arquitecto de la angustia, como algunos lo conocían, supo manipular las características del séptimo arte, e hizo de éste el medio idóneo para exorcizar sus propios temores, y librarse así de la angustia que estos le originaban.

Sin duda alguna Alfred Hitchcock es uno de los directores más reconocidos a nivel mundial a través del tiempo, su obra ha dejado huella imborrable en el tiempo, además, su labor como cineasta marco una pauta en la historia del cine de terror, sus películas son un claro ejemplo de su talento y una prueba irrefutable de la influencia que el cine puede crear en el espectador.

Sus más de cincuenta películas son su legado al mundo del cine y una alternativa para los amantes del género de terror, que ven en su trabajo la cara misma del suspenso y del horror, que se sienten identificados y admirados por la innumerable cantidad de escenas salpicadas de angustia y de profesionalismo.

Todos y cada uno de sus *films* son dignos de estudio e investigación, pero para los efectos de este trabajo, *Psicosis* es la indicada, por su

versatilidad, por ser considerada una de las más recordadas en la memoria del público, ya sea por su retorcida historia y su terrorífica escena de la regadera o por su apresurada filmación, que en ningún momento compromete su calidad, antes al contrario, exalta el resultado final.

Esta investigación tratará de despejar algunas incógnitas que rodean el mundo de las películas de terror; toma como base una de las películas más terroríficas de este género y a uno de los directores más polémicos e innovadores de la historia del cine.

Psicosis y Alfred Hitchcock forman la mancuerna perfecta, la base sólida de la cual emergerá esta investigación, ya que alrededor de este par, se tratará de responder algunas de las incógnitas que emergen de la acción, del proceso de contemplar una película, de esa extraña complicidad que se origina entre el espectador y la pantalla, de ese viaje en nuestros asientos que nos lleva por un sueño o una pesadilla, que igual nos hace esbozar una carcajada, derramar una lagrima o de lanzar un grito, que empieza cuando las luces se apaga y culmina cuando vuelven a encenderse.

La mayoría de las películas que contemplamos en la pantalla son mera ficción, un relato irreal lleno de imágenes prefabricadas con un simple objetivo, cautivar al espectador y atraer su atención, para empaparlo y envolverlo en un relato con el cual, se sienta identificado y motivado, se oye fácil pero la verdad es otra.

A lo que se trata de llegar con todo esto, es a explicar la enorme fuerza y la influencia del cine y de las historias que presenta, particularmente las historias del género horror y suspenso, en el espectador, para tratar de

entender el evidente efecto que tiene en el público. Es decir, a su capacidad de hacer que el auditorio asuma grandes mentiras como verdaderas.

Tratar de dar respuesta a ese instante donde una simple imagen reflejada en una pantalla blanca que junto a un maravilloso juego de luces, movimiento y sonido, provocan diversas reacciones físicas y emocionales en el espectador, que lo remiten a una de sus peores pesadillas para hacerlo sufrir y asumir conductas tan absurdas como gritar, taparse los ojos o hasta llorar ante algo que simplemente no existe.

El objetivo principal de este trabajo es explicar y dar a conocer los elementos más relevantes del discurso cinematográfico en el cine de terror, para transmitir el miedo en el espectador, saber cuales son los recursos con los que la imaginación vuela y la razón desaparece.

Se tratará de dar respuesta a estas y otras incógnitas, a lo largo de tres capítulos. En el primero se aborda el origen, la historia y las características más importantes del cine de terror en México y en el mundo, así como la definición del miedo, horror y terror.

De manera tal que, en el segundo capítulo, se explica el efecto del cine en el espectador. Para finalizar con la extraña polaridad del miedo, que por un lado nos hace repelerlo, pero por el otro, nos atrae.

Por último, en el tercer capítulo, se aborda la vida y obra de Alfred Hitchcock, así como una sinopsis de la película a analizar, *Psicosis*. Se especificarán las razones por las cuales fue escogida como punto de partida de esta investigación, al igual que las razones que tuvo el director

para llevarla a la pantalla grande, para proseguir con las características del discurso cinematográfico de Hitchcock para transmitir el miedo al espectador, así como un análisis de los dos personajes más importantes de la cinta *Marion Crane* y *Norman Bates* y por su puesto de la escena de la regadera.

La base principal de esta investigación, es el trabajo de algunos comunicólogos e investigadores como Roman Gubern, Freud y Carlos Losilla quien retoma algunos conceptos de Marc Vernet.

El texto tiene la intención de ayudar a todos aquellos estudiosos de la comunicación, psicólogos, sociólogos, cinéfilos o a cualquier persona que quiera entender mejor el proceso por el cual pasa el espectador al contemplar cualquier obra fílmica, particularmente del género de terror.

Brindar información para todos aquellos que quieran saber cómo el cine puede llegar a influir en las audiencias, no en el sentido técnico, sino en el psicológico y emocional, en el sentido de la imagen y de la historia.

Para todos aquellos seguidores de la obra de Alfred Hitchcock y de la película *Psicosis*, que vibran con el cine de terror y, sobre todo, con las emociones fuertes como el miedo.

El objeto social es parte fundamental del trabajo, por eso abordará diferentes cuestiones como los miedos colectivos de una sociedad reflejados en el cine de horror, los personajes principales de esta película y sus efectos específicos en el espectador, la relatividad en el público y la importancia de los valores sociales de cada persona.

Así la investigación abre paso al miedo y sus características, sus elementos, pero sobre todo a su esencia del ser humano como amante o adicto a esta sensación.

Capítulo I.

EL MIEDO, TERROR Y HORROR EN EL DISCURSO AUDIOVISUAL.

“Mi amor por el cine es más grande que mi moral”

Alfred Hitchcock

Empecemos por definir el proceso social más importante, la comunicación. Para el filósofo Ernest Cassier, lo que distingue a los hombres de los animales no es tanto la razón sino la capacidad de simbolizar, representar de diferentes maneras sus ideas y emociones para que sus congéneres las conozcan y a su vez puedan expresar las suyas.

Es decir, el conjunto de técnicas y actividades encaminadas a facilitar las necesidades expresionales y agilizar el flujo de determinados mensajes.

Sin embargo, la comunicación también puede definirse, de acuerdo con las teóricas de la comunicación Eugene Hartley y Ruth Hartley, como el medio por el cual una persona influye sobre otra y es a su vez influida por ella, se convierten y se conservan como seres sociales.

Sin ella, no podrían unirse, emprender obras en cooperativa, ni impulsar su obra en dominio físico. Como los inventos y descubrimientos casi siempre dependen de la acumulación de información y de un desarrollo

gradual de los conceptos transmitidos de una generación a la siguiente, sin comunicación sólo habría podido lograrse los inventos más elementales y los procesos de pensamientos más rudimentarios.

La comunicación hace posible a un individuo sacar provecho de lo que se ha llamado la "experiencia de los sistemas nerviosos de los otros" y aprender de esta manera lo que su propio sistema nervioso puede haber pasado por alto. Gracias a que el hombre tiene la habilidad de comunicarse, las sociedades humanas pueden ser consideradas como intrincados sistemas nerviosos cooperativos.

Además, que por medio de uso de palabras, la comunicación hace posible una forma de conducta que puede predecirse, relativamente, sabemos qué esperar de otros y ellos saben que esperar de nosotros.

Pero la comunicación no sería la misma en estos tiempos sin los medios de comunicación y viceversa, los medios son un canal o sistema de comunicación, la palabra es el medio más utilizado. Otros medios incluyen a la pintura, el lenguaje por señas, la música, la palabra impresa o hasta señales de humo.

Algunos medios han desarrollado sistemas que pueden llegar a un gran número de personas en un lapso muy corto de tiempo. Gracias a esta

capacidad la televisión, la radio, los periódicos y el cine son conocidos como medios masivos de comunicación. Hoy en día cualquiera que tenga acceso a estos medios puede llegar a varios cientos de millones de personas en cuestión de horas.

Los *electric media*, como Mc Luhan los ha llamado, se han convertido en los más importantes generadores o vehículos de fabulaciones en la sociedad industrial, que han expandido universalmente algunos viejos mitos literarios, los cuales han alcanzado una talla planetaria con la que no soñaron sus autores o dando nuevas formulaciones a los terrores atávicos y perennes de la humanidad.¹

Por lo general, los medios de comunicación se utilizan para la comunicación directa de personas, comparten la característica de ser canales de comunicación de un sólo sentido. Los medios masivos permiten a unos cuantos comunicarse con las masas, pero no permiten que las masas se comuniquen con esos cuantos. Los medios masivos son calles de circulación de un sólo sentido.²

De estos medios son muchos los que destacan dentro nuestra sociedad, sin embargo, el cine es el idóneo para el tema que nos ocupa, ya que es

¹ GUBERN, Román, **Las Raíces del Miedo: Antropología Del Cine De Terror**, Tusquets Editores, Barcelona 1979, p.15.

² SCHRANK, Jeffrey, **Comprendiendo los medios masivos de comunicación**, Públigrafics S.A., México 1994, p. 313.

el medio perfecto para contar y transmitir una historia, no por nada es considerado como el séptimo arte.

Leonardo García Tsao, crítico de cine y autor de "Como acercarse al cine" entre otros, considera al cine como un arte pictórico que desciende de la línea directa de la pintura y la fotografía; de dicha genealogía deriva prácticamente toda su estética visual, su sentido de la composición, de la iluminación de colores y la textura.

Por otro lado, si bien ha podido prescindir de la palabra, nunca de la imagen, es también un arte narrativo, ya que desde sus inicios se ha mostrado como el medio ideal para contar historias.

En este sentido, el cine, ha sido heredero, recalca el autor, de la literatura, en especial de la novela, con quien mantiene lazos muy estrechos; así, uno y otro, pueden contar historias largas, con lujo de detalles, con saltos de tiempo y desde la perspectiva de un narrador. Las diferencias entre el cine y la novela son obvias, pues en tanto el cine es una narración pictórica, la novela es una narración verbal y escrita.

De acuerdo con Charles Steinberg, teórico de la comunicación y de la opinión pública, el cine posee la ventaja de la fuerza expresiva y narrativa del arte pictórico, mientras que el teatro, está limitado por sus convenios

de representación, por la visión conjunta que ofrece al espectador y por su imposibilidad de centrarse en un detalle; sin embargo, aventaja al cine por el hecho de ser en vivo.

El cine comparte en gran medida su concepto de tiempo, y por ello se habla también de ritmo, de armonía y contrapunto cinematográficos, por lo cual no es causal que la música se haya integrado al cine desde el principio como elemento importante de la expresividad.

La riqueza del cine, su magia, le permite ser arte, técnica, mercancía, sueño y concientizador social, placer, enajenación.....y más. Como todo arte nos muestra lo mejor de nosotros mismos, o como dicen por ahí el cine es mejor que la vida³.

El cine, a lo largo de su historia ha desarrollado diversos y exitosos géneros, la ficción, el musical, animación, pero el que realmente interesa dentro de nuestra investigación, es el cine de terror. En el cual el trabajo está basado. Así comprenderemos sus elementos y sabremos como es posible que el miedo se trasmite a través del discurso cinematográfico al espectador.

³ STEINBERG, Charles, **Cine, Arte e Industria**, Salvat, México 1974, p. 152.

1.1 El cine de terror.

Desde sus orígenes, el cine ha *filmado* el terror humano, ya que de alguna manera muchos espectadores participan del mismo morboso entusiasmo que el protagonista alucinado de la película. Por que muestra en imágenes los matices de una sensación siempre inabarcable y algunas veces dramática: el miedo.

Los orígenes literarios del género de terror, se remontan a los s. XVIII y XIX, en concreto a las novelas góticas de Mrs. Radcliffe, M.G Lewis y Charles Maturin.

La historia del cine de terror trata un tema que va más allá de las convenciones del llamado realismo, así, aparecen relatos de ciencia ficción, interpretaciones fantásticas de la realidad, monstruos, fenómenos inexplicables, cuentos de miedo etc.

El cine de terror se remonta a los cortometrajes que realizara George Méliés a principios del siglo. *La manier du diable* (1896), puede considerarse el primer *film* de terror de la historia. Sin embargo es el expresionismo alemán quien va a formar las bases estilísticas de lo que más tarde se conocería como género fantástico-terrorífico.⁴

⁴ *ibidem* p.6.

En 1920, este movimiento alemán, acumula obras maestras con asombrosa fecundidad, *Der Golem* de Paul Wegener y Carl Boeser (1921), *Nosferatu* de F.W Murnau (1922), *Orlacz Hande* de Rober Wiene (1924), y otros títulos gloriosos como, *Metrópolis* de Fritz Lang (1926), o *Alraune* de Henrik Galeen (1927), el expresionismo alemán es uno de los momentos realmente trascendentes en la historia del cine.⁵

El expresionismo Alemán se caracteriza por un barroquismo excesivo muy notable, así como por el gusto del simbolismo y los temas macabros, siniestros, y mórbidos. El cine estadounidense de los años 30 se vio fuertemente influenciado por esta corriente, pero sobre todo fue una característica de la producción de la *Universal*, la productora cinematográfica que con llegada del cine sonoro habría de especializarse en el cine de terror.⁶

Para Carlos Losilla autor del libro "El Cine de Terror", el expresionismo puede definirse desde distintos puntos de vista como la representación del mal encarnado en diferentes figuras alegóricas, prepotentes, tenebrosas, que tradicionalmente se han asociado con la ideología: aquella que concibe los peores instintos de la humanidad encarnados en un ser de carácter demoníaco, tan aberrante como todopoderosa, que

⁵ NASHY Paul, **Las Tres Caras Del Terror** Alberto Santos Editor, Madrid 2000, pp. 33, 34.

⁶ *ibidem* p. 9

recorre obsesivamente la obra de los más grandes artistas del país, desde Goethe hasta Fritz Lang.⁷

La inspiración literaria será decisiva a la hora de configurar las características del género. Hay que destacar las grandes aportaciones de Bram Stoker, como *Drácula*, que sobresale por la creación de un clima opresivo.

Dentro del cine, las características del expresionismo pueden resumirse en la utilización de las sombras, que sugieren inquietud, ya sea simplemente psicológica o más profundamente moral, o incluso la deformación o sublimación del decorado, son elementos gráficos que se erigen a partir de entonces en los definidores visuales del género, manteniéndose relativamente con vida aun hoy en día.⁸

La década de los 30, la primera edad de oro del cine de terror, ha sido explicada desde el punto de vista de su relación con la angustia de la sociedad estadounidense tras la gran depresión de 1929. En suma, ha procurado la definitiva consolidación del género de terror entre un nutrido grupo de aficionados de este género.

⁷ LOSILLA, Carlos, **El cine de terror**, Editorial Paidós, México 1993, p.62.

⁸ *ibidem* p. 61.

Del cine de horror existe ya amplio consenso cuando se comprueba que sus periodos de máximo desarrollo y originalidad han correspondido a situaciones sociales traumáticas: el cine expresionista, en el marco de la inflación y de las luchas sociales que desembocarían en el nazismo (1936), la gran depresión de los Estados Unidos (1929), los monstruos apocalípticos despertados en el cine japonés por dos explosiones atómicas (periodo posterior a 1945), la invasión de poseídos por el demonio y de esforzados exorcistas en el marco de la crisis capitalista, con su inflación galopante, su elevado desempleo y la catástrofe ecológica como fondo (1974 hasta la fecha).⁹

Los periodos de convulsión o inseguridad social han activado los temores más profundos y atávicos (perdida de identidad, sumisión, mutilación, muerte) del ser humano y han encontrado su puntual reflejo en la pantalla.

En 1947 Kracauer intentó develar la significación profunda y *"preconsciente"* del cine de terror alemán mediante una especie de "Psicoanálisis colectivo" que le permitía detectar la neurosis y crisis de la sociedad alemana en la República de Weimaren en su traumática marcha hacia al nazismo.¹⁰

⁹ GUBERN, *op.cit.* p.28.

¹⁰ *ibidem* p.13.

Por otra parte, el cine se compara con frecuencia con el fenómeno del sueño, entonces, el de terror es equivalente a la pesadilla. Sociológicamente es interesante comprobar como los miedos colectivos de la sociedad, se reflejan en el cine de horror; no es causal que el género florezca en momentos de crisis social o económica. Muchas veces subestimado el cine de horror es, quizá, el que consigue más a menudo fuerza lírica.¹¹

El cine de terror puede resumirse en una situación básica: narra lo que ocurre cuando lo normal es amenazado por lo anormal, que puede ser cualquier cosa, monstruos, demonios, vampiros, zombis, asesinos psicópatas, animales reales o imaginarios.

1.2 El cine de terror en México.

Mientras tanto en México, en la edad dorada del cine mexicano, los géneros predominantes eran el melodrama, el musical, las aventuras rancheras o la revolución mexicana, mientras que el cine de terror se veía relegado a producciones de segunda y tercera fila.

Sin embargo, a finales de los 50's se hicieron populares una serie de relatos terroríficos sobre vampiros y momias, con personajes como "El

¹¹ GONZÁLEZ, Raúl, **El cine de horror en México**, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la FCPyS de la UNAM, 1992. p.34.

Santo”, interpretado por Rodolfo Guzmán Huerta, quien combatía a estos personajes siempre en busca del bien.

“El Santo”, se convirtió en una figura de culto para el espectador mexicano e iberoamericano, recordemos títulos como *“El Enmascarado de Plata”* (1952), de Rene Cardona Jr, *“La Sombra Vengadora”* (1954) de Rafael Baldeón y *“Santo contra las mujeres vampiro”* (1962) de Alfonso Corona Blake entre otras. Las cuales fueron dobladas al inglés, francés y alemán y fueron proyectadas en Japón y Turquía.

El primer *film* mexicano de terror a color fue el *“El Imperio de Drácula”* (1966) que se basa en *“Drácula, príncipe de las tinieblas”* de Terence Fisher, inferior al original, pero dotado de una irresistible ingenuidad.

Por otra parte, dentro de la producción de películas nacionales, se encuentran, *“Los dos monjes”* de Juan Bustillo Oro y *“El fantasma del convento”* de Fernando de Fuentes, ambas en 1934, *“El monje loco”* de Alejandro Galindo en 1940, *“La mujer sin cabeza”* de Rene Cardona en 1943, *“La rebelión de los fantasma”* de Adolfo Fernández Bustamante en 1949, *“La Dama del Alba”* de Emilio González Muriel en 1949, el relato de *“La llorona”* de Fernando Méndez hizo su aparición en 1957, al igual que *“El Misterio del rostro pálido”* de Bustillo Oro son algunas de las películas que rozaron en algo al género. La comedia y el horror comenzaron a

reproducirse como un matrimonio rentable como propicio al desgaste en varias cintas futuras, que no alcanzarían a consolidar aquella seriedad lograda en los años 30, con el "Fantasma del convento" de Juan Bustillo Oro.¹²

Llegarían otras películas a cuentagotas entre ellas aparecerían las de directores como Carlos Enrique Taboada y Luis Alcoriza a finales de los 60's; Arturo Ripstein a finales de los 70's, y Guillermo del Toro a principios de los 90's.

Taboada parecería uno más del escaso y deficiente horror en el cinema mexicano, había escrito el guión de "El espejo de la bruja" en 1962 y el de "La maldición de Nostradamus", ambas películas desafortunadas de comicidad involuntaria. Pero eran sólo un aviso mustio del director más importante del género en nuestro país. Su excelente tetralogía incluye "Hasta el viento tiene miedo" en 1967, "El libro de piedra" en 1968, "Más negro que la noche" en 1974, y "Veneno para las hadas" en 1984.¹³

Otros de los *films* dignos de mencionar entre los mejores de este género, son "El ladrón de cadáveres" en 1956 de Abel Salazar y "El vampiro" de Fernando Méndez estelarizada por Germán Robles y Carmen Montejo.

¹² José Huerta, "El cine de Horror en México", Revista "**Etcétera**", No.61. Noviembre 2005. México. p.p. 54-58.

¹³ *ibidem*. p. 55.

Desde su origen, el cine de terror ha sufrido cambios y evoluciones, algunos aciertos y otros muchos errores, películas que se han convertido en películas de culto nacional y algunas otras que están enterradas en el olvido como un mal chiste, que sin embargo por sus características se han convertido en piezas únicas que merecen ser destacadas y revisadas.

Pero sin duda alguna, es el cine de terror uno de los géneros más estudiados e intrigantes del cine, mucho se ha escrito de él y tal pareciera que todavía existe tela de donde cortar, y tendremos por mucho tiempo diferentes aspectos que estudiar conforme pase el tiempo y las historias, al igual que las técnicas evolucionen.

1.3 Elementos básicos del cine de Terror.

Ahora la pregunta que surge es, si el terror es manifestación que daña, que arremete, que nos provoca inclusive la muerte ¿es soportable? De primera instancia no, porque es un mal, nos perjudica y cambia la vida, nos genera miedo e infinidad de sustos, tanto de lo real como de realidad imaginativa. Nuestro consciente está alerta, nuestros sentidos se alteran y conforme avanza el tiempo tocamos límites inconscientes que hacen del terror el siguiente escalón: El horror.

El cine de horror, de acuerdo con Raúl González autor de *“El cine de horror en México”*, tiene sus propias reglas, sus elementos básicos, y temáticas que lo hacen diferente a cualquier género. Como:

- **Monstruosidad:** Que es la fealdad física, abarca todo tipo de desfiguraciones, mutilaciones, amputaciones y deformaciones. Pero la monstruosidad no sólo abarca los planos físicos, también existe la monstruosidad psicológica. Podemos decir entonces que el monstruo es aquel que infringe las leyes de la “normalidad” ya sean las de la naturaleza, las normas temporales, espaciales o sociales, la monstruosidad física simboliza y materializa lo moral.
- **La anormalidad:** Por lo general el orden sufre perturbaciones en diferentes grados de violencia que afectan las leyes, a sus normas, y a sus prohibiciones. La naturaleza del choque – dirá Gérard Lenne- será diferente según la normalidad se viva o simplemente se mire, se acepte o se sufra. Lo cual determinan el grado de proyección del espectador.
- **Una identificación con el espectador:** Para poder lograr tal identificación con el público el cine de éste género debe plantear la ambigüedad “Bien– Mal”, ésta se da a través de los personajes, de

las situaciones y del modo en que cada realizador nos acerque a un rostro, a un niño, un adulto o un héroe.

Lograr la creatividad- comenta Lenne – se sitúa por encima de todo criterio de verosimilitud y plausibilidad. Es preciso que el público pueda creer, por consiguiente es preciso que haya una reconstrucción lo más exacta posible de un universo que no sea copia del mundo existente, sino zona de reencuentro entre lo imaginario y lo real.

- **Dos vías:** Las películas del género abarcan dos vías, por las cuales pueden provocar terror en sus personajes y horror en los espectadores, la primera de ellas; el origen del peligro de esa anomalía, viene del exterior, es decir, el hombre se ve amenazado por un ser extraño a él.

La otra vía, quizá, la más profunda y delicada es aquella en la que el peligro viene del hombre mismo. Enfrentar al hombre con el hombre mismo es enfrentar al espectador con sus propios valores morales y acciones cotidianas.

- **El mal:** Pone en peligro a un individuo, una comunidad o una sociedad.

- **Necesidad del miedo:** El cine de horror encuentra aquí uno de sus elementos clave, el miedo interviene directamente en tanto el resorte dramático, sentido por los personajes y contagiosos para los espectadores, e indirectamente, en tanto la creación de un decorado efectivo que genera el clima de inquietud.

Por su parte Román Gubern propone tres conjuntos de normas para la definición e identificación del género.

- **Cánones iconográficos:** se refieren al aspecto visual del medio, y, dentro de él, se autolimitan aquellos que incluso en su condición estática están investidos de significación específica. Estos cánones rigen para los seres humanos, los objetos, los lugares, y el estilo fotográfico utilizados en las películas del género, independientemente de su condición diegética. Los cánones que regulan la imaginería del castillo del vampiro, del laboratorio, de la sala de tortura, del maquillaje del hombre lobo o el vampiro, han sido perfectamente codificados y ritualizados por la industria del cine.
- **Cánones diegéticos rituales:** regulan las situaciones canónicas del género y las propias de cada uno de sus sub-géneros, como el beso mordisco del vampiro, la ceremonia de la creación del

humanoide en el laboratorio, son escenas que no pueden faltar en ninguna de las películas de cada sub-género particular, aunque ocasionalmente se eliminen por elipsis para que esta figura retórica, en definitiva, enfatice aquella situación canónica en la fantasía del espectador.

- **Cánones mítico-estructurales:** contemplan cada momento mítico y su particular modo de articulación que puede conocer algunas variantes episódicas, pero que subyace de un modo estable en las obras de cada ciclo o sub-género: el mito del vampiro, el mito de *Frankenstein* y su criatura, etc.

El género del horror es uno de los más populares y cada uno de sus elementos se formaron según la evolución de las sociedades y de sus propios valores, valores morales que han alimentado al género durante más de cien años.

Como ya hemos mencionado, el miedo es uno de los elementos claves del cine de terror. El miedo puede originarse a partir de una realidad tangible o bien de la realidad puramente imaginativa.

Raúl González, autor de "El cine de horror en México", sostiene que el miedo hace que nuestra conducta a partir de estos sucesos violentos que provocan sustos, sea cautelosa y cuidemos nuestra esencia de cualquier

otro acontecimiento imprevisto, para entonces pues, éste suceso no será tan sorprendente porque tendremos conciencia de que algo puede ocurrir.

Cuando el miedo se incrementa en la realidad – dice Jean Delumeau- se incrementa en la realidad imaginativa, es decir en el pensamiento, es difícil concentrarnos en otra idea, y para nuestra desgracia, las imágenes que éste nos provoca se alteran haciéndose internamente más reales. De aquí que, ante una situación puramente interna como un mal recuerdo, un trauma o una fobia, el hecho de correr, llorar o tener manifestaciones concretas no funciona, es decir, no hay escape por que es un proceso puramente interno y hasta que logremos contenerlo cualquier otra acción será inútil.

Para el cine de horror el miedo no es otra cosa que el vértigo inevitable de la conciencia al borde del vacío que la limita; su incapacidad de imaginar lo imaginable; de concebir lo inconcebible.¹⁴

Así pues, se crean demonios de acuerdo a todo aquello que nos trastorna y que maneja el consciente, de aquí que huyamos por que esas imágenes, tangibles o no, pueden dañarnos en ciertas formas.

1.4 Definición de Miedo, Horror y Terror.

¹⁴ GONZÁLEZ, *op.cit.* p.45.

De acuerdo con J. A Grey, autor del libro la "Psicología del miedo y el estrés", el miedo es un tipo de reacción emocional frente al castigo; se puede definir "castigo" como un estímulo que la mayoría de los miembros de la especie, procuran rehuir, terminar o evitar.

Por otra parte, este autor considera que el miedo, para un hombre común y corriente, es un estado de la mente o de los sentimientos, con ciertos antecedentes causales en el medio ambiente y conduce a ciertas consecuencias causales de conducta¹⁵. La Real Academia de Lengua Española define el vocablo miedo como terror, espanto, pavor de un mal que amenaza de un peligro que se teme.¹⁶

Fedor Dostoyevzki escribe en su texto "Humillados y Ofendidos", "es el miedo angustioso, torturante a un peligro que ni yo mismo puedo definir, a una amenaza que está fuera del orden natural de las cosas, pero que en tales momentos puede tener una forma para escarnio de todos los argumentos del raciocinio y presentarse a mi y mantenerse en mi presencia como un hecho irrefutable, horrible, inexorable, monstruoso".

¹⁵ GRAY, J.A **La Psicología del Miedo y Estrés** ED. Labor S.A., BARCELONA 1993, p. 19

¹⁶ BARAHONA, Fernando Alonso, **Historias de terror a través del cine**, Film Ideal 2000, Barcelona, España 1998, p. 3.

Generalmente, ese temor va en continuo aumento, vence a todas las manifestaciones de la razón, de tal modo que aunque la mente adquiere en estos momentos mayor clarividencia, es impotente para oponerse a semejantes sensaciones, aunque no se les presente atención, es inútil; es más, ello aumentará todavía el pavor angustioso de la espera.

Por su parte Emiliano Monge García, en su tesis "Miedo y Dominación" señala que el miedo no existe en forma ajena a nosotros, que no es una cosa externa sino una realidad interna, un aspecto que nos constituye tanto como nos constituye los brazos, el corazón o los riñones, somos miedo, éste no existe afuera sino adentro; no cambia el miedo sino el objeto de los temores.

Dentro de la definición de miedo y su funcionamiento, el mismo autor menciona que se debe ver al miedo como una tríada en sus representaciones y su existencia, así como una dualidad. Una dualidad temporal y una tríada existencial.

Es decir el miedo es compartido, en el que un individuo y otro, que se temen entre sí y que temen a cosas diferentes, temen también a algo en común.¹⁷

¹⁷ MONGE, García Emiliano, **Miedo y Dominación**, Tesis de Licenciatura de Ciencias Políticas UNAM- FCPyS 2003. p. 34

La tríada se compone entonces por a) miedos particulares, nacidos al interior de uno mismo, aquellos temores existentes a partir de la historia de sí mismo y que devienen en temores a la propia forma de reaccionar.

Estos miedos no solo son inentendibles para los otros porque tienen un alto grado de ambigüedad para el propio sujeto que experimenta el miedo. Son miedos que hallan su permanencia en la propia confusión, en la forma inteligible en que se presentan para quien los experimenta; estos temores no son sencillos de particularizar, por eso también son difíciles de trascender.

El segundo nivel de la tríada es el, b) miedo al otro, al otro en el sentido del enemigo. Se sitúan en este nivel aquellos temores que representan la viva imagen del enfrentamiento con el poder o con un peligro representado por lo que el *otro* es: aquí se teme directamente la acción del *otro*, su fuerza y su capacidad de ejercer violencia sobre nosotros, como lo podría ser el caso del asesino en *Psicosis*.

El último nivel que compone la tríada es el, c) miedo compartido por toda una colectividad, esto es, el miedo compartido por toda una sociedad. Se sitúan aquí los temores que se despiertan en todos los miembros de la comunidad: normalmente estos temores son generadores por situaciones del exterior.

Al analizar cada uno de los elementos de esta tríada, podemos constatar que son situaciones perfectamente bien explotadas en el cine de terror, situaciones que atañen a nuestra estabilidad emocional y que nos pueden volcar a una situación de miedo al evocar cada una de estas especificaciones.

El mismo autor habla de una dualidad que sirve para explicar la naturaleza del miedo en el ser humano, la cual divide el origen de los temores, pues aunque el temor es siempre una cosa en el presente, se funda sobre un orden temporal diferente al propio presente. Hay que tener en cuenta que el miedo encuentra su origen en el pasado o en el futuro y que se hace real en el presente. Así la dualidad originaria se compone por:

- Miedo desde el futuro: es decir, miedo a partir de amenazas de lo que puede venir; temores no de cosas sucedidas sino de cosas por suceder; temor a la incertidumbre.
- Miedo desde el pasado: esto es, miedo a partir de la memoria, y por lo tanto, del castigo, la violencia y lo que sucedió y puede llegar a repetirse.

En este caso las películas de horror funcionan como recordatorios, que traen a la mente del espectador memorias y miedos olvidadas en el

fondo, que son arrojadas a la superficie para mantener un estado de tensión en una realidad ficticia, que refleja nuestro interior como un fiel espejo.

La raíz del miedo en cada uno de nosotros es inentendible para los otros y viceversa; ya que los temores están determinados por el correr de cada vida, por los sucesos que forman la historia particular, de un individuo, o una colectividad que comparte una misma historia y un mismo desarrollo.

Por su parte el terror, el siguiente nivel después del miedo, es en planos físicos como psíquicos, activamente dañinos y ásperos, se puede manifestar de manera individual o colectiva.

“El rayo de Júpiter, la cólera de Jehová. También son terribles... ()...los temblores de tierra, los incendios, Hitler, una epidemia, Stalin. En el terror hay agresión...()....es poder acumulado que de pronto se descarga y destruye todo lo que toca; el terror se manifiesta en el ataque y la reacción natural contra él, es la huida o, si tenemos fuerzas y ánimo, la resistencia ...() el terror es fálico y agresivo, es el uno, es el jefe, el dios padre justiciero o vengativo, siempre implacable.”¹⁸

¹⁸ PAZ, Octavio, **El Arco y La Lira**, FCE, 6ta. Reimpresión de la 3era. edición (1era.1956) México 1986 p. 307.

En lo que al horror, el último nivel en la escala, concierne, es la lucha entre el consciente y el inconsciente. Octavio Paz, considera que:

“Es algo que no es como nosotros, es un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción, pues bien, la estupefacción ante lo sobre natural no se manifiesta como temor o terror, el echarse hacia atrás, y la fascinación que nos lleva a fundirnos con la presencia. El horror nos paraliza, y no porque la presencia sea en sí misma amenazante, sino porque su visión es insoportable y fascinante al mismo tiempo, Y esa presencia es horrible por que en ella todo se ha exteriorizado”¹⁹

Es evidente que en la historia de los hombres y de los distintos sistemas, que éstos han creado para conducirse y para vivir juntos, han estado determinados por sus propias pasiones y miedos.

El siguiente cuadro muestra de manera comparativa las distintas características del miedo, horror y terror, en una especie de recopilación de los distintos términos que se han utilizado a lo largo de este texto.

¹⁹ *ibidem* p. 131

Figura No. 1

Miedo	<ul style="list-style-type: none">▪ Tipo de reacción emocional frente a un estímulo exterior que la mayoría de las personas procuran rehuir, terminar o evitar.▪ Estado de la mente que conduce a ciertas consecuencias causales de conducta.▪ Terror, espanto, pavor de un mal que amenaza de un peligro que se teme.▪ Se teme a cosas particulares, generales y al otro originadas en el pasado o en el futuro.▪ Temor que va en aumento, las siguientes fases son el terror y horror sucesivamente.
Terror	<ul style="list-style-type: none">▪ Miedo, espanto.▪ Mayor en intensidad con respecto al miedo.▪ Originado por estímulos del exterior.▪ Es intrínscico al ser humano.▪ Se puede manifestar de manera individual o colectiva.
Horror	<ul style="list-style-type: none">▪ Profunda aversión causada por una espanto, atrocidad, barbaridad. Pavor.▪ Punto más alto dentro de esta escala▪ El horror nos paraliza.▪ Es la lucha entre el consciente y el preconscious.▪ Es insoportable y fascinante al mismo tiempo

Capítulo II

EL ESPECTADOR Y EL MIEDO

2.1 La identificación profunda del espectador con la brillante superficie de la pantalla.

Pese que todos sabemos perfectamente que estos seres no existen, no han existido, ni existirán, al contemplarlos en la pantalla los admitimos como reales y sus acciones generan en nosotros emociones profundas. ¿Por qué al ver una película sentimos emociones, lloramos, reímos, nos enamoramos, nos asustamos?, precisamente porque creemos en los acontecimientos que vemos en la pantalla o, más exactamente, les concedemos la capacidad de veracidad, de hecho esta es una razón por la que el público va al cine: para aceptar unas mentiras como verdaderas y vivir emociones con ella.

Bajo estas circunstancias podemos hablar del espectador, no como un simple observante de imágenes, sino como participe de las emociones que en el *film* se presentan y más aún como sujeto influido o inducido por un enunciado filmico.

Los primeros en observar este fenómeno de la ilusión representativa desde el punto de vista psicológico fueron los investigadores

pertenecientes a la teoría de la Gestalt, Hugo Münsterberg en 1916 y Rudolf Arnheim a principios de la década de los 30´s.

Münsterberg es considerado como el primer teórico verdadero del cine y se interesa por la relación del *filme* por parte del espectador así como por las relaciones entre la naturaleza de los medios filmicos y la estructura de los *filmes*.

Una de las aportaciones más importantes de este filosofo y psicólogo, es demostrar que el efecto de movimiento en el cine no esta basado en la persistencia de la retina, sino en una propiedad del cerebro llamada efecto "*phi*" en la que intervienen varios procesos mentales que hacen del cine un arte del espíritu.²⁰

Por su parte para Rudolf Arnheim insiste que nuestra visión no se produce por una estimulación de la retina sino que es un proceso mental que tienen que ver con el campo de las percepciones, las asociaciones y la memorización. Ante estas premisas considera la visión humana como una actividad creadora del espíritu.²¹

²⁰ALVARADO, Ruiz Alberto, La Monstruosidad femenina en el Cine Mexicano, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación UAM/Unidad Xochimilco 2001, p. 33

²¹ *ibidem*. p.34

El cerebro no es solo capaz de crear ilusión de movimiento con los fotogramas sucesivos, sino de realizar un registro organizado de las imágenes que ve en la pantalla del mismo modo que en la realidad, así como hacer uso de la memoria y de la imaginación con las que puede comprender los saltos de tiempo (elipsis) y los cambios de espacio físico.

Lo que interesa recalcar es la capacidad del cerebro para crear emociones con las que el espectador crea un vínculo con el *filme*...de la simple ilusión de movimiento a toda gama compleja de las emociones, pasa por los fenómenos psicológicos como la atención o la memoria, el cine en su totalidad está hecho para dirigirse al espíritu humano imitando sus mecanismos: al hablar psicológicamente, el *filme* no existe en el *film*, ni en la película ni en la pantalla, sino tan solo en el espíritu, que le da su realidad.²²

Al encontrarse el espectador inmerso en la historia que observa el mensaje que se pretende dar con un *film* cumple su objetivo, ya que genera procesos mentales que llevan al espectador a crear una realidad mental, que estará sujeta a sus propias vivencias.

Desde el momento que se apagan las luces, el espectador se entrega a una serie de relaciones psicológicas mediante las cuales el individuo se

²² AUMONT, Jacques, **Estética del cine**, ED. Paidós, México 2005, p. 329.

identifica en varios grados. El espectador puede identificarse tanto como un personaje como con una situación; es esto último tienen que ver el capital cultural con que se cuenta. Parte de la magia del cine radica en que logra crear ilusiones de realidad, a pesar de que muestra puntos de vista que no son los comunes, pero esto no sería posible si no existiera el pacto tácito entre el realizador del *filme* y el espectador, mediante uno se comprometa a mostrar algo lo más parecido a la realidad y el otro a creer lo que observa.

Alberto Alvarado, autor de la tesis de la UAM "La monstruosidad femenina en el cine mexicano", considera al cine como un proceso abstracto en la mente del espectador y señala que el espectador se puede ver identificado con un *film* en distintos niveles, todos ellos basados en las experiencias propias del ser humano:

- ❖ Con el relato.
- ❖ Con una situación específica
- ❖ Con una imagen mental (escena vivida)
- ❖ Con un personaje, en este caso intervienen los traumas propios del espectador.

Alvarado sostiene que la creación o la recreación de una realidad en el cine, así como las condiciones en las que el espectador lo observe (la oscuridad de la sala, la predisposición a recibir una serie de estímulo, al

sentido de aislamiento) llevan al sujeto por un viaje a través de su propia mente, que genera así una especie de catarsis.

A este fenómeno se le conoce como "Impresión de la realidad" del cine²³, resulta especialmente notable en el género como el que nos ocupa, basado en la flagrante inverosimilitud ontológica de sus propuestas, reconocidas y admitidas como tales por el espectador.

Dentro del estudio de la "impresión de la realidad" en el cine es interesante la investigación realizada por Román Gubern, quien explica de manera muy puntual el proceso de identificación de emociones del espectador y el personaje. En la cual nos basaremos para objetivos de la presente investigación.

Román Gubern toma como referencia a Metz, para decir que "La impresión de la realidad" se basa en la veracidad fotográfica incrementada por la veracidad del movimiento, el movimiento aporta pues (a la fotografía) dos cosas- escribe Metz-: un índice de realidad suplementaria y la corporeidad de los objetos²⁴

El caso es que las imágenes en la pantalla, debido a ciertas condiciones técnicas de su reproducción de la realidad, aparecen al espectador como

²³ GUBERN, *op.cit.* p.16.

²⁴ *ibidem* p. 18

vistas o espiadas a través de un gran ventanal, tras el cual transcurre una vida independiente no sujeta a manipulaciones de unos profesionales de la ficción. Las imágenes se imponen así al espectador con la autoridad de lo verdadero y sobre ese principio todo el aparato industrial del cine concebido como espectáculo y generador de fascinación- menciona Guberns-.

De acuerdo con este autor, en el espectáculo cinematográfico la oscuridad de la sala y otros dispositivos crean en el espectador una situación semi-hipnótica, en la que este acepta el flujo sobre la pantalla con autoridad onírica (con la autoridad de lo verdadero).

Puesto que un *film* se contempla en la oscuridad y consiste en formas que se mueven sobre un fondo que refleja, un efecto que resulta aún más intenso cuando se contempla desde una posición ligeramente inferior a la pantalla, es decir desde las butacas de cine.²⁵

Entre los dispositivos que contribuyen a imponer esta ilusión en el espectador figuran en lugar destacado aquellos que duplican los mecanismos humanos de percepción y de evocación de los estímulos del mundo físico.

²⁵ LOSILLA, op.cit p.25

La percepción móvil del mundo físico, conseguida en el hombre por el movimiento de los ojos, el cuello y el desplazamiento del cuerpo, es reproducida por la movilidad de la cámara *tomavistas*. Mientras que la evocación selectiva de los estímulos del mundo físico en el pensamiento, en la memoria y en los sueños es duplicada por la discontinuidad y la elipsis que el montaje cinematográfico hace posibles.

El sueño y el cine han ido juntos y de la mano, de hecho uno es la consecuencia del otro, sus similitudes son tan grandes que muchas personas no dudan en comparar al cine con el sueño. Las diferentes analogías que existen entre el proceso de comunicación cinematográfica y la experiencia onírica, coinciden en su fabulosa y extraña semejanza.

Verdone escribió: "que el cine siempre ha existido, porque el *film* interno es el sueño", por su parte Luis Buñuel señalaba que "el mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece a la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente humana en estado de sueño".²⁶

El *film* es como una simulación involuntaria del sueño, B. Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar

²⁶ *ibidem* p.19

los ojos: entonces comienza en la pantalla y el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia.²⁷

Ilya Ehrenburg tituló a su ácida crónica sobre Hollywood "Fabrica de Sueños" y Jean Epstein llamó al cine "máquina para soñar" añade que "los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permite su sinceridad profunda, encuentran sus análogos en el estudio cinematográfico".²⁸

Edgar Morin, crítico de cine, hace algunas observaciones como las siguientes: el dinamismo del *film*, como el del sueño, hace tambalear los marcos del espacio y del tiempo. La ampliación o la dilatación de los objetos en la pantalla corresponden a los efectos macroscópicos y microscópicos del sueño, en el sueño y en la película los objetos aparecen y desaparecen, la parte representa al todo, el tiempo también se dilata, encoge y se invierte.²⁹

Las imágenes oníricas que no proceden de una realidad exterior, sino que proceden de la imaginación interna de la memoria. No obstante soñar es un fenómeno natural y objetivo, el material específico del arte

²⁷ *ibidem* p.21

²⁸ *ibidem* p.25

²⁹ *ibidem* p.13

cinematográfico. André Bazin menciona que la psicología del espectador de cine tendría que identificarse a la del durmiente soñador.³⁰

Marc Ferro escribiría que el lenguaje del cine se revela ininteligiblemente, como el de los sueños, es de interpretación incierta, desde otro punto de vista Siegfried Kracauer llamaría a las películas "sueños manufacturados" y añadiría que "En tanto que las películas son un entretenimiento masivo, están obligadas a abastecer a los supuestos deseos y sueños del público en general".³¹

Las películas son producidas para un consumo masivo, podemos asumir legítimamente que existe una cierta relación entre sus intrigas y tales sueños tal como aparecen estar extendido entre sus clientes, se puede suponer que los acontecimientos en la pantalla se apoyan, de algún modo, en modelos de sueños reales, promueven por lo tanto la identificación del público.

Hay que recordar que percibimos los sueños, no como sueños sino como realidad. Y es precisamente en esta realidad ficticia en la que nuestros grandes anhelos o nuestras más grandes pesadillas se hacen realidad, para atormentarnos o para hacernos vibrar, lo mismo sucede con las películas reflejadas en la pantalla en un cuarto oscuro, involuntariamente

³⁰ *ibidem* p.20

³¹ *ibidem*. p.20

nos vemos sumergidos en un sueño, no el nuestro, sino el de alguien más, pero que de igual manera nos vemos reflejados en él, porque basados en aspectos personales o sociales, muestran situaciones desagradables que hemos querido evadir toda nuestra vida, pero al caer en cuenta que se trata de una realidad ficticia o la realidad de alguien que no existe, nos atrae más y en determinado momento el saber que no sufriremos consecuencias de ningún tipo sentimos satisfacción involuntaria.

Pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también; ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta los monstruos que, escondidos, se albergan en nuestro corazón...el cine por su carácter huidizo, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad alcanza más que ninguno este carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer sueños. El arte cinematográfico sigue la pauta de la vida es "a imitación de la vida".³²

Es quizá por eso que este "ensueño cinematográfico" nos puede remitir a un sin fin de situaciones y de sentimientos malos o buenos, agradables o desagradables que nos engañan, en el que caso del cine de terror este

³² Maria Zambrano. El cine como sueño, "La jornada semanal", 27 de mayo de 1990. México. p.p. 20-22

sueño se convierte más bien en una pesadilla, pero que al mismo tiempo nos recuerda un escondido temor que quizá ni teníamos idea de que existiese.

En el espectador cinematográfico –menciona Guberns- se da una co-presencia, pero también un divorcio, entre el conocimiento de saber que asiste a un espectáculo, y la emoción, ya que participa intensamente de la verdad de lo mostrado en la pantalla. Esta peculiar escisión entre su conocimiento y su vida emocional tienen una formulación precisa, “Suspensión de la incredulidad”³³.

Esto significa que el espectador deja en suspenso su incredulidad (racionalidad) para sumergirse emocionalmente en una fabulación que acepta como auténtica. Este rasgo, define la peculiaridad en el sueño cinematográfico.

Dentro la investigación de Román Gubern acerca de la experiencia cinematográfica y la onírica, se describen diez puntos de suma importancia que nos ayudarán entender el proceso que el espectador experimenta al observar un *film*. Es precisamente este proceso el que permite que el espectador pueda experimentar distintas emociones, entre ellas el miedo.

³³LOSILLA, op.cit p.21

1. El rito cinematográfico se inicia con el oscurecimiento progresivo de la sala, el cual se ha comparado con el cierre de los párpados en el Hombre. Es entonces cuándo se produce la oscuridad total que es la antesala fisiológica de la proyección cinematográfica tanto como el sueño. En ciertas ocasiones algunas proyecciones van precedidas de una prolongada banda negra, con partitura musical, que alarga excepcionalmente este lapso pre-onírico de un modo muy funcional, en la medida que acentúa nuestro alejamiento de la realidad.
2. La oscuridad reinante en la sala aísla al espectador de su entorno, del mismo modo que al durmiente, en esta situación que puede calificarse de pre-hipnótica, el espectador se halla enfrentado a un gran espacio escópico (pantalla) que cubre gran parte de su área de visión y en el que se desarrollará la fabulación.
3. La proyección de la película significa un bombardeo interrumpido de estímulos audiovisuales que, por la cantidad y continua secuencialidad de la información, saturan los canales ópticos y acústicos del espectador que bloquean o a reducen severamente su capacidad crítica y reflexiva, mientras suscitan, en cambio, respuestas emocionales. La percepción de una fabulación

cinematográfica es, por lo tanto, como la experiencia onírica, una experiencia de resultados predominantemente emocionales.

Sólo en casos extremos de distanciamiento por la ínfima calidad de la película o por el planteamiento distanciado del realizador (insólito en el repertorio comercial), durante la proyección el espectador sólo pueden verificar su complacencia o disgusto ante el mensaje que recibe, sin poder articular (el flujo interrumpido de la película no se lo permite) un juicio crítico acerca de él. Sólo al concluir la proyección está el espectador en condiciones de racionalizar su experiencia –su placer o su disgusto- y reflexionar críticamente sobre ella. Exactamente lo mismo que sucede en los sueños, que sólo pueden ser objeto de reflexión y análisis tras su conclusión y en estado de vigilia.

4. La película cinematográfica, como el sueño ofrece un modelo dinámico que se desarrolla como una secuencia ubicua, de gran flexibilidad espacio-temporal, como la que en el cine es posible merced a los movimientos de cámara y al montaje. El desarrollo de la película y el del sueño es variable. En la industria cinematográfica se emplean los términos largometraje y cortometraje, para distinguir estas duraciones. Durante el sueño fisiológico, un durmiente normal suele tener a lo largo de la noche

cinco o seis sueños oníricos (caracterizados por el MOR – movimientos oculares rápidos-), de duración progresivamente creciente, el último sueño puede durar una hora aproximadamente y vendrá a ser el largometraje nocturno del durmiente. Cada sueño está separado por el precedente por intervalos de unos noventa minutos, periodo de tiempo que constituye un ciclo básico en la fisiología humana (ciclo del metabolismo basal, ciclo respiratorio, etc), este ritmo básico del ser humano tiene también alcances psicológicos.

5. En el sueño, tanto como en el cine, lo insólito, lo ilógico y la violación de las leyes naturales resultan perfectamente aceptables, dentro de las convenciones de cada género. Son transgresiones habituales de la lógica similares a las que tienen lugar en el sueño onírico de cada noche. Y los recursos lingüísticos identificados por Freud como configuraciones de la peculiar lógica del sueño se observan sin dificultad en el cine: la condensación (sobreimpresiones, sinécdoques) el desplazamiento (metonimias cinematográficas) y la transposición (alegorías, metáforas, y símbolos cinematográficos).

6. A diferencia del sueño, tal como lo han observado Cristian Metz, en la proyección cinematográfica el espectador no forma parte de la

fabulación, no aparece representado en el discurso que se desarrolla en la pantalla. A pesar de esta ausencia, no es menos cierto que existe una intensa participación, una integración emotiva del espectador en la fabulación que se desarrolla en la pantalla. Hugo Münsterberg observaba esta empatía con las siguientes palabras: "por una parte tenemos aquellas emociones en la que los sentimientos de las personas en la obra son transmitidos a nuestro propio espíritu, por otra parte, hallamos aquellos sentimientos con los cuales respondemos a las escenas de la obra. Sentimientos que pueden ser enteramente diferentes, quizá exactamente opuestos a aquellos que expresan las figuras en la obra. Al hacer esta distinción Münsterberg, diferenció con claridad lo que más tarde se llamaría "Identificación y Proyección", las dos formas de integración emocional con las que el espectador participa en la fabulación.

Existe "Identificación" cuando el espectador asume el punto de vista de un personaje y emotivamente solidario de su peripecia y de su conducta "vive" su papel en el plano de la fantasía y de los sentimientos. Pero al mismo tiempo el espectador proyecta un haz de sentimientos (amor, odio, deseo sexual, etc).

Como ejemplo de "Proyección de Sentimientos", no sincrónicos con los del personaje, cita Münsterberg, la escena que muestra a un

niño pequeño que ríe y juega al borde de un precipicio, sobre el que no proyectamos alegría sino nuestros sentimientos de alarma y espanto por el peligro de que el niño es inconsciente.

Con estos mecanismos psicológicos el espectador se transmuta en activo participe de la fabulación no en grado menor al que opera los sueños. La prueba de la intensidad de esta participación la suministran aquellos accidentes que interrumpen bruscamente la proyección de una película y, al encenderse la luz, nos devuelva brutalmente a nuestro propio Yo y a nuestra realidad. El profundo malestar psicológico experimentado (incomodidad y vergüenza, etc) pone en evidencia la intensidad de la participación (fuga) emocional del espectador durante la proyección, vive una vida ajena. Recuérdese aquí la profunda desazón que se experimenta también al ser despertado en medio de un sueño onírico.

7. La intensa integración psicológica del espectador en la fabulación la suministran sus alteraciones fisiológicas, de origen emocional, en el curso de la proyección: aceleración del pulso cardíaco, de la respiración contracción de músculos pequeños, erección sexual, etc. Todas estas reacciones fisiológicas son también observables en el durmiente durante el sueño.

8. A pesar de la intensa participación psicológica del espectador/durmiente en la fabulación, su *status* se define por la "Pasividad Física", junto su incapacidad para modificar los acontecimientos de la fabulación, rasgos especialmente desagradable en las pesadillas y en ciertos *films* de terror. La pasividad física del sujeto y la correlativa autonomía del sueño/ *film* son rasgos característicos de la experiencia onírica y cinematográfica.

9. Tanto el sueño como el *film*, pese a su autonomía e independencia de la voluntad del sujeto admiten un mecanismo de defensa cuando el nivel de agresividad psicológica de la fabulación (pesadillas o ciertos *films* de terror) resulta insoportable. En tales casos extremos el sujeto se desconecta de la fabulación cerrando los ojos y saliendo de la sala de cine, o bien con el despertar salvador activado por la propia angustia de la pesadilla.

10. Al sueño onírico se le reconocen funciones adaptadoras o reparadoras, de protección de egos, que han sido formuladas a través de numerosas hipótesis, el sueño surge como una defensa necesaria contra una monotonía cortical excesiva durante el reposo nocturno, que proporciona una excitación requerida por el *cortex*. Resulta tentadora la extrapolación que interpreta el espectáculo cinematográfico como una defensa contra la monotonía y rutina de

la vida cotidiana proporcionando al sujeto una necesaria estimulación. La anterior observación cobran mayor sentido porque, se puede constatar en numerosos experimentos, que durante los estados depresivos y en épocas difíciles del sujeto, la mayor necesidad de sueño en su función restauradora durante periodos de dificultad psicológica, evoca el consejo que damos al amigo deprimido para que se distraiga más a menudo y se evada a través de las películas divertidas. Al llegar hasta este punto hay que volver a recordar a Mario Verdone cuando escribe que "el *film* interno es el sueño".

Tras las analogías entre el sueño y la comunicación cinematográfica, debemos señalar otra vez que, pese a todo, el espectador de cine permanece despierto, en un estado definido por la copresencia de su conciencia despierta y de una elevada credulidad que se traduce en una integración emotiva en la fabulación. De esta original situación debería concluirse que el cine es un mecanismo generador de sueños para uso de personas perfectamente despiertas.

Por otra parte, Carlos Losilla hace un recuento de los estudios de *Marc Vernet*, el cual localiza en el cine, cinco figuras representativas de lo que él llama "lo vacío, el desplazamiento inmaterial, el movimiento puro o la inmovilidad total". Como puede verse, se trata de categorías que escapan

a la representación de lo que se considera “normal y cotidiano”, y que por ello hace ingresar al espectador en un universo enrarecido, que varia su percepción habitual y que, por lo tanto, también le producen un cierto desasosiego, o como ya se puntualizó con anterioridad: el terror al contemplar lo desconocido del que hablaba Lovecraft o como Freud lo llamaba “lo siniestro”, es decir la aparición de una sensación de extrañeza y malestar ante un objeto que nos era familiar y conocido.

También denominado *Unheimlich* dicho concepto está próximo a lo de lo espantable, angustiante, espeluznante, al experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos. Lo siniestro sería aquella suerte, lo espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. Es sin duda, el antónimo de *Heimlich* (intimo, secreto, familiar, hogareño, domestico) imponiéndose en consecuencia a la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, no es familiar. Cuanto más orientado este un hombre en este mundo, tanto menos fácil, las cosas y sucesos de este, le producirán la impresión de lo siniestro.³⁴

Las figuras en cuestión, que retoma Carlos Losilla de los estudios de *Marc Vernet*, son: la mirada a la cámara, la mirada de la cámara, la

³⁴ FREUD, Sigmund, **Obras Completas de Sigmund Freud**, Trad. Directa del alemán Luis López Ballesteros y Torres. Pról. José Ortega y Gasset. ED. Biblioteca Nueva, Madrid 1948, p.2484.

sobreimpresión, el personaje pintado, y el personaje inexistente, las últimas dos escapan a los intereses de esta investigación, por este motivo nos centraremos en las tres restantes.

- **Mirada a la cámara:** se produce cuando un personaje de la ficción sale, por así decirlo, momentáneamente de ésta, mira cara a cara al espectador, y llama su atención ya sin intermedio alguno lo que constituye una especie de respuesta airada del personaje a la mirada inquisitiva del espectador. En el cine de terror esta mirada puede llegar a incomodar al espectador. De este modo, el personaje no sólo nos introduce en la ficción, sino que nos comunica sin *tapujos* ni intermediarios el significado de su mirada, el hecho de que él también puede vernos, es decir, de que el funcionamiento de la ficción es en realidad reversible y, por lo tanto, puede llegar aniquilar lo real.
- **La mirada de la cámara:** aquí no es el personaje el que nos arrastra al interior de la ficción, a la identificación del espectador con ese personaje. Lo que en la figura anterior es una interpelación, se convierte ahora en una inmersión, puesto que el espectador no se siente llamado desde la pantalla, sino que es invitado, casi amablemente en algunas ocasiones, algo bruscamente en otras, a compartir la mirada del personaje. La

filmación subjetiva puede adoptar básicamente dos formas principales, el simple ángulo subjetivo, inserto en el flujo del relato para subrayar la impresión personalizada de determinado personaje del *filme*, y la llamada cámara subjetiva mediante la cual el espectador comparte sin interrupción la experiencia visual de uno de los personajes. Y esto último, que parece tan sencillo e incluso atractivo, puede llegar a provocar una asfixiante sensación de vértigo, el convencimiento de que la totalidad del universo exterior se sitúa en oposición frontal, violenta, a nuestra mirada.

- **Sobreimpresión:** es quizá la más clarificadora de ellas en cuanto a la relación del cine con la producción de inquietud ante lo desconocido, sin necesidad de disfraz genérico alguno. En efecto si se aborda en una de sus versiones más frecuentes, el fundido encadenado, sobre la impresión puede añadir la superposición de dos universos temporales distintos, sin salir del terreno del emisor -el espectador se ve arrastrado por la ficción a una especie de pequeño viaje en el tiempo-.

Por otro lado, el momento mismo del fundido encadenado, el instante en que los dos planos quedan superpuestos, representa otra perturbación del orden figurativo habitual para el espectador: lo definido se convierte en difuso, lo concreto se vuelve abstracto.

Dos figuras alejadas en el tiempo y en el espacio pueden aparecer juntas en el mismo plano e incluso dar la impresión de que comparten la misma dimensión por unos segundos.

Todo ello sumerge al espectador en un mundo en lo que todo es posible, para bien o para mal, en el que se puede saltar de año en año en segundos, poner en contacto a dos amantes en segundos, o regresar fulminantemente a un pasado feliz desde la tétrica de su habitación del presente, y del mismo modo desfigura los rostros, difumina los objetos, deforma paisajes.

Lo que experimenta el espectador ante estos fenómenos visuales aparece hoy en día ya muy difícil de definir: la costumbre y la codificación han conseguido que no se sienta extrañeza alguna frente a sus abundantes manifestaciones en el relato fílmico.

El *flash back* por medio del fundido encadenado, por ejemplo, provoca siempre en el espectador una extraña tendencia a dejarse llevar por el relato, a convertir ese momento concreto -el de la sobreimpresión- en el símbolo de una auto-aniquilación, de un abandono de la línea temporal, es decir de la vida cotidiana, a favor de un imaginario figurativamente desquiciado que le conducirá al pasado, a un tiempo en el que ni el relato

presente ni él mismo existían, es decir a la nada, a la muerte: la atracción por el abismo de lo pretérito que representa la negación de la vida.

Los puntos anteriores, clasificados por Vernet y retomados por Carlos Losilla, puntualizan otra de las teorías, o de las habilidades del discurso cinematográfico en el proceso de identificación y de inmersión del espectador, para someterlo a adentrarse en un sueño donde pueda alcanzar ese instante donde la razón vuela y la imaginación echa raíces en nuestra mente y, sobre todo, en nuestras emociones.

Pero el cine no sólo es generador de sueños, va más allá, su influencia es más grande entre los espectadores, gracias a la gran cantidad de valores sociales y personales con los que están cargadas la mayoría de las películas de terror. El cine también es formador de ideología y de pensamientos, ya lo describía Einstein en 1930 cuando describía el circuito de la "imagen al sentimiento, del sentimiento a la idea" y encuentra también su plasmación en la presencia de los monstruos del cine de terror.³⁵

Dentro de la investigación de Román Gubern de la analogía del sueño y el *filme*, en lo que concierne al discurso cinematográfico, las películas pueden ser analizadas con criterios idénticos a los descritos por Freud en "La interpretación de los sueños".

³⁵ *ibidem* p. 28.

En este libro Freud distinguió entre el contenido manifiesto del sueño y el contenido latente³⁶, el primero es el texto del sueño, con su desarrollo por episodio explícito y en el caso del cine podemos asimilar al texto fílmico, en su dimensión de relato o de cadena de episodios explícitos que suelen conducir a un desenlace gratificador.

El contenido latente en cambio, subyace a la superficie del texto y requiere de un análisis sutil para hacer emerger la realidad profunda enmascarada por el texto manifiesto del sueño.

Al fin y al cabo las películas se generan desde los niveles del inconsciente o preconscious de sus autores, padecen en su formulación precisa un proceso de mutación formal, similar al que Freud llamó "Elaboración onírica".

Y al bucear en las conexiones entre el trauma colectivo y ciertas obras maestras del género no deja de sorprender que los que acaso sean sus títulos más significativos hayan hallado precisamente su origen en un sueño de sus autores. Según confesión de sus propios autores, del sueño nocturno o matutino nació en efecto, el embrión de fabulaciones del peso mitológico como *Fankestein de Mary Shelly*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de R.L. Stevenson y *Drácula* (1897) de Bram Stoker. La

³⁶ *ibidem* p. 235.

coincidencia es, más que sorprendente, netamente sintomática, sobre todo cuando recordamos a Freud aseverando que "el sueño es la vía real hacia el preconscious".³⁷

El contenido latente de las películas actúa sobre el inconsciente del espectador, cerrando así el ciclo de su producción inconsciente en su estadio genético, y esto explica que podamos considerar a la producción cinematográfica en su conjunto como un espejo de las ansiedades, neurosis y frustraciones sociales. El reflejo no es simplemente mecánico, sino que obedece a una rigurosa interacción social, por la cual el cine refleja ciertas realidades (más o menos manipuladas) y al revertir este reflejo sobre el público refuerza socialmente los elementos de los que se nutrió, se entiende como reflejo social, y en última instancia como producto de un trabajo social que deja su impronta en la película vale la pena contemplar dos niveles distintos:

- El reflejo fenomenológico, de carácter semi- documental, que devuelve a la sociedad sus expresiones verbales, sus modos de vestir y sus hábitos cotidianos, lo que explica la productividad sociológica del estudio de películas del pasado. Este reflejo fenomenológico está basado en dos razones, la primera radica en que la tecnología reproductora del cine- fotográfica y acústica-

³⁷ *ibidem* p. 28

hace inevitable un cierto grado de naturalismo en la producción sobre la pantalla de los actores, de sus vestidos, y sus conductas impregnados todos ellos de las convenciones y modas propias de su época.

Al buscar las películas la identificación del público a través de la identificación formal de sus personajes y de la aceptación de sus situaciones, deben eliminarse aquellos excesivamente extravagantes o demasiado alejados de posibilidad estadística, susceptibles de extrañar al espectador a impedir su identificación, en las llamadas películas históricas se manipulan para aproximarlas a la sensibilidad del público de cada época.

- También ofrece un coeficiente de especularidad el hecho de que las películas usualmente reflejan la ideología y los valores de las clases dominantes que son las que financian la producción de películas. Pero, aún en los casos más patentes en el que el propósito del *film* sea el de ocultar la realidad social y estimular la evasión del público, precisamente por su ocultación evasiva se convierten en un elocuente documento y en un testimonio sociológico de aquello a lo que se aspira como sustituto de una realidad oculta

2.2 La polaridad del miedo.

Ya hemos hablado de la gran similitud entre el sueño y el *film*, de todas las características por las cuales Román Gubern hace un listado de diez puntos en los cuales se especifican cada una de sus similitudes que sirven como respuesta a la eminente identificación que el público sufre con los personajes y las situaciones recreadas en cada historia, además, de su capacidad de hacer creer sueños, o pesadillas, para gente totalmente despierta. Ahora, la pregunta que surge es, si el cine de terror es generador de emociones y sentimientos negativos ¿por qué su éxito es tan grande entre el público?.

Román Gubern, en el marco de su investigación, menciona que el terror proporciona a los espectadores emociones como la angustia, inquietud, miedo, repulsión o ansiedad, y por supuesto, nos disgusta de sobre manera el terror padecido en la vida real, como el que sentimos al ser asaltados durante la noche por un desconocido.

Retomemos la pregunta inicial ¿por qué razones el público se siente gratificado por las fabulaciones terroríficas? El público se siente atraído por los estímulos emocionales insólitos e intensos, que son rarísimos en la rutina de la vida real, pues proporcionan a su sistema nervioso un *shock*, en conjunto con una descarga de adrenalina, dilatación arterial, aceleración de la circulación y la respiración.

Estas características físicas son muy similares en sus efectos fisiológicos a los que sentimos de un encuentro erótico y no es irrelevante que la tensión emocional del estímulo, en el curso de la fabulación terrorífica, culmine con un intenso desahogo final, que puede ser similares en algunos aspectos al desahogo sexual: el orgasmo. Es decir, el cine es un arte de naturaleza escopotofílica, que- como arte de lo terrorífico- causa simultáneamente placer e incomodidad en el espectador.³⁸

Por un lado, el espectador se ve abocado al cumplimiento de sus anhelos más ocultos e inconfesables, la liberación del *Ello*, por otros se ve enfrentado, no sólo a lo abominable de sus propios deseos inconscientes, sino también a contemplar ciertos objetos, ciertos mundos, ciertas situaciones que jamás hubiera deseado ver.

Al *Ello* se le atribuye la descarga de excitación (energía o tensión) mediante estímulos internos o externos, según Freud, es la fuente primordial de la energía psíquica y la sede de los instintos el cual no está gobernado por la leyes de la razón o la lógica y no posee valores, sólo lo impulsa la obtención de satisfacción³⁹.

Esta simulación fisiológica positiva, generada por las descargas neuronales como respuesta al estímulo de lo insólito y de lo cruel, es

³⁸ LOSILLA, *op.cit* p.26.

³⁹ CALVIN S. Hall, **Compendio de Psicología Freudiana** Paidós, México 1983, p. 137.

posible porque el espectador permanece a salvo en la butaca, está físicamente al margen de la amenaza exhibida y si la agresividad de la fabulación es excesiva para sus umbrales de tolerancia puede desconectarse de ella cerrando los ojos o al salir de la sala. Es decir, mantiene al estímulo y a sus propias emociones bajo control, al igual que los niños que juegan a auto- asustarse que introducen la cabeza o avanzan unos pasos en una habitación oscuras, a sabiendas de que tienen la retirada despejada y fácil.

- El espectador permanece a salvo y por ello puede gozar privilegiadamente como un mirón de la crueldad ejercida sobre otras personas (en la pantalla) a sabiendas que se trata de una fabulación, lo que suprime cualquier sentimiento de culpa o de corresponsabilidad, y mantiene su *sadismo voyeur* en los límites del autocontrol y de lo socialmente tolerable.

En el caso del cine terrorífico, el motor sensacionalista, es precisamente la crueldad, como es el caso de *Psicosis*, y esto explica que la progresiva competencia comercial en el mercado se haya traducido en una creciente escalada de la crueldad en el género en los últimos años.

- Otro particular aspecto del cine de horror es que ha mostrado que la pantalla tiende a minimizar los problemas y los contratiempos comparativamente menores de la vida real y cumple así una energética función evasiva.

En el cine terrorífico, tal como lo ha señalado Lenne, el espectador se enciende sutilmente en una doble identificación, por una parte con la víctima de la que se siente solidario, pero también en cierta medida con el monstruo o con el enemigo, ya que así puede liberar proyectivamente toda la agresividad acumulada por las frustraciones, las restricciones y las reglamentaciones de la vida social.

Por su parte Freud, menciona que es precisamente esta una de las razones de la popularidad del cine, ya que el espectador puede identificarse con el héroe o la heroína exitosos, o con el villano si lo prefiere, de esta manera satisface por interpósita persona sus propios deseos frustrados, es lo que Freud define como satisfacción sustitutiva, es decir la persona no alcanza la meta deseada pero se identifica con alguien que la alcanza.⁴⁰

⁴⁰ *ibidem* p.137.

Lenne ha formulado este aspecto liberador de la identificación espectador -monstruo con la siguiente tesis: todo lo que no puede o no osa hacer "en la vida" lo hace por mediación del monstruo. En otras palabras, el espectador vive un encuentro con el reflejo de su propio inconsciente reprimido, su propia bestia.⁴¹

- Por su parte, J.A Hadfield ha observado que "los monstruos de nuestras pesadillas son esencialmente nuestros propios impulsos, el espectador utiliza la pantalla cinematográfica como intermediario entre su propia persona y su deseo reprimido/ inconsciente reflejado en las imágenes que contempla.⁴² identidad que ayuda a entender, vista la analogía entre el flujo cinematográfico y el onírico, el poder liberador, catártico y terapéutico de la destrucción ritual del monstruo que corona como final feliz a tantas películas del género.

En la pantalla de cine los monstruos del inconsciente son pues objetivos físicamente, como ocurriría con los "monstruos del Ello". La muerte del monstruo en la pantalla nos libera así de los nuestros, aun que sea sólo en el plano de la fantasía. Y con este exorcismo final, en dos niveles distintos (*film/* subjetividad), se produce un retorno salutífero al "orden de lo real" o "a la

⁴¹LOSILLA, *op.cit* p.25.

⁴² *ibidem* p. 28

seguridad" y se genera una de las más intensas gratificaciones proporcionadas por el género terrorífico a su vasto público.

El cine de terrorífico no sólo no escapa a esta regla, sino que suministra un óptimo ejemplo de prolongación de una mitología y de una de sus estructuras narrativas previas procedentes de otros medios. Es por lo tanto, un género rígidamente codificado por la industria y que consta en rigor de familias de subgéneros.

Capítulo III.

La visión de Hitchcock más allá de la regadera

1.1 Alfred Hitchcock.

Son muchas las personas que han trabajado el género de terror a lo largo de la historia del cine y que han aportaron su propia visión de las cosas. Dentro del contemporáneo, son muchos los directores que alimentan continuamente este género, pero es sin duda Alfred Hitchcock, uno de los más importantes y creativos dentro del cine de terror.

El estudio de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock constituye uno de los campos más ampliamente abordados en las últimas décadas por los analistas e historiadores del *film*. Hasta tal punto es prioritaria la atención que suscita desde los años setenta, que el estudio de los más destacados trabajos consagrados al director británico se han convertido en territorio privilegiado para reflexionar sobre la evolución de la teoría cinematográfica y sus respectivos autores a lo largo del citado periodo. Así lo demuestra el gran número de páginas a ellos dedicadas en las más recientes obras que intentan ofrecer síntesis globalizadoras sobre la teoría, la historia o el análisis del *film*.⁴³

⁴³ CASTRO DE PAZ, José Luis, Alfred Hitchcock, ED. Cátedras, Madrid 2000, p. 10.

Alfred Joseph Hitchcock nació el 13 de agosto de 1899 en Leytonstone, Inglaterra. Durante su infancia fue severamente aleccionado por sus progenitores para seguir, de forma inflexible, la moral victoriana que predominaba en la sociedad británica de principios de siglo. Comenzó su rígida y estricta educación en el Colegio de San Ignacio y la completó en la Escuela de Ingeniería y Navegación de Londres, donde estudió mecánica, electricidad, acústica y navegación. Por último, asistió a clases de arte en la Universidad de Londres.

Reconocido mundialmente como maestro del género de suspenso, Alfred Hitchcock fue también un alquimista que supo mezclar sabiamente dosis de sexo, suspenso y humor negro en todas sus películas.

Comenzó su dilatada carrera como ilustrador de rótulos para las películas mudas en los estudios *Paramount's Famous Players-Lasky* de Londres. Corría entonces el año 1919. Allí aprendió, con gran paciencia y espíritu de trabajo, las diversas artes de *script*, edición, dirección y cuantas facetas de la profesión pudo abarcar.

Ascendió a ayudante de dirección en 1922. Durante este período tuvo incluso la oportunidad de dirigir el final de una película que había quedado inconclusa debido a la enfermedad de otro director. Se trataba de *"Always Tell Your Life"* (1923). Poco después le surge la ocasión de su verdadero *debut* como director, con la película *"Mrs. Peabody"*. Desgraciadamente nunca pudo acabarla por los problemas financieros que en ese momento atravesaba el estudio.

Su primera película completa tuvo que esperar todavía tres años para convertirse en realidad. Se trataba de *"The Pleasure Garden"* (1925), una producción alemana *filmada* en Munich. Allí tuvo un contacto intenso con el director alemán Murnau que en esos momentos rodaba *"El último"*.

Esta experiencia, junto con un breve período como ayudante de dirección en los estudios *UFA* de Alemania, marcarían en adelante la poderosa influencia que el expresionismo alemán tuvo en cada una de sus películas, en sus personajes y, sobre todo, en la concepción visual de las mismas.

Su temprana admiración por el cine de Hollywood, la asumida influencia de Griffith y el hecho de iniciar su vida cinematográfica en 1920 como rotulista en los estudios de la compañía americana *Famous Players-Lasky*

(posteriormente *Paramount Pictures*), han parecido servir en ocasiones para dejar de lado la inexcusable necesidad de un estudio riguroso de su *filmografía* británica, ya no sólo por el incontestable valor intrínseco de ésta, si no por que en ella se halla, sin lugar a dudas el origen de algunas de las constantes estilísticas y semánticas de su lenguaje.⁴⁴

Para 1926 el director inglés contraería matrimonio con la guionista Alma Reville. En 1927 filma "El enemigo de las rubias" donde comienza a plasmar su verdadero estilo cinematográfico, que se caracteriza por el manejo del *suspense* y de los *cameos*, hechos característicos en casi todos sus trabajos.

Títulos interesantes de Hitchcock rodados en su etapa muda fueron "El Ring" (1927) y "The Farmers" (1928). Su primer filme sonoro sería "La muchacha de Londres" en 1929.

En la década de los 30, realizaría una serie de títulos bastante prescindibles como "Juego sucio" (1931), "Valses de Viena" (1933) pero también sorprendió con películas como "El hombre que sabía demasiado" (1934), "Los 39 escalones" (1935), "Sabotaje" (1936) e "Inocencia y juventud" (1938) y otras más regulares como "El secreto" (1936) y "La Posada en Jamaica" (1939).

⁴⁴ *ibidem* p.14

En estas películas ya se aprecian características de su filmografía más importantes, como el hilvanar historias de suspenso plagadas con una capacidad narrativa despojada de elementos superfluos que no aportan información al espectador.

Para 1940 Hitchcock es contratado por David O'Selznick para filmar "Rebeca", primer trabajo en Hollywood para el director, la película recibió once nominaciones y fue galardonada con el Oscar a Mejor *Film* del año y mejor fotografía, Hitchcock también fue nominado como mejor director pero la estatuilla la recibiría Jonh Ford por "Las uvas de la ira".

En los años 40 el director trabajo en películas como: "Enviado especial" (1940), "Sospecha" (1941) nominada al Oscar por mejor película, "Matrimonio original" (1941), "Sabotaje" (1942), "La sombra de una duda" (1943), "Náufragos" (1944) que significaría la segunda nominación para Hitchcock como Mejor Director pero que al final ganaría Leo McCarey por "Siguiendo mi camino", "Recuerda" (1945) ganadora del Oscar por mejor música y la tercera nominación para Hitchcock pero que terminaría en manos de Billy Wilder por "Sin dejar huella", "Encadenados" (1946), "El proceso Paradine" (1947), "La sogá" (1948) y "Atormentada" (1949).

En la siguiente década el autor británico dirigió "Pánico en la escena" (1950), "Extraños en un tren" (1951), "Yo confieso" (1953), "Crimen perfecto" (1954), "La ventana indiscreta" (1954), que consistiría en la cuarta nominación para Hitchcock como "Mejor Director", pero al final el Oscar fue para Elia Kazán por "La ley del silencio" , "Atrapa a un ladrón" (1955), "Pero...¿Quién mató a Harry?" (1955), un *remake* de "El Hombre que sabía demasiado" (1956), "Falso culpable" (1957), "Vértigo" (1958) y "Con la muerte en los talones" (1959).

A mediados de la década de los 50, se estrenó con gran éxito la serie de televisión llamada "Alfred Hitchcock presenta..." con episodios de misterio y suspenso.

La obra maestra de Alfred Hitchcock, *Psicosis* (1960) titulo protagonizado por *Anthony Perkins*, supondría el inicio de los años 60 para Hitchcock, quien recibiría su última nominación para un Oscar, un galardón que iría a parar de nuevo a las manos de *Billy Wilder* por "El apartamento". Sus siguientes trabajos en la década de los 60 fueron "Los pájaros" (1963), "*Marnie*, la ladrona" (1964), "Cortina rasgada" (1968) y Topaz (1969).

Alfred Hitchcock, para vergüenza de la academia de Hollywood, se tendría que conformar con el premio honorífico *Irvingb Thalver* que le fue concedido en 1968.

En los años 70, la última etapa de su vida, el director rueda "Frenesí" (1971) y "La trama" (1976) que fuera su último trabajo. El 29 de abril de 1980 muere a la edad de 80 años y en su epitafio se puede leer: "Esto es lo que le pasa a los chicos malos".

Estas historias giran generalmente en los temas de falso culpable y la trasgresión de la apariencia y vida rutinaria del ciudadano medio, muchas veces utilizadas como claves elementales del cine de terror, y a la vez tildadas en su época como meros productos de entretenimientos, sin valorar la complejidad psicológica de sus personajes, el énfasis emocional de los mismos y el aglutinamiento de diversos temas de sus integrantes, arropadas con asuntos con vinculaciones sexuales y humorísticas.

Del cine de terror sobresale una de las vertientes más populares y discutidas del género terrorífico, las llamadas *Psycho-Movies*, películas protagonizadas por psicópatas asesinos dedicados a mostrar masacres en serie y crímenes rituales que se ofrecen al espectador bajo su apariencia más sádica y cruel. La prehistoria de este sub-género podría adjudicarse a Alfred Hitchcock concretamente a su película *Psicosis*, donde uno de los instrumentos básicos para la contemplación del cine, la mirada, se convierte, en manos de los protagonistas, en un arma decididamente mortal.

1.2 Características de Alfred Hitchcock como director.

Todos los detalles prácticos y técnicos de su trabajo estaban meticulosamente cuidados, pero a pesar de esto Hitchcock no se consideraba asimismo un artista, a él, lo que realmente le interesaba era la técnica de la narración de la historia a través del cine, que el contenido de una película.

A pesar de trabajar con una restringida variedad de emociones, Hitchcock, dominó el oficio de la dirección cinematográfica como pocos antes de él. Su tema era el *suspense*, y trata de urdir las tramas de manera que el espectador experimentara dicho *suspense* la mayor parte del tiempo posible. El director explicó esta técnica de forma bastante simple: "Si se hace estallar una bomba el público se sobresalta diez segundos, por el contrario, si se sabe que la bomba está activada, se crea un *suspense* que lo mantiene a la expectativa durante cinco minutos"⁴⁵.

Sin duda alguna Hitchcock ha sido el mejor arquitecto de la angustia de la historia del cine, gracias a su dominio de los trucos y su inteligencia para conseguir que el público responda según su previsión, la respuesta que espera y que obtiene del mismo, manifiesta más que un estilo propio.

Un estilo que se servía de la tensión de los puntos opuestos para crear angustia en el público, como lo demuestra *Psicosis*. En la primera parte el espectador

⁴⁵DUNCAN, Paul, **Alfred Hitchcock, Filmografía completa**, Taschen, Barcelona 2003, p. 11

queda seducido ante la presencia de *Marion Crane*, no obstante en el transcurso de la historia su actitud provoca un "enjuiciamiento moral".

Por otra parte, le gustaba jugar con el contraste de las situaciones y mandar mensajes a la audiencia de manera más sutil y sin palabras, por medio del lenguaje corporal de sus personajes o por el atuendo que usaban en escena.

En el caso *Marion Crane*, el director quería dejar claro la postura del personaje antes y después del robo. Es una especie de obsesión a lo largo de la película, la postura "de la niña buena que se convierte en mala". Quizá, por eso escogió ropa interior blanca para el inicio del *film*, para después del robo cambiarla por ropa interior negra.

A Hitchcock le encantaba dar la vuelta a las convenciones del cine de misterio, en vez de ambientar historias de *suspense* y asesinatos en un lugar oscuro y solitario, optaba por los lugares iluminados, festivos y concurridos en los que el crimen podía pasar desapercibido. El criminal estaba casado o tenía familia, en palabras de Hitchcock: "Creo que el crimen debería cometerse en un día de verano junto al murmullo de un arroyo, el tipo más animado podría ser psicópata asesino", De acuerdo con el crítico Andrew Sarris, "Hitchcock necesita una situación de normalidad, por muy sombría que pueda parecer extremadamente, para enfatizar la anormalidad perversa oculta tras la apariencia externa".⁴⁶

⁴⁶ *ibidem* p.21.

Dentro de este *film*, Hitchcock utilizó sus habilidades técnicas para arrastrar al espectador dentro la mente de un loco, como dijo David Thompson, “el tema más profundo y logrado de Hitchcock es la conspiración entre la locura y la cordura, entre la ordinariéz burguesa y la atrocidad criminal”⁴⁷

Entre las habilidades técnicas de Hitchcock, se encuentran las secuencias en las que combina el movimiento de la cámara y el montaje para que el espectador se ponga en el lugar de los personajes. Si ve lo mismo que los personajes, siente empatía. Si un personaje mira algo, el espectador ve lo mismo que él y, a continuación, también ve como reacciona ante dicha visión.

El montaje compone el espacio, tiempo y acción totalmente distintos de los del referente, reconstruye lo fragmentado de tal manera que el proceso pase desapercibido a los ojos de un espectador que no debe ser consciente del trabajo de escritura...responde al deseo de este de ver cada acontecimiento narrativo en su esencia, allí donde mejor se descubre su necesidad, su ser efecto de una causa y causa de un ulterior afecto.⁴⁸

Hitchcock maneja de forma única el arte del montaje en sus películas, sabía donde poner cada una de las imágenes en el lugar indicado para obtener una respuesta específica del espectador, atraía la atención desde el primer momento. Absorbe, involucra, envuelve y hace creer al público una realidad creada por el mismo director, Hitchcock solía decir: “No puedo leer ficción sin

⁴⁷ *ibidem* p.14

⁴⁸CASTRO de Paz, op.cit. p.28.

visualizar cada una de las escenas, el resultado es una serie de imágenes en vez de un libro”.

Hitchcock posiblemente tenía ya en mente todos los movimientos y los aspectos técnicos de la cámara igual o mejor que cualquier camarógrafo, antes de comenzar a *filmar*. Es por eso que en su trabajo se pueden observar tomas muy complicadas, especialmente para esos días en el que no se contaba con la tecnología con la que contamos ahora.

Hitchcock, a lo largo de su carrera, fue criticado por la naturaleza de su montaje, hubo quien lo consideraba sólo “como una alocada sucesión de imágenes”, por el contrario, hubo quien también pensaba que “los desplazamientos espaciales y de acción ininterrumpida favorecían, el a veces, extremadamente complejo ensamblaje de brillantes secuencias semiautónomas que permitían a Hitchcock su ideal de construir varios *films* en uno”⁴⁹

Por su parte André Bazin, quien escribiera algunos de los más admirativos párrafos sobre la habilidad de Hitchcock como director, consideraba que:

“En materia de plumas, la cámara de Hitchcock era una *Parker* fuera de serie. Podía escribir todo debajo del agua, con los pies en la pared, con las manos detrás de la espalda...la imagen se deslizaba sobre la película sin los mil pequeños choques desusados de la maquina de escribir del

⁴⁹ *ibidem* p.p.80, 81.

montaje. Con Hitchcock el cine iba a conocer los placeres de la concordia de los tiempos y la imperfección del subjuntivo.⁵⁰

El punto de vista subjetivo en *Psicosis* es uno de los más evidentes, ofrece una reflexión tanto sobre sus usos codificados, como acerca de sus posibilidades, no se trata sólo de limitarse a dar cuenta de la presencia recurrente de ese recurso formal y narrativo, sino de analizar de que manera, en su misma y particular hipertrofia, llega a tematizar la mirada, convertida así, en objeto de reflexión⁵¹ con el espectador como centro privilegiado, al que no debe escapársele en cada instante, aquello que es relevante para la comprensión del relato.

El punto de vista subjetivo es uno de los recursos más llamativos de Hitchcock, pues éste, nos limita o nos facilita el acceso a una información determinada a partir del acto de la mirada, que obliga al espectador a compartir puntos de vista antagónicos.

Sin duda, pocos cineastas han llegado tan lejos en el uso del punto visual como estructurador de la secuencia e, incluso, de todo el *film*. Al intentar la total identificación de la mirada del personaje con el espectador. Se trata, pues, de lograr introducir al espectador a la mente del personaje.

Es así como la mirada a la cámara, la mirada de la cámara y la sobre impresión de las que habla Vernet, (ver capítulo anterior) tienen en si un poco de agresión y amenaza, de riesgo y de goce, se densifica extraordinariamente y acaba por tematizarse.

⁵⁰ *ibidem*, p.41.

⁵¹ *ibidem* p.57.

La escena final de *Psicosis* se ha hecho famosa por contener una de las interpelaciones a la cámara más turbadora de toda la historia del cine (mirada a la cámara): la mirada de Norman Bates (Perkins), directamente lanzada a los ojos del espectador desde su ya irremediable enajenación, se convierte sin solución de continuidad, en la mirada de lo insondable, del abismo interior del protagonista que puede ser también el de cualquiera de los espectadores.

Se trata de una verdadera revelación del personaje ficticio, y que los mecanismos de identificación- el punto de vista, sobre todo, tan diestramente utilizado por Hitchcock-, han convertido en auténtico representante del espectador en la pantalla. De este modo, no sólo el personaje nos introduce en la ficción, sino que nos comunica sin tapujos ni intermediarios el significado de su mirada: el hecho de que él también puede vernos, es decir, de que el funcionamiento de la ficción es en realidad reversible y, por tanto, puede llegar a aniquilar lo real.

Las técnicas de Hitchcock estaban destinadas a intensificar el involucramiento de las audiencias, con el uso de lentes de 50 mm los cuales permiten una aproximación lo más parecida posible a la visión humana. Él quería que la cámara fueran los ojos del espectador todo el tiempo, para permitirles ver la acción como si lo estuvieran viendo con sus propios ojos, reforzando la sensación de voyeurismo, de "los ojos crueles asechándote" como los de *Norman Bates* que pernea todo la película. El director también uso lentes de

100 mm para denotar un énfasis mucho mayor cuando quería que las audiencias supieran o notaran algo, como en la escena de la regadera.⁵²

La mirada convertida en tema, no se contenta ya con confinarse a los límites que el relato clásico le otorga. En su insistente utilización de los recursos empleados, en la inaudita búsqueda del más allá en su explotación formal, la imagen clásica ha sido definitivamente agredida en su lógica funcional, y aquello que en el modelo clásico apuntaba sin mostrarse- aquello con lo que el héroe había de enfrentarse pero que no era dado a ver al espectador- surge ahora, intolerable, en el espacio mismo del horror.⁵³

La alternancia del personaje, que habla con el que escucha, mantiene habitualmente en campo parte del otro personaje y conserva siempre las partes iniciales de ambos en el encuadre. Dicha estructura, por lo general, incorpora un mantenimiento en la línea de miradas y permite a la mirada del espectador la penetración imaginaria en el interior de la diégesis. Si en un plano la mirada del espectador parece coincidir con la de un personaje, en el siguiente la hará con la del otro, suturando así la laguna producida por la diversidad de los puntos de vista convirtiéndose, de ese modo, en el doble, en el sujeto dentro del texto.⁵⁴

En otra de las escenas, cuando *Norman Bates* quien mira a través de un hueco de la pared como se desnuda *Marion Crane*, el espectador es el malvado y el

⁵² REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock and the making of psycho** Harper perennial, Nueva York 1991, p.120.

⁵³ CASTRO de Paz. op.cit, p.127.

⁵⁴ *ibidem* p.36

héroe, capaz de ponerse al otro lado para satisfacer tanto su estilo civilizado como el salvaje.

De acuerdo con Robin Wood autor de "El complejo y desconcertante sentido moral de Hitchcock, según el cual el bien y el mal parecen ir tan unidos como para ser prácticamente inseparables...insistente en la existencia de impulsos malvados en todos nosotros...hace que reparemos, si bien quizá no de un modo consiente (depende del espectador), en la falta de pureza de nuestros propios deseos"⁵⁵, es decir, no sólo vemos sus películas sino participamos en ellas. Como dijo Hitchcock, "los que miramos somos criminales". Todos somos *voyeurs* descubiertos, de esta forma el director crea *suspense* en sus *filmes* convenciendo que nuestros deseos impuros serán descubiertos.

La fuerza de Hitchcock como cineasta consistía en su capacidad para visualizar sus miedos y deseos preconcientes y convertirlos en pesadillas fuera del sueño para la gran pantalla. Muchos espectadores comparten dichos miedos y deseos y es por eso que el director permanecerá en la conciencia del público durante muchos años.

Otra de las características más importantes de Hitchcock como director radica en su delicada pero sustancial diferencia con el sistema clásico *Hollywoodense* de producir películas.

⁵⁵ *ibidem* p.16

La brillante valorización, del trabajo de Hitchcock, está en función de la capacidad de ésta, para superar las codificadas convenciones del modelo clásico en el interior del cual operaba. Hitchcock fue el más riguroso, el más consciente de las potencialidades estéticas, en aras de la obtención de los máximos beneficios ideológicos y económicos.⁵⁶

De acuerdo con José Luis Castro de Paz autor del libro "Alfred Hitchcock", la escritura de director se enriqueció y acabó por entrar en colisión con el modelo clásico *hollywoodense*, debido a su manera de hacer convivir una permanente tensión formal en la elaboración del encuadre de herencia alemana, y a la que se suma un permanente recurso a muy elaboradas secuencias de montaje, con la impresión de realidad y la verosimilitud diegética, multiplicada con la aparición del cine sonoro, que caracteriza el modelo narrativo-clásico.

Jean Francois Tarnowski considera que: "Hitchcock también hace violencia con la puesta en escena, al vulnerar el uso clásico del *raccord* y apoyar los planos, sin suprimir los fotogramas necesarios para un corte suave y fluido".⁵⁷

André Bazin, escribió en un importante artículo a mediados de los años cincuenta, en el cual explicaba las características más importantes del director:

Se trata siempre de crear en su puesta en escena, a partir del guión, pero sobre todo por el impresionismo del encuadre, de la iluminación, de la relación que tienen los personajes con el decorado, una inestabilidad

⁵⁶ *ibidem* p.49

⁵⁷ *ibidem* p.116.

esencial de la imagen, así pues, cada plano es como una amenaza, o por lo menos una espera inquieta, aprovecho sin duda la lección del expresionismo alemán, que lo influenció mucho....pero no engaña al espectador: del simple interés dramático a la angustia, nuestra curiosidad no surge por la vaguedad o la imprecisión de las amenazas. No se trata de una atmósfera en que todos los peligros pueden surgir como una tempestad, sino de un desequilibrio como el de una masa de acero pesado que empieza a deslizarse por una pendiente muy lisa y cuya aceleración futura podríamos calcular. La dirección sería, pues, el arte de mostrar la realidad sólo en estos momentos en los que la perpendicular trazada desde el centro de la gravedad dramático va a salir del polígono de sustentación, dejando a un lado tanto el impulso inicial como el fracaso final de la caída. Para mí, la clave del estilo de Hitchcock, ese estilo tan indiscutible que reconocemos enseguida, en el fotograma más banal de sus películas, reside en la calidad admirablemente determinada de ese equilibrio.⁵⁸

El realismo, la velocidad y el sentimiento de documentar lo que lo rodeaba, su búsqueda e investigación en sus películas era tan pura y realista que cada pequeño detalle debía estar fundamentado en algún aspecto de la realidad, hasta lo más mínimo, todo tiene un apego a la vida cotidiana de cualquier persona la ropa, los modales, las costumbres de sus personajes y la escenografía son utilizadas para que la audiencia se pudiera realmente identificar con lo que veía en pantalla.

⁵⁸ *ibidem* p.p. 69, 70.

Hasta llegar al extremo de fotografiar e investigar, por ejemplo, lo que un vendedor de autos usaría para realizar su trabajo, fotografiar el atuendo de una joven originaria de Phoenix, o seguir la ruta de una persona común de su casa a su trabajo.

Sabia lo que quería y como lo quería, pero sobre todo, como lo iba a lograr; su capacidad de visualizar las cosas era tan grande, que realmente utilizaba los *storyboards* para aterrizar sus ideas y deseos desde diferentes ángulos, los cuales se seguían al pie de la letra.

Psicosis no sólo trascendió por tocar temas tan polémicos como un homicidio o el travestismo, por su impecable técnica o por la extraordinaria labor del director de realizar una cinta de alta calidad con un bajo presupuesto, *Psicosis* puso en tela de juicio y mostró la realidad, la decadencia de los valores y garantías de los ciudadanos de una sociedad que gradualmente pierde muchos de sus conceptos considerados como "vacas sagradas", como la virginidad, la privacidad, la masculinidad, el sexo, el amor a la madre, el matrimonio, y la santidad de la familia. Debido a la creciente violencia y a la desintegración familiar.

Estos y más aspectos del trabajo de Hitchcock lo colocan entre los directores más reconocidos a nivel mundial, ya sea por su particular estilo o su extravagante personalidad, el público sigue recordando muchas de sus películas, las cuales, se exhiben alrededor del mundo con gran éxito.

1.3 *Psicosis* (1960)

“En numerosas ocasiones los límites convencionales de los géneros se rompen en pedazos, el género existe como sistema codificado con signos identificables pero es el estilo del director, cuando existe tal, el que califica el género y lo convierte en inimitable e irrepetible”.

Fernando Alonso Barahona. (2000)

Muchas son de las películas que se pueden hablar dirigidas por Alfred Hitchcock, pero *Psicosis* es una de las más importantes en su carrera, por elementos cinematográficos y de suspenso que la distinguen de trabajos anteriores y posteriores del director.

Psicosis es una película de presupuesto mediano, *filmada* en blanco y negro y que en la obra del autor se coloca inmediatamente detrás de las antológicas de entre los muertos (*Vértigo*, 1958) y “*Con la muerte en los talones*” (*North by Northwest*, 1959). Su forma aparente es la de un *thriller* psicológico en la línea de otros títulos de los años 40’, que introducían en la resolución de los misterios explicaciones que entraban de lleno en el campo de la psiquiatría.

Psicosis es una lección de cine, un ejemplo de manejo de personajes y de manipulación de sentimientos, con el lujo de hacer desaparecer al personaje protagonista a la mitad de la historia, es capaz de hacer cambiar al público de punto de vista y sostener el relato.

Psicosis contiene la secuencia del crimen de la ducha, una de las más famosas en la historia del cine, pero no es la única brillante, ya que toda la película está plagada de ellas, se ha criticado la explicación psiquiátrica del personaje, pero es lo menos importante y palidece ante la coordinación de elementos cinematográficos y la magistral narración conducida sin un sólo defecto.⁵⁹

Este *film* cuenta la historia de una muchacha de Phoenix llamada *Marion Crane* (*Janet Leigh*) que hurta una valiosa cantidad de dinero de su trabajo, con el objetivo de poder vivir desahogadamente con su amante (Jhonh Gavin).

En la fuga y en una noche lluviosa decide ir a dormir en un apartado motel de carretera regido por Norman Bates (Anthony Perkins) el robo de Marion no es más que un pretexto (*McGuffing*) soberanamente perfilado para que el genial director inglés dirija nuestra insospechadas miradas hacia el motel y su contigua casa gótica, hogar de la familia Bates.

El *film* destaca por la perfección técnica de todos sus elementos (inolvidable partitura de *Bernard Herman*, soberbia fotografía en blanco y negro, de *Jhon L. Russell*), por la mirada empática de su autor con los hechos narrados y por el penetrante perfil psicológico de sus personajes,

⁵⁹ BARAHONA, *op.cit.*, p.105.

en especial *Norman Bates* caracterizado de forma magistral por Anthony Perkins, quien jamás podría desligarse de los *tícs* y procederes de Bates en sus posteriores encarnaciones cinematográficas.

La película, que es una adaptación de un libro de *Robert Bloch*, presenta momentos imborrables, como las tensas escenas dentro de la residencia de la familia *Bates* la apasionante huida de *Marion Crane* tras sustraer el dinero, las conversaciones de mitología y tarcidemia entre *Perkins* y *Leigh*, la primera escena de amor en la cama, el antológico monólogo final y , sobre todo, la escena del asesinato en la ducha, para muchos momento paradigmático en la realización y el montaje en la historia del celuloide, elaborado junto a Hitchcock por *Saul Bass*, autor del *storyboard* de esta escena y de los inspirados títulos de crédito.

Muchas son las características que hacen de *Psicosis* una obra maestra, pero sobre todo, permite al espectador conocer cuales son las características más importantes de su director, las técnicas innovadoras utilizadas en su realización y la importancia de una historia que te atrapa desde el inicio hasta el final, con giros de situaciones y perspectivas, en conjunto, todo hace de *Psicosis* una de las películas mas recordadas en el conciente social y una de las más estudiadas e imitadas al pasar de los años.

**“Prefiero el suspenso a la sorpresa, algo con el
que la mayoría se pueda identificar”
Alfred Hitchcock**

1.4 ¿Por qué *Psicosis*?

Psicosis es una película que ha roto las barreras del tiempo y que ha complacido los caprichos de un público cada día más exigente y demandante de historias llenas de acción y sentimientos que hagan soñar, o en este caso, sufrir al espectador.

Hoy en día, esta tarea parece cada vez más difícil por cumplir, por la enorme cantidad de historias y personajes que ocupan las pantallas en estos momentos. Además, en la actualidad la tecnología contribuye a la creación de personajes extraídos del sueño más bizarro de los autores o de las historias con un grado de irrealidad más alto que el presupuesto con el que fueron hechas.

Es por eso que una película como *Psicosis* sigue presente en la memoria del espectador, y a poco más de cuatro décadas de su estreno, sigue colocándose en las favoritas del público de su generación y de nuevas que se acercan a ella.

Ya sea por el relato o por la historia adecuada, que a decir verdad, no le pesa en ningún momento prescindir de su protagonista a la mitad de la historia, o de su pragmática escena de la regadera, *Psicosis* envuelve al espectador con todos y cada uno de sus elementos cinematográficos, en una atmósfera de constante suspenso y temor.

Psicosis está basada en el *best seller* del mismo nombre escrito por Robert Bloch, que a su vez está inspirado en la vida de un asesino en serie de la década de los cincuenta en los Estados Unidos llamado Ed Gein, quien cometió una serie de escalofriantes asesinatos que conmocionaron a la sociedad entera de ese momento.

Ya sea por los dos impactantes asesinatos, un final aderezado con travestismo, el incesto o la necrofilia, la historia cautivó desde el primer momento al director, quien no lo pensó más de dos veces para llevarla a la pantalla grande.

Pero en palabras del mismo Alfred Hitchcock lo que realmente lo impulsó en querer llevar a cabo esta historia, fue la sorprendente escena del asesinato en la regadera y por los personajes, con los cuales el público se podía identificar e interesarse, prioridad para Hitch, como sus amigos lo llamaban.

Hitchcock solía pensar que a las audiencias les gustaba ser atemorizadas, así que le gustó la idea de esta película y le vio grandes posibilidades por determinadas secuencias, sobre todo la de la regadera y la revelación de la madre.

Psicosis es a la vez uno de los más experimentales y modernos *films* de Hitchcock, de los más alejados de la estandarización por una narración basada en un sorprendente "*twist ending*", por las pocas locaciones, casi todas en interior y, especialmente, por el predominio del primer plano sobre los planos largos y generales.

La película esta *filmada* en blanco y negro lo que permite que el espectador se vea inmerso en una atmósfera de dramatismo, muy relacionada a la herencia expresionista de Hitchcock, que inconscientemente nos transporta a un entorno inquietante, atemorizante, que automáticamente torna nuestra conducta en una más cautelosa, donde no importa su engañosa y artística apariencia, porque en aras de la oscuridad, en dominios fuera de toda luz y color, cualquier cosa puede pasar; sobre todo lo peor, que cobijado por la oscuridad pretende quedar anónimo.

Hitchcock estaba complacido con que la película fuera en blanco y negro porque siempre intentó sacar el color y teñir todo de gris, para que no luciera como un carnaval, así tendría mucho mayor impacto; otra de las razones por la cual la película esta *filmada* en dos colores, es por que Hitchcock era un gran admirador de la película *Les Diaboliques* dirigida por *Clouzot* en 1955⁶⁰.

Alfred Hitchcock o el "Arquitecto de la angustia", tenía muy claro que su trabajo debía estar dirigido a la prensa, porque era justamente ésta quien influye en el público, el cual ha su vez influye a los distribuidores y a los exhibidores.

Hitchcock solía decir, "Nosotros (los directores) somos los responsables de que una película triunfe. La mente del público asocia el nombre del productor con un producto de calidad, los actores van y vienen, pero el nombre de un director permanece indeleble en la mente del público".⁶¹

⁶⁰ REBELLO, *op.cit.*, p.68

⁶¹ DUNCAN, *op.cit.*, p.11

Conseguir la aprobación para el proyecto no fue nada fácil, pero a pesar de la negativa inicial de la productora impuesta a Hitchcock y a su proyecto para llevarlo a cabo, *Psicosis* alcanzó un éxito inesperado para todos menos para su director.

Curiosamente, a la productora le preocupaba más la escena del retrete accionado que la que le precedía, la del asesinato en la regadera. Que fue solamente una táctica más del director para distraer la atención del público para que fueran incapaces de predecir el brutal asesinato, para desviar su atención e interés a algo, que en aquel momento era considerado malo y atrevido, para después sólo mostrar algo peor y causar así un mayor impacto en su público.

Innovador, sería una de las muchas palabras con las que podríamos definir a Hitchcock; su inquietud por ir más allá de lo inmediato y de lo ya establecido, fue el sello distintivo del director, quien fuera el primero en arriesgarse en mostrar en pantalla un retrete accionado, *filmar* la toma con el *dolly* más largo en una escena de cuatro millas tomada desde un helicóptero hasta ese entonces en el inicio de "*Psicosis*", que superaría la *filmada* por Orson Welles en *Touch of Evil*, según palabras del propio Hitchcock, mostrar el beso más largo en pantalla en y mostrar la primera escena erótica en un *film* americano donde aparecieran dos actores semidesnudos en forma horizontal ambas en *Notorious* (1946).

Hitchcock estaba muy dedicado y comprometido con su trabajo, por eso sostenía que nunca dirigiría una película que no tuviera el *Script* perfectamente terminado antes de comenzar a *filmarla*. Sus técnicas y su experiencia como director facilitaron la *filmación* de *Psicosis*, ya que de haber sido un director menos experimentado la *filmación* no hubiera sido tan rápida.

Su determinación y claridad de pensamiento impresionaban a cualquiera, porque siempre sabía que quería y cómo lo quería, todos y cada uno de los detalles en sus películas están perfectamente planeados y cuidados al máximo, todo lo que aparece en pantalla tiene un porque, un significado y una justificación dentro del *film*, era como una obsesión para Hitchcock no importaba cuantas tomas se tuvieran que hacer para que el director quedara totalmente complacido con el resultado. Es en este capítulo donde se definirán las características que hacen de esta película un ejemplo digno de mencionarse al hablar de directores innovadores.

Y es que cuando la teoría y la crítica cinematográfica empezaron a adquirir importancia en la década de 60's, todo el mundo utilizaba como ejemplo. *La ventana indiscreta*, *De entre los muertos*, *Con la muerte en los talones* y *Psicosis*, porque como señala David Thompson, autor de *A Biographical Dictionary of film*, "expresan a la perfección la forma en la que vemos una historia y nuestra reacción ante la misma...Hitchcock, se convirtió en un modo de definir una película, un hombre centrado exclusivamente en la imagen conmovedora y las emociones compulsivas del espectador."⁶²

⁶² *ibidem* p.12

1.5 Los Personajes de *Psicosis*

En este caso, sólo se hablará de los personajes de *Marion Crane* y *Norman Bates*, por ser considerados los más relevantes para el propósito de esta investigación, además, de ser los verdaderos protagonistas a lo largo de la historia y los autores de las acciones más relevantes dentro del trama, por sus características escénicas, su actuación y su importancia dentro la historia.

- **Marion Crane**

Para este papel Hitchcock, quería una actriz renombrada, para maximizar el impacto de la escena de su brutal asesinato, pero que al mismo tiempo luciera como si realmente proviniera de Phoenix, lugar donde se desarrolla la historia; nada espectacular, simple, un poco frustrada, envejeciendo, que se viera así misma como una mucama mayor, sin suficiente dinero, compasiva, honesta pero no una ladrona, que fuera de la decisión de su personaje y que mostrara su pasión y su terrible frustración.

La película cuenta la historia de una joven que roba una fuerte cantidad de dinero para poder vivir desahogadamente al lado de su novio, pero ¿cuál es el significado intrínseco de esta y de muchas de las acciones dentro del *film*?, ¿Qué es lo que el público alcanza leer entre líneas que le parece deleznable y que hace de *Psicosis* una obra de terror?

Hablemos del personaje de Marion Crane y la connotación de sus acciones. Una mujer sin escrúpulos que ha tomado la decisión de robar una fuerte cantidad de

dinero para poder escapar con su novio. Sólo en estas líneas se encuentra un gran número de acciones dignas de ser analizadas.

En primer lugar, una mujer que supuestamente debería cumplir con las labores requeridas por la sociedad, una sociedad primordialmente de signo patriarcal, donde la mujer ideal debe cristalizar a la mujer pasiva y dependiente en todos los dictados del varón, ya sea como la hija obediente, esposa complaciente o madre sacrificada en las distintas etapas de su vida, porque de otro modo, cualquier acción fuera de estos preceptos, como las realizadas por la protagonista en esta película, pondrían en duda las bases de la organización social en las que se han centrado la familia y la propiedad privada.⁶³

Hitchcock disfrutaba de escandalizar a su público con personajes como el de *Marion Crane*, como un fetiche sexual oculto tras la gélida apariencia de sus rubias protagonistas, recurrente en varias de sus películas, en las que el cuerpo femenino es el objeto de deseo y, por lo tanto, objeto también de planos subjetivos, a partir de una fijación masculina empeñada en su visión fetichista.

Marion Crane podría definirse como un ser fuerte, dominante y poderoso, características que siempre se han contemplado como atributos propios del hombre y que otorgan a la imagen de un ser femenino una apariencia a menudo andrógina e incluso en ocasiones masculina⁶⁴

⁶³ GUBERN, *op.cit.*, p.p.162-163.

⁶⁴ BORNAY, Erica, ***Las hijas de Lilith***, Ed. Cátedra. Madrid 1990. p. 107

Sin duda alguna, este es uno de los elementos característicos en la trama, donde la mujer, en un intercambio de roles fuera de cualquier contexto establecido por la sociedad, deja atrás el papel de fémina tímida y sumisa decidida a hacer lo que tiene en mente sin importar que para eso tenga que infringir la ley.

Robar no sólo se considera como un delito, sino también como una falta a uno de los diez mandamientos de la ley de Dios en la religión judeo-cristiana, el séptimo para ser exactos, el cual dice, "No Hurtarás". De estos diez mandamientos, los tres primeros pertenecen a la ley de Dios y los otros siete al provecho del prójimo, es decir, la protagonista no solo cometió un delito para la ley de los hombres sino también para la ley de Dios, lo cual se puede traducir en un fuerte desafío ante la autoridad divina, en una carencia de temor a un castigo o un acto completamente ateo y de maldad.

Indudablemente el mal moral definido por la religión no podía quedarse en los cielos, debía tener una justificación, validación y castigo no sólo en el orden divino sino de carácter humano y estrictamente físico.

Para tal efecto, las sociedades y el aumento de población generaron aquello que se denominaría derecho, el cual se basa en tres puntos fundamentales:

1. Deja, supuestamente a Dios, y establece un reconocimiento total del hombre por el hombre.

2. Establece lo bueno y lo malo para la sociedad y todo aquello que no entra en lo bueno es ilegal o esta al margen de la ley.
3. Establece una relación entre gobernantes y gobernados.

De acuerdo a esto a estos principios lo que actualmente se conoce como Código Penal, donde se ejecuta ya sea por persuasión o coerción, la aplicación de las leyes.

Por otro lado, si bien el código penal regula y sanciona todo acto ilícito, las sociedades, deben establecer otro tipo de derecho complementario con la finalidad de ordenar, cuantificar y supervisar a cada miembro de la sociedad; este derecho es el Derecho Civil.

Es decir, todo aquello que va en contra de las leyes, como robar, es considerado legalmente un delito; religiosamente pecado, y tanto para uno como para otro, existen sanciones bien definidas con la finalidad de obtener una armonía social y religiosa que se traduce en una sola palabra: bien.

Muchos podrían pensar que Marion Crane al final, sólo recibió su merecido y que su trágico final fue resultado de sus maliciosas acciones, debido a esta concepción que dicta que al final todos y cada uno de nosotros tendrá que pagar por sus culpas y faltas acontecidas a lo largo de la vida o como dicen por ahí, el que a hierro mata a hierro muere.

- **Norman Bates.**

El psicópata arma en partes. Juega a ser Dios, a alcanzar la perfección a partir de la belleza dispersa aquí y allá, en distintos cuerpos. El cine ha dado puntual cuenta de esa mítica aspiración soñada vía personajes que cortan y zurcen, arman *colleges* de amor y restos humanos, en tal afán, semejan redivivas mariposas por abandonar su aborrecido cuerpo.

José Homero, 2005.

Otro de los aspectos por los que *Psicosis* es recordada, es por la magnífica interpretación de Anthony Perkins como el retraído y psicótico encargado del hotel, donde Marion Crane se hospeda para ocultarse después del robo.

La magistral actuación del actor le valió importantes reconocimientos a lo largo de su carrera actoral, pero el más importante, sin duda alguna, es el reconocimiento del público y el temor que logró infundir entre los espectadores atemorizados por esa mirada omnipresente y penetrante que deja a cualquiera sin aliento.

El personaje dentro del *script* aparece descrito como alguien en los últimos años de sus veintes, delgado, alto, con hablar bajo y con un toque de tristeza en sus movimientos. Características que el actor incorporó a su personalidad para desempeñar un buen papel.

Hay que reconocer que *Anthony Perkins* corrió un gran riesgo al aceptar interpretar este papel, ya que para finales de los 50, el travestismo, aún bajo la dirección de Hitchcock, era muy arriesgado y mal visto; y quizá otros actores no hubieran aceptado el riesgo, pero para *Perkins*, en sus propias palabras, "estaba apunto de interpretar el papel de su vida", y estaba en lo cierto.

Pero la característica más importante del personaje de Norman Bates, es padecer una enfermedad mental, que es precisamente, la que le da nombre a esta cinta de Alfred Hitchcock. La cual, impide al personaje, desarrollarse con normalidad en un entorno influenciado, en gran parte por la entrañable relación con su madre, lo que lo conduce a realizar una serie de crímenes horripilantes.

Es admirable la capacidad del escritor *Robert Bloch*, para basar su obra en este padecimiento mental y, que cada uno de los sucesos a lo largo de la película, sean el resultado exacto de padecer una deficiencia mental, como lo es la psicosis, los cuales, coinciden perfectamente con lo señalado por diversos libros de psiquiatría, como las consecuencias y reacciones de conducta propios de personas que padecen esta enfermedad.

La "Guía psicoeducativa para familiares de enfermos psicóticos" sostiene que las enfermedades mentales son comparables a cualquier enfermedad física, donde el cerebro es el que está afectado y los síntomas se expresan por un cambio:

- En la forma de sentir y de querer.
- En el lenguaje.

- En la conducta: es decir, alteraciones de comportamiento.
- En las formas de comunicarse y relacionarse con otras personas.
- En las ideas y en la forma de pensar
- En la forma de percibir el mundo que los rodea.
- Trastorno de adaptación y reacciones frente al *estrés*: son fenómenos menos graves que los trastornos mentales y que aparecen en relación con hechos estresantes o con cambios en las circunstancias del paciente.

Existen tradicionalmente tres grupos de enfermedades mentales: las psicosis, las neurosis y las perversiones.

La psicosis se refiere a aquellas enfermedades donde los pacientes, en algún momento, pierden completamente el contacto con la realidad. Los enfermos se encierran en "su mundo" y los incapacita para llevar a cabo actividades tan importantes como son la higiene y su propio cuidado; su capacidad de relacionarse, de hacer amigos, afecta su autonomía: no pueden vivir solos y dificulta su capacidad de aprendizaje.

Por otro lado la psicosis representa una fijación indiferenciada de la unidad madre-hijo; es la fase de *fusión simbiótica omnipotente*, con el objeto que satisface las necesidades del individuo⁶⁵, indudable característica del personaje de Anthony Perkins en la cinta, el cual es incapaz de ver la auto diferenciación y

⁶⁵ CAPARRÓS, Nicolás, **Ser psicótico, las psicosis**, Biblioteca Nueva, Madrid 2004, p. 35

la separación con el objeto interno– externo, es decir, de él mismo con su madre.

No hay en la mente enferma una supremacía, una forma de anular la otredad, sino un anhelo de la otredad a merced de la aceptación de uno mismo.⁶⁶

Para Freud la psicosis, es el desenlace análogo de tal perturbación de la relaciones entre el *Yo* y el mundo exterior. La privación, el incumplimiento de uno de aquellos deseos infantiles, jamás dominados, que tan hondamente arraigan en nuestra organización psíquica. Es decir un conflicto entre el *Yo* y el mundo exterior que lo incapacita para adaptarse a la realidad, la cual niega y trata de sustituirla⁶⁷

En este caso en particular, el padecimiento de *Norman Bates* puede ser ocasionada o inducida por la relación tan estrecha que sostiene con su madre, que presenta un sistema delirante similar de carácter persecutorio.

De acuerdo con el libro *"Oxford; psiquiatría"* la psicosis puede ser inducida por una persona con un sistema delirante crónico, que en este caso sería la madre de *Norman Bates*, que suelen mantener una relación de poder, con otra persona, que frecuentemente es dependiente y sugestionable, características inconfundibles en el personaje de Anthony Perkins. Generalmente, este tipo de

⁶⁶ José Homero, "Ser psicótico". Revista **"Complot"**, No. 103. Noviembre 2005 México, p.p. 17-20.

⁶⁷ FREUD, op.cit., p. 2743.

relación se debe a que los dos han convivido durante mucho tiempo en una relación íntima, con frecuencia aislados del resto del mundo.

En la película se aprecian las distintas alucinaciones que el personaje tiene respecto a su madre, cuando escucha su voz o mantiene conversaciones con ella, características esenciales de un psicótico, si estas alucinaciones, recuerdos falsos o delirios aparecen acompañados de angustia, como es el caso de *Anthony Perkins*, es un indicio de que todo el proceso de transformación se realiza contra la intensa oposición de poderosas energías, energías que son extraídas del almacén como materiales para la construcción de la nueva realidad, energías que quieren sustituir a la realidad misma.⁶⁸

Otros autores, sostienen que este trastorno puede ser originado por la ausencia de una figura paterna, que oriente o con el cual se pueda identificar y así evitar la fijación de la figura madre-hijo.

La psicosis es un término empleado tanto por la psiquiatría como por el psicoanálisis para describir enfermedades mentales capaces de originar una pérdida total de sentido de la realidad y del control sobre la conducta, contrasta con la neurosis, en la que no está cuestionada la cordura del individuo.

Las tres psicosis funcionales que reconocen la psiquiatría y el psicoanálisis son: la esquizofrenia, las psicosis maniaco-depresivas y la paranoia. El psicoanálisis considera las psicosis como un trastorno narcisista intratable debido a la

⁶⁸ *Ibidem* p.2476.

imposibilidad de establecer la transferencia, es decir, el desplazamiento al analista de sentimientos, ideas que derivan de las figuras introyectadas por el paciente o de los objetos que incorporó con anterioridad en su vida.⁶⁹

Es decir, la psicosis, es un término colectivo que se utiliza para las formas más graves de trastornos psiquiátricos en los que pueden aparecer alucinaciones y delirios y se pierda la capacidad de introspección.

Ya hablamos de las consecuencias de padecer una enfermedad mental como la psicosis, pero sin lugar a dudas, la más grave sería cometer algún delito mayor como un asesinato, como fue el caso del asesino serial Ed Gain que dio origen al personaje interpretado por *Anthony Perkins en Psicosis*. Y aunque como lo explica el libro "Oxford; psiquiatría", sólo algunos pacientes infringen la ley y, cuando lo hacen, normalmente se trata de delitos menores, aunque las ofensivas violentas graves cometidas por pacientes psiquiátricos reciben mucha publicidad, no son frecuentes y las cometen una minoría muy pequeña de pacientes. Las víctimas de estos individuos son habitualmente familiares o bien personas que tienen una estrecha relación con el homicida.

Al parecer *Norman Bates* pertenece a esta pequeña minoría, ya que al igual que *Marion Crane*, no solo infringe la ley de los hombres con sus aborrecibles acciones llenas de brutalidad, sino que también transgrede el quinto de los diez mandamientos de la ley de Dios, el cual dice "no matarás", lo que se traduce en

⁶⁹APPIGNANESI, ZARATE, Freud para principiantes, ED. Era naciente, documentales ilustrados. Buenos Aires 2002, p.176.

una agresión a las arraigadas creencias y principios de una sociedad primordialmente cristiana, y un acto totalmente despreciable y aborrecido por cualquier persona, sobretodo, cuando este crimen es en contra de una mujer en uno de los momentos más vulnerables en el que cualquiera se pudiera encontrar: en la regadera.

Al igual que el crimen de *Marion Crane*, el castigo no sólo puede ser divino y relegado a la hora de morir, o mejor aún, en energías negativas que te obliguen a arrepentirte de las acciones en vida.

En este caso en particular, para ser juzgado por la ley de los hombres, la cual también se ve violentada por las atroces acciones de nuestro protagonista, necesita ser declarado competente para enfrentar los cargos que se le imputan, de otra forma, no se le lleva a juicio, sino que es retenido en un hospital hasta que llegue a serlo. Llegado este momento, el caso es llevado a juicio. Para ser juzgado.

Un psicópata en el fondo no es más que un ávido de encontrarse consigo mismo: con el otro que su imaginario creó y que para tornarse realidad precisa del disfraz, de la apropiación de lo distintivo del otro, de quien no es.

En la película se puede apreciar el gusto por el asesino de la sangre, que corre fluidamente en los asesinatos que comete, Freud hace un estudio de este extraño gusto por esta roja sustancia y de estas crueles acciones. En rápida exposición menciona que muchas veces en "la desfloración de la muchacha"

por regla general se derrama sangre, la existencia de este tabú de la sangre, es evidente que mantiene estrecha relación con la prohibición de matar y constituye una defensa erigida contra la originaria sed de sangre del hombre primordial, su placer de matar.

Indica que "el primitivo", continua Freud, es presa de un apronte angustiado que lo acecha de continuo, ese apronte angustiado se mostrará con la mayor intensidad de todas las situaciones que se desvíen de algún modo de lo habitual que conlleven algo nuevo, inesperado, no comprendido, ominoso.

Los peligros que el angustiado cree cernirse sobre él nunca se le pintan tan grandes como en el inicio de la situación peligrosa, y por cierto ese es el único momento en que resulta adecuado al fin protegerse de ellos.⁷⁰

En el caso particular de *Norman Bates*, no sólo padece de este trastorno mental sino también es presa de un agudo complejo de Edipo, el cual Freud define como el fenómeno central por el temprano periodo sexual infantil.

El complejo de Edipo ofrece al niño la posibilidad de satisfacción, una activa y otra pasiva. Podía situarse en actitud masculina en el lugar del padre y tratar como él a su madre, actitud que hacía ver pronto en el padre un rival, o querer sustituir a la madre y dejarse amar por el padre, entonces resulta superflua la madre. Si el *Yo* no ha alcanzado realmente más que una represión del complejo

⁷⁰FREUD, op.cit., p. 193.

de Edipo, este continuará inconscientemente en el ello y se manifestará más tarde su acción patógena.⁷¹

Generalmente aparece en la etapa de desarrollo del yo que va de los tres a los cinco años de edad, y es más adelante el responsable de gran parte de la culpa preconscious. Las personas fijadas en el nivel edípico lo manifiestan de muchas maneras, por ejemplo, eligen parejas que se parecen a uno de sus progenitores.⁷²

En el caso de *Norman Bates* todo comienza después de que Bates mata a su madre y a su amante, para entonces ya estaba bastante perturbado, de hecho lo estaba desde que su padre murió. Su madre era una mujer dominante y durante años vivieron como sino hubiera nadie más en el mundo, luego ella conoció a un hombre, a Norman le pareció que él lo estaba reemplazando y por celos y el amor enfermizo que tenía hacia su madre los asesina a los dos.⁷³

1.6 La escena de la regadera.

Mucho se ha hablado de la escena tan recordada de la regadera, del impacto en el público y de su impecable realización. Alfred Hitchcock estaba sorprendido por la reacción de la audiencia en la escena de la regadera de *Psicosis*, porque la gente gritó, desmayó y corrió del cine en sus propias palabras. El *shock* de ver a la protagonista ser asesinada con tanta brutalidad sin precedentes, sólo

⁷¹ *Ibidem* p.2749.

⁷² APPIGNANESI *op.cit*, p. 169.

⁷³ Fragmento de "**Psicosis**", (escena.25, 1: 43 min. Dur. 27") DIR. Alfred Hitchcock. Universal 1960.

47 minutos después de que empezara la película, fue demasiado para algunos espectadores.

Esta escena tan memorable de la regadera y el *storyboard* realizado por el diseñador gráfico Saúl Bass, al que posteriormente, se le integró la imagen del cuchillo que entra en el abdomen de *Marion Crane*, autoría de Hitchcock, representan para muchos el clímax del cine del director.

Hitchcock sentía que la escena de la regadera era una de las que tenía que asegurarse de que quedaran bien y con buen gusto. Por la importancia que tenían para él dentro de la trama.

Irónicamente el sonido del retrete accionado, antes de que la escena empiece, fue lo que preocupó más a la *Paramount* que el horror que le proseguía.⁷⁴, ya que un escusado nunca había sido mostrado antes en pantalla.

Esto serviría para escandalizar y distraer la atención del público en cierta manera, para que a la hora del crimen el impacto fuera mayor. Comenzar por mostrar el escusado, algo que de por sí ya era muy malo, para que después viniera lo peor.

Sin lugar a dudas, los asesinatos era algo que llamaba la atención de Hitchcock, lo cual se puede comprobar como recurso frecuente en la mayoría de sus películas, donde alguien brutalmente es asesinado. Y es que a Hitchcock le

⁷⁴ ÁLVARADO, BUSCONE, et.al, *The Movie Book*, ED. Phaidon, Londres 1999. p. 205.

fascinaba el factor emocional que el asesinato llevaba consigo; la manera en la que el asesino desarrolla el lado criminal que todos llevamos dentro sin por ello perder su elegancia y compostura.

La presencia del asesino en el mismo baño que la protagonista y sus obvias intenciones, busca no sólo la identificación del espectador con alguno de los personajes, aunque en el caso de *Psicosis* no depende de la simpatía de tal o cual personaje, sino de los recursos que se utilizan en la *filmación* como los puntos de vista visual o narrativo.

Todo lo que podamos llegar a sentir en esta escena en gran parte es debido a los recursos cinematográficos de los cuales Alfred Hitchcock echa mano para contar el escalofriante asesinato a base de primeros planos y de movimientos de cámara y descartando a veces el *zoom*.

Con lo que respecta a esta escena del baño, donde se lleva acabo la escena de horror más grande en toda la película, Hitchcock desdeñó el *cliché* de la secuencia de suspenso de oscuridad en la típica mansión embrujada, y lo cambió por el brillo, por la presencia de una luz casi segadora. En este punto dejó de lado la oscuridad y las sombras que se pueden apreciar a lo largo de la película, para dar un giro de 180 grados y librarse de los convencionalismos que él tanto trataba de evitar para tener otro tipo de propuesta. Ahora no sólo no podemos ver la pantalla por lo escalofriante que ocurre en ella sino por lo resplandeciente de su reflejo.

Por su parte la cámara se aproxima al personaje de *Marion Crane*, la observa como un ojo que establece las relaciones entre el asesino y su víctima, anuncia el fin con sigilo antes de su violenta interrupción, la presencia del asesino y su eminente propósito de matar, activa el *suspense* en el espectador, el cual ya se siente involucrado.

Que a la vez, se pueden ver confundidas por los acercamientos del montaje, la barra de ángulos oblicuos, ya que la cámara se encuentra en diferentes lugares todo el tiempo, los *médium shots* y los *close-ups*, aunque en la escena se ve poco movimiento e imágenes que pudieran parecer banales y superficiales, los *bits* de la película se cortaron juntas con la intención de crear la impresión de violencia casi visceral.

Los recursos cinematográficos no es lo único que hacen de esta escena una de las recordadas dentro del público, la superación de la representación clásica de la muerte, la violencia corporal junto con la demostración del descuartizamiento del cuerpo y del cadáver, que caracterizará al moderno cine de terror⁷⁵, son también puntos innovadores y atractivos de esta cinta.

Todo la acción del brutal del asesinato de Marion Crane ocurre frente a la cámara, con quien compartimos la acción a través de la utilización del punto de vista subjetivo, a quien también vimos desnudarse tras el agujero de la paredes atrocemente atacada por sorpresa. La crueldad extrema del fragmento no deriva sólo de las feroces e inesperadas cuchilladas que se presentan en primeros

⁷⁵ CASTRO de Paz, *op.cit*, p.123.

planos. El estudioso de Hitchcock, Sánchez- Biosca y autor del libro *"Alfred Hitchcock"* lo ha señalado con pertinencia.

Ese cuerpo es despedazado en primer plano, también aparece resaltado, acuchillado, a su vez por la operación de montaje. En otras palabras, el montaje al cortar en el registro de la enunciación lo que es cortado en el universo representado, realza, subraya pero también construye una precaria metáfora que nos preserva de lo real del corte. Con todo, la posición de la representación es extrema, pues la violencia mencionada ya no se separa de la acción ni la omite ni se limita a sugerirla: la muestra en su plenitud.⁷⁶

Tan sólo esta escena de 45 segundos, tardo siete días y 78 diferentes posiciones de la cámara, y una cámara IMO (cámara antigua de riel) para ser *filmada*. La secuencia esta basada en una serie de imágenes repetitivas, en las cuales hay mucho movimiento pero poca actividad. En otras palabras, el movimientos es muy narrativo y la cantidad de actividad es muy intensa.⁷⁷

Para esta escena, Hitchcock no quería exponer a *Janet Leight*, por la cuestión de aparecer desnuda frente a las cámaras, y que se sintiera expuesta e incomoda a la hora de actuar, así que contrato a alguien cuyo trabajo fuera estar desnuda en público, a una bailarina de las vegas para no tener que preocuparse por cubrir a la actriz principal. Esta no es la única anécdota que giró sobre esta escena, ya que tiempo después la autoría de Hitchcock de esta

⁷⁶ *ibidem* p.124.

⁷⁷ REBELLO, *op.cit*, p.224.

parte del *film*, por que muchas personas incluido el propio Saul Bass se atribuía la dirección de esta; rumor que se encargaron de desmentir el resto de los actores y parte del grupo técnico, confirmando que fue Hitch quien la dirigió.

Lo que esta escena muestra, no es sólo el hecho de tomar una ducha o acabar limpio y deshacerse de la suciedad, la protagonista trata de limpiar su conciencia, borrar la huella de sus malévolas acciones, sin saber que esta apunto de pagar todos sus crímenes con su vida. La ducha es una especie de bautismo, un despertar de la tormenta en su mente, *Marion* se convierte en virgen otra vez derrama su sangre que se va por la coladera y justo antes de que el intruso llegue a la regadera, es una especie de reencarnación, hasta el momento de la brutal interrupción que es aún más impresionante y trágica.

Hitchcock era un apasionado de su trabajo, ya hemos hablado del su gusto porque todas las escenas de sus películas fueran lo más reales posibles, uno de sus colaboradores recuerda una anécdota cuando él y el director afinaban detalles de la escena de la regadera, para saber exactamente como quedaría en el *film*.

‘Estábamos trabajando, discutiendo los detalles del asesinato, Hitchcock se levanto de su escritorio, se dirigió hacia a mi y dijo tu eres la cámara. Ahora, no la tenemos tirada en el piso del baño, vamos a mostrar la cortina del baño levantándose. Hitch actuó todos y cada uno de los movimientos, cada gesto envolviendo el cadáver en la cortina. De repente la puerta de su oficina se abrió detrás de él, y entro su esposa Alma, quien raramente venia al estudio, Hitchcock y yo gritamos, el

shock de la intrusión fue tan grande, que debimos haber reído por cinco minutos."

Estas y muchas otras anécdotas demuestran el profesionalismo con el cual al director le gustaba trabajar, realmente le interesaba que el público se identificara con su trabajo, al mismo tiempo, buscaba que la audiencia sintiera e imaginara lo que él al *filmar* sus películas.

Al contrario de la mayoría de los *films*, donde la tensión dentro de la historia va en ascenso conforme la película se desarrolla, en *Psicosis* el punto con mayor tensión se presenta en los primeros minutos de la historia, precisamente cuando *Marion Crane* es brutalmente asesinada, después las acciones solo van en descenso en intensidad, tensión y en violencia. Esto obedece a un intento de insertar dentro de la mente del espectador un cierto grado de terror para que se pregunte que es lo que esta por venir.

Psicosis, es un ejemplo en todos los sentidos, a pesar de sufrir muchos problemas de censura y de presupuesto entre otros, logró ubicarse como uno de los grandes éxitos del cine de terror al igual que a Alfred Hitchcock quien se posicionó como uno de los directores más reconocidos dentro del género, quien se distinguió por su impecable técnica y su estilo trasgresor e innovador, fuera de todo convencionalismo que conmociona al público que se acerca a su obra.

La música es parte fundamental para el éxito de esta escena, sin ella seguramente el impacto en el público no sería el mismo, a lo largo de la película somos capaces de escuchar magnificas partituras que distorsionan los sentidos

y alteran los nervios, notas tan características y tan fuertes que son inconfundibles.

La banda sonora cumple a la perfección con su objetivo de comunicar la incertidumbre y el horror de la película, es una maravilla que con el sólo hecho de escuchar las escalofriantes acordes, exclusivamente de celos y violines, nuestra conducta se predisponga y anticipe el horror al cual la música es sólo la antesala. El autor de la banda sonora de la película fue Bernard Herrmann, quien utilizara una orquesta conformada por cuerdas en su totalidad.

Herrmann hacía la música basándose en el contenido del material, para *Psicosis* describía su música como blanca y negra, sólo de cuerdas porque quería reflejar la desnudez en blanco y negro de la película.

Dentro de todas las películas que se han hecho hasta ahora, son pocas en las que el público recuerda y se quedan grabada en la mente del espectador, pero el *leit motive* de *Psicosis* es inconfundible, están fuerte el sonido de los violines y tan impactante que es muy difícil olvidarlo, por sus partituras tan características y fuertes, sin lugar a dudas la película no hubiera sido la misma sin la impactantes notas de Herrmann.

▪ **Conclusiones.**

Desde que en 1895, cuando los hermanos Lumiere inventaron el cinematógrafo, la historia del hombre no volvió a ser la misma, ahora su evolución quedaría documentada como un fiel testimonio de su enorme capacidad de archivar cada uno de sus logros.

El cine rápidamente se convirtió en un elemento importante en la vida cotidiana de las personas, que no dejaban de asombrarse con las maravillosas imágenes que se mostraban a un público cada vez mayor y cada vez más curioso de lo que el cine les podía ofrecer.

No tardó mucho cuando el cine comenzó a dividirse en géneros para satisfacer las distintas necesidades de un público exigente y ávido de nuevas y diferentes historias, que encontraron su primera inspiración en clásicos de la literatura como los de *Bram Stoker* o *Mary Shelly*, entre otros; de esos géneros, el de terror se consolidó y aún en nuestros días, goza de gran popularidad.

El cine de terror tuvo sus primeros frutos con los cortometrajes que realizara *George Méliés* en el siglo XIX como *La Manier du diable* (1896), el cual puede considerarse el primer *film* de terror de la historia. Sin embargo es el expresionismo alemán quien va a formar las bases estilísticas del género de los que más tarde se conocería como género fantástico-terrorífico.

Del cine de horror existe un amplio consenso cuando se comprueba que sus periodos de máximo desarrollo y originalidad han correspondido a situaciones

sociales traumáticas: Son precisamente los periodos de convulsión o inseguridad social los que han activado los temores más profundos del ser humano que encontraron su puntual reflejo en la pantalla. Es decir, los miedos colectivos de una sociedad, se ven reflejados en el cine de horror.

En la década de los 60', *Psicosis* representó y plasmó muy bien la preocupación social de ese momento, acontecimientos como el asesinato de Jhonh F. Kennedy y los terribles crímenes cometidos por Charles Manson en esos años, dieron la pauta para que esta película tuviera un gran impacto en la población, porque era un tema conocido y vivido de cierta manera por los espectadores y que representaba la inseguridad política, económica y social de ese momento.

En la actualidad, después de los atentados terroristas del 11 de Septiembre en Estados Unidos, uno de los temas más concurridos en las películas de terror y de suspenso en *Hollywood*, son precisamente los relatos que giran alrededor de estos hechos. Aviones secuestrados por terroristas, la paranoia social de volver a ser atacados en su propio territorio, o la creciente discriminación y desconfianza hacia personas de oriente, son constantes en los nuevos relatos filmográficos.

Hoy *Psicosis* no pareciera ser un relato tan terrorífico como lo fue en su época y seguramente el efecto atemorizador en el público ya no es el mismo, y es que en estos días, la ficción parece haber sido rebasada por la realidad. En la sociedad capitalista en la que estamos viviendo,

imágenes de excesiva violencia van en aumento, inundan los contenidos de noticieros y muchas de las páginas de los diarios, mientras que nuestra capacidad de asombro y nuestro umbral de condescendencia van claramente en descenso.

Además, las películas son cada vez más violentas y sus escenas más explícitas, al igual que los muchos juegos de video que invaden el mercado y que nos habitúan a escenas de sangre y violencia descarnada.

Imágenes que en cierta manera nos producen placer por contemplarlas desde una posición privilegiada y segura. El ser humano generalmente busca métodos de satisfacción, y las películas es una buena manera para obtenerla, en el caso de las de terror, el hecho de presenciar el peligro sin estar expuesto a él nos proporciona un placer y una sensación de seguridad, en cierta manera sacia nuestra morbosidad y en una especie de catarsis nos ayuda a liberarnos de ciertos deseos o pulsiones reprimidas y, al mismo tiempo, minimizar los problemas y contratiempos de la vida real.

Ya hablamos de las similitudes entre las películas y el sueño, y como en este el último, las películas nos ayudan a reponernos de la realidad a escapar un momento de ella, de sentirnos alguien más y alcanzar nuevos

objetivos y hasta ver reflejados nuestros más oscuros placeres, nos vitaliza, y sacia de cierta manera nuestras ansiedades.

Alfred Hitchcock siempre se distinguió por su impecable técnica y por la claridad en sus ideas, siempre supo qué quería y cómo lo iba a lograr, se baso en ese agudo instinto que poseía para crear imágenes en la mente para después aterrizarlas en un *film*.

La manera en la que hacia sus películas se distinguía por alargar el suspenso el mayor tiempo posible, dar esa sensación de constante peligro, y de dotar al espectador de lo que tenía que saber como si respirara el mismo aire que los personajes. La mirada subjetiva era su herramienta para lograr todas estas sensaciones.

Los movimientos de cámara son como un apéndice más del cuerpo al ver una película, nos permiten mirar en la dirección que necesitamos, enfocar o cambiar el objeto de nuestra atención. Hitchcock se esforzó para que esta características permanecieran a lo largo de la película, para la que la pantalla fueron nuestros ojos, es más, escogió cámaras para algunas de las escenas, que gracias a las características de su lente, se asemejaban más a la visión humana para que la identificación fuera lo mayor posible.

Sus películas se caracterizan por el punto de vista centrado en un único personaje, la presentación de un elemento hacia la mitad de la película que

modifica por completo el punto neurálgico de la historia, y el empleo de recursos visuales extraordinarios, únicamente en los momentos clave de la trama⁷⁸

La mayor parte de la controversia causada por la película fue que retrataba ciertas situaciones como el robo del dinero, el asesinato y todo lo que conllevan, que al mismo tiempo pusieron en tela de juicio y mostraron la realidad, la decadencia de los valores y garantías de los ciudadanos de una sociedad que gradualmente pierde muchos de sus conceptos considerados como "vacas sagradas", como la virginidad, la privacidad, la masculinidad, el sexo, el amor a la madre, el matrimonio, y la santidad de la familia.

Psicosis permanecerá como objeto de estudio para muchos investigadores y un ejemplo para muchos cineastas, que busquen en ella inspiración y un referente para explicar la magnitud del cine y su impacto en la sociedad, mientras que para todos aquellos amantes del cine de terror será una de esas películas que no puedan faltar en una buena colección de *filmes* del género.

⁷⁸ DUNCÁN, op.cit., p.84.

Filmografía Completa.

- **The pleasure garden (1925).**
- **El águila de la montaña (1926).**
- **El enemigo de las rubias (1926).**
- **Downhill (1927).**
- **Easy virtue (1927).**
- **El ring (1927).**
- **The Manxman (1928).**
- **The farmer´s wife (1928).**
- **Champagne (1928).**
- **La muchacha de Londres (1929).**
- **Elstree Calling (1930).**
- **Juno and the paycock (1930).**
- **Asesinato (1930).**
- **Mary (1930).**
- **Juego sucio (1931).**
- **Lo mejor es lo malo conocido (1932).**
- **Número 17 (1932).**
- **Valses de Viena (1933).**
- **El hombre que sabía demasiado (1934).**
- **39 escalones (1935).**
- **El agente secreto (1936).**
- **La mujer solitaria (1936).**
- **Inocencia y juventud (1937).**
- **Alarma en el expreso (1938).**
- **Posada Jamaica (1939).**
- **Rebeca (1940).**
- **Enviado especial (1940).**
- **Matrimonio original (1941).**
- **Sospecha (1941).**
- **Sabotaje (1942).**
- **La sombra de una duda (1943).**

- **Náufragos (1944).**
- **Bon Voyage (1944).**
- **Aventure Malgache (1944).**
- **Recuerda (1945).**
- **Encadenados (1946).**
- **El proceso Paradine (1947).**
- **La soga (1948).**
- **Atormentada (1949).**
- **Pánico en la escena (1950).**
- **Extraños en un tren (1951).**
- **Yo confieso (1953).**
- **Crimen perfecto (1954).**
- **La ventana indiscreta (1954).**
- **Atrapa un ladrón (1955).**
- **Pero... ¿Quién mató a Harry? (1955).**
- **El hombre que sabía demasiado (1956).**
- **Falso culpable (1956).**
- **De entre los muertos (1958).**
- **Con la muerte en los talones (1959).**
- **Psicosis (1960).**
- **Los pájaros (1963).**
- **Marnie, la ladrona (1964).**
- **Cortina rasgada (1966).**
- **Topaz (1969).**
- **Frenesí (1972).**
- **La trama (1976).**

▪ **Bibliografía**

- GONZÁLEZ, Raúl, **El cine de horror en México**, Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM-FCPyS, 1992. p.130
- LOSILLA, Carlos, **El cine de terror**, Editorial Paidós, México 1993, p.207.
- MUMFORD, Lewis, **El cine: enciclopedia del séptimo arte**, Editorial Salvat, México 1974, p.231.
- WOLF, Mauro **La investigación en la comunicación de las masas**, trad. Carmen Artal, editorial Paidós, México 1991, p.318.
- DE MORAGAS, Spa Miquel, **Teorías de la comunicación**, editorial Gustavo Gilli, Barcelona 1987, p.362.
- STEINBERG, Charles," **Cine, Arte e Industria**, Salvat, México 1974, p.152.
- SCHRANK, Jeffrey, **Comprendiendo los medios masivos de comunicación**, Públigrafics S.A., México 1994, p. 313.
- MONTALBAN, Vázquez Manuel, **Historia de los medios de Comunicación**, Editorial Grijalbo, Barcelona 1982, p. 243.
- SABINO, Carlos, **Como hacer una tesis: guía para la elaboración y redacción de trabajos**, Humanitas, Buenos Aires 1986, p. 213.
- TABORGA, Torrico Huascar, **Como hacer una tesis**, Grijalbo, México D.F 1982, p.220.
- KAGELMAN, H. Jürgen, **Psicología de los medios de comunicación**, editorial Herder, Barcelona 1986, p.398.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, **Alfred Hitchcock**, ED. Cátedras, Madrid 2000, p. 210.
- JACOBS, L, **La azarosa historia del cine americano** Barcelona, Lumen 1972, tomo II, p. 242.
- BARAHONA, Fernando Alonso, **Historia del terror a través del cine**, Film Ideal 2000, España 1998, p. 204.

- GRAY, J. A **La Psicología Del Miedo y el Estrés** ED. Labor S.A., Barcelona 1993, p. 380.
- GUBERN Román, **Las Raíces del Miedo: Antropología del Cine de Terror**, Tusquets Editores, Barcelona 1979, p.171.
- NASHY Paul, **Las Tres Caras Del Terror** Alberto Santos Editor, Madrid 2000, p. 319.
- MONGE, García Emiliano, **Miedo y Dominación**, Tesis de licenciatura en Ciencias Políticas, UNAM-FCPyS 2003, p. 150.
- ALVARADO Ruiz Alberto, **La monstruosidad femenina en el cine mexicano**, Tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación UAM-Xochimilco, 2001, p. 117
- PAZ, Octavio, **El Arco y la Lira**, FCE, 6ta. Reimpresión de la 3era. edición (1era.1956) México 1986 p. 307.
- DUNCAN, Paul, **Alfred Hitchcock, Filmografía completa**, Taschen, Barcelona 2003, p. 191.
- REBELLO, Stephen, **Alfred Hitchcock and the making of Psycho**, Harper perennial, Nueva York 1991, p. 224.
- ÁVARADO, BUSCOME, et.al, **The Movie Book**, ED. Phaidon, Londres 1999. p. 298.
- AGUADO, BLANCO et.al, **Escuela de familias: guía psicoeducativa para familiares de enfermos psicóticos**, Universidad de Valladolid, Valladolid 1998, p. 170.
- CAPARROS, Nicolás, **Ser psicótico, las psicosis**, Biblioteca Nueva, Madrid 2004, p. 376.
- GELDER, MAYOU, et.al, **Oxford, Psiquiatría**, Marban Libros, España 1999, p.490.
- APIGNANESI, Zarate, **Freud para principiantes**, ED. Era naciente, documentales ilustrados. Buenos Aires 2002, p.176
- CALVIN S Hall, **Compendio de Psicología Freudiana** Paidós, México 1983, p. 137.
- FREUD, Sigmund **Obras completas 1856-1939**, TR. directa del alemán por Luis López- Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid 1948. p. 269.

- BORNAY, Erica **Las hijas de Lilith**, Ed. Cátedra. Madrid 1990. p. 215.
- AUMONT, Jacques, **Estética del cine**, ED. Paidós, México 2005, p.329.

Hemerografía.

- HUERTA, José, El cine de terror, Revista **"Etcétera"**, No. 61. México D.F. p.p. 54-58.
- HOMERO, José, Ser psicótico. Revista **"Complot"**, No. 103. Noviembre 2005 México D.F, p.p. 17-20.
- ZAMBRANO, Maria Zambrano. El cine como sueño, **"La jornada semanal"**, 27 de mayo de 1990. México D.F. p.p. 20-22

Páginas de Internet.

- www.alfredhitchcock.com
- www.elcriticon.com
- www.canal22.mx

Ficha Filmográfica

Psicosis (Psycho, 1960)

Equipo técnico: **Dirección y producción. Alfred Hitchcock.**

Guión: **Joseph Stefano, según una novela de Robert Bloch.**

Música original: **Bernard Hermann.**

Fotografía: **Jonh L. Rossell.**

Montaje: **George Tomasini.**

Reparto: **Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast), Jonh McIntire (sheriff Chambers), Lurene Tuttle (Sra. Chambers), Patricia Hitchcock (Caroline), Virginia Gregg, Paul Jazmín, Jeanette Nolan (voz de la madre)**

Psicosis: la industrialización del horror.