

Psicoanálisis aplicado

al Film

"Psicosis"

de Alfred Hitchcock

Autores:

Dr. Alberto Loschi

Lic. Alicia Vidal

Lic. Inés Lamuedra

Lic. Antonio Virgillo

Junio 2009

1- Introducción

a) Hitchcock. Su vida.

Antes de comenzar a analizar la película, vamos a conocer más de cerca algunos datos de la vida y obra de este magnífico director, que supo plasmar en 54 películas para cine, más veinte realizadas para la televisión, la esencia del suspenso.

Alfred Joseph Hitchcock nació en Leytonston (Reino Unido) el 13 de agosto de 1899 en el ambiente de una familia católica. Fue el hijo menor de Emma Jane y William Hitchcock, y falleció el 28 de abril de 1980 en Los Ángeles (California) mientras se preparaba para rodar una película.

Con sólo 14 años de edad queda huérfano de padre e ingresa en un colegio de jesuitas, siendo un alumno término medio y también distraído. Lo que Hitchcock más recuerda son los castigos corporales que recibía por parte de los

profesores. Antes de perder a su padre tuvo una experiencia que jamás olvidaría. William Hitchcock era muy severo, y un día hizo que le encerraran en la cárcel diciéndole que eso era lo que le pasaba a los niños malos. El maestro del suspenso mas tarde reflejaría en sus películas su aversión hacia el cierre de las puertas y a la policía.

Es de destacar la importancia que tuvieron las mujeres en su vida. Fue criado por su madre.

Su principal colaboradora en su carrera profesional fue su esposa, Alma Reville, con la que mantuvo un vínculo de gran dependencia. Tuvo una sola hija mujer, que le dio tres nietas.

Durante su carrera fue continua su búsqueda de la actriz ideal a la que poder controlar y torturar.

La mayoría de ellas, lo abandonó, sufriendo él, graves desazones. Eligió como actrices fetiche a jovencitas, una de ellas, Carole Lombard, habría podido ser su rubia favorita si no hubiese muerto trágicamente en 1942. Ingrid Bergman, lo abandonó cuando conoció a Rosellini. Grace Kelly abandona su carrera y por ende también a él, cuando se

casa con el Príncipe Rainiero de Mónaco. Audrey Hepburn, no llega a rodar con él, ya que queda embarazada antes de comenzar la filmación. Vera Miles a quien vemos en Psicosis, ya para una película anterior estaba embarazada, lo que le impidió que actuase en ella.

Sufrió también otros abandonos, en diciembre del 41, año en el que Estados Unidos entra en guerra, su secretaria personal, Joan Harrison, decide dejarlo.

El 26 de septiembre de 1942, su madre muere a los 79 años en Londres y el 4 de enero de 1943 muere en extrañas circunstancias, su hermano William.

Ejercía con los actores una práctica que le hacía particularmente feliz: martirizarlos. Una joven actriz fue lanzada al agua más de diez veces para filmar una escena que había salido bien, en las primeras tomas.

El rodaje de "Cortina rasgada" lo reúne con Paul Newman y Julie Andrews. Ambos vivieron el film como una pesadilla.

Tippi Hedren, joven modelo rubia con quien realiza el film "Los pájaros", parece encarnar todos los deseos del

director y es tal su obsesión por ella que contrata detectives para que la sigan y le informen acerca de todo lo que hace.

Hitchcock, le envía a la hija de Tippi Hedren, (la pequeña Melanie Griffith), como regalo de Navidad, una muñeca que era la réplica perfecta de su madre, encerrada en un ataúd.

En la vida de Hitchcock se diferencian claramente dos etapas, la inglesa y la americana.

El acontecimiento que marca el inicio de la etapa americana es la firma, en marzo de 1939, de un contrato definitivo con la Selznick International, que lo llevaría a abandonar Londres e iniciar su carrera filmográfica en EEUU.

Psicosis es del año 1960 y pertenece a la segunda etapa.

b) El libro. Su adaptación.

El film *Psicosis*, es la adaptación de la novela del mismo nombre escrita por Robert Bloch.

Robert Bloch (1917-1994) pertenecía a una generación de jóvenes escritores norteamericanos que tenían como mentor al maestro del horror contemporáneo, H. P. Lovecraft. Esta influencia constituye un punto medular en la creación de su novela *Psicosis*.

Se puede aventurar la hipótesis de que el personaje de Norman Bates, está basado en el propio H. P. Lovecraft: un hombre feo, solitario, enfermizo, con una fuerte carga emocional producto de su atormentada infancia.

La fealdad del protagonista de la novela es la característica que separa a ésta, de la recreación de Hitchcock que resulta mucho más estética (con un carilindo Anthony Perkins que dista mucho de ser un personaje amenazante). El personaje de la novela es un hombre de cuarenta años, de "cara regordeta, lentes montados al aire y rosado cuero cabelludo, con escaso cabello rizado".

A Hitchcock le gustaba en sus películas, crear un vínculo especial entre personaje y espectador, que no creía lograr con la repugnante figura del Norman Bates de Bloch. Es por ello que elige al atractivo Perkins.

La novela de Bloch está basada en un personaje real, un asesino serial llamado, Ed Geins, conocido como "El carnicero de Plainfield"

H. compró los derechos de la novela de Robert Bloch (en la que se basa el guión) e incluso adquirió todos los ejemplares que pudo para que así fuera menor la cantidad de gente que conociera el final de la historia.

Fue una de las películas que rompió con la vieja tradición de las "funciones continuadas", por petición del propio Hitchcock, quien no quería que la gente se enterase de que Janet Leigh, la protagonista, moría en la primera mitad del filme.

Los personajes principales son: Marion Crane (Janet Leigh), Norman Bates (Anthony Perkins), Sam Loomis (John Gavin) amante de Marion, Lila Crane, hermana de Marion

(Vera Miles); Milton Arbogast, investigador (Martin Balsam) y, en un papel secundario, Patricia Hitchcock como Caroline, compañera de oficina de Marion.

c) Sinopsis de la película.

Marion, una joven de Phoenix, quiere casarse con Sam, a quien, las deudas heredadas de su padre y la pensión alimenticia que debe pasarle a su ex esposa, no le dejan suficiente dinero como para mantenerse. Cansada de soportar esta situación y ante la oportunidad que se le presenta en la inmobiliaria donde trabaja, comete un robo, llevándose 40.000 dol. y huye.

Ante la posibilidad de ser descubierta decide detenerse en un motel en una ruta abandonada, administrado por un amable pero inquietante personaje, Norman Bates.

Todo parece normal y tranquilo en el apartado motel y en la casa contigua en donde viven Norman y su madre.

La joven es asesinada mientras se duchaba.

Lila, la hermana de Marion, al no tener noticias de ella, va al negocio de Sam, creyendo que él sabe sobre su paradero, ante su negativa, deciden iniciar su búsqueda. A ellos se une Arbogast, un investigador privado contratado por la empresa donde Marion trabajaba. Esa peligrosa búsqueda los llevará hasta el motel, donde se detuvo Marion, allí descubrirán el secreto que se oculta en la misteriosa casa.

2 - Un Análisis del Film

La película está claramente dividida en dos fragmentos. En el primero la protagonista es Marion y culmina con su asesinato. El segundo fragmento tiene como protagonista a Norman.

El pasaje de uno a otro está señalado en el film por el primer plano de un agujero, el de la bañera por donde se

escurre la sangre de Marion recién asesinada, al que se le superpone enseguida otro agujero, el del ojo sin vida de Marion.

Este pasaje es además el vuelco de la neurosis (que se despliega en la primer parte) a la psicosis (que domina la segunda). Es el pasaje de un sueño de cumplimiento de deseo (el de Marion) a la pesadilla que le subyace.

Que los nombres de los protagonistas de cada parte estén calcados en espejo: MARION-NORMAN, nos indica que junto a la división que las separa hay también un lazo oculto que da continuidad a las partes.

Desde una interpretación podemos considerar la segunda parte como el contenido sepultado, trágico-pulsional, del conflicto neurótico de la primera, donde el protagonismo está dado por el deseo de Marion.

Así pues las dos partes pueden entenderse como la compleja y laberíntica relación entre el deseo y la pulsión.

Ese laberinto, que metaforiza la conjunción-disyunción entre deseo y pulsión es recorrido por el hilo de Ariadna del

que quizás sea el protagonista más importante del film, un protagonista invisible: LA VOZ, la voz de los muertos.

Comienza el film capturando nuestra mirada que, llevada por la cámara, se introduce furtivamente, a través de la rendija de una ventana, en un cuarto de hotel barato. Allí sorprendemos a una pareja en un encuentro amoroso secreto con un tinte clandestino.

Él, un hombre separado, agobiado por deudas de un padre muerto y obligaciones económicas con su ex mujer.

Ella, Marion, soltera con padres muertos, vive en la casa paterno-materna con su hermana, bajo la mirada de la madre que cuelga de un cuadro en la pared.

Él no puede sostener económicamente el proyecto de una vida en común. Ella no tolera más la clandestinidad de esos encuentros. El conflicto está en su máxima tensión. No pueden separarse porque se aman, ella no tolera seguir viéndose en secreto y él se muestra impotente para darle sostén a la relación.

Es en el clímax de ese conflicto, que se presenta insoluble, donde Marion escucha una "voz", la voz del

deseo, encarnada en la figura de un padre poderoso que le regala a su hija casa y dinero para el casamiento. La imagen de ese padre poderoso es el reverso de la del padre muerto de Marion, impotente como su novio para ayudarla. Y a través de esa figura paterna escucha 'la voz del padre', voz que le habla de dinero y la conmina a ser feliz.

Hipnotizada por esa voz, que le exige cumplir el deseo, roba el dinero y huye.

Como en un cuento de hadas se separa de su vida cotidiana, de la casa materna y de la mirada de esa madre que sigue vigente después de muerta en el cuadro de la pared, para ir al encuentro de su príncipe azul al que coronará con 40.000 dólares que mágicamente harán desaparecer la impotencia de su pobreza.

Es curioso que no tolere la relativa clandestinidad de los encuentros amorosos con su novio, pero acepta la clandestinidad del robo.

No se entiende muy bien por qué los encuentros con su novio deben hacerse a escondidas, ya que ella es soltera y él separado, si no se entiende que la que prohíbe la unión

amorosa es la madre muerta de Marion, que sigue mirándola desde un cuadro en la pared (en el diálogo inicial entre Marion y Sam, éste le dice que de encontrarse en casa de ella tendrían que dar vuelta el cuadro de la madre) Ese cuadro se replica en su versión siniestra en el cuarto del motel. Es el cuadro del pájaro, que cae de la pared después del asesinato de Marion (en Hitchcock el simbolismo de los pájaros representa a la madre bruja, la que prohíbe la unión amorosa. El mismo papel cumplen en su otra película: Los Pájaros).

O sea que la imposibilidad de la unión no está dada por lo clandestino sino por la presencia de esa madre muerta que con su mirada desde el más allá prohíbe el amor y el sexo. Es frente al poder de esa madre que aparece la alucinación de un padre poderoso como reverso del padre de Marion, impotente de liberarla de ese lazo tanático a la madre. Es en ese contexto que la voz del petrolero hipnotiza a Marion.

Hipnotizada por la voz y encandilada por la luz del deseo, huye como Edipo de su casa natal procurando escapar a su destino.

En esa fuga se precipita en un no-lugar fantasmático: el impersonal camino, donde es acosada por voces, la voz de la conciencia que no puede acallar y la mirada oscura y siniestra de un superyó inquietante encarnado en la figura del policía cuyo protagonismo ambiguo parece inducirla, orientándola hacia su meta inconsciente. El policía, como una encarnación ambigua de la mirada de esa madre, escondida tras los lentes oscuros, más que detenerla parece inducirla a su destino fatal.

En ese derrotero por el camino vemos a Marion luchando con el conflicto. Hay una colisión de identificaciones: la voz de la conciencia que alerta del peligro inminente choca y compite con la voz del superyó materno que la atrae a su destino tanático.

Podemos preguntarnos, y lo dejamos como pregunta abierta para el debate, por qué no se accidenta en la carretera.

Inmersa en un paisaje onírico y tormentoso, en el que parece haberse suspendido la realidad, logra ver una luz mortecina que le avisa de un lugar: un oscuro motel. Sin saberlo ha llegado a su meta, guiada por una voz.

Así como la voz del oráculo marca el camino de Edipo, es también una voz la que guía el destino de Marion.

Escapando de la mirada de la madre va al encuentro de la voz de la madre. Y allí entramos en otra escena.

Ya no es la voz del padre y Marion -protagonistas de la primer parte- ahora es la voz de la madre y Norman.

Salimos del deseo edípico para entrar en la tragedia edípica.

Norman, como el reverso de Marion, va a descubrir la verdad de Marion.

Marion se creía autónoma mientras era dirigida por una voz. Norman muestra al desnudo estar poseído por la voz de la madre muerta.

Norman se siente atraído por Marion, pero la voz terrible de la madre muerta castra brutalmente con el crimen toda posibilidad de unión amorosa.

Del mismo modo Marion, enamorada de Sam, es desviada de la realidad de ese amor por una voz seductora que prometiéndole cumplir el deseo, la sumerge en la pesadilla tanática. En ese sentido, la figura del petrolero más que al padre parece encarnar a la madre diablo disfrazada de padre poderoso. El superyó engañador del que hablaba Garma.

Es una madre la que mata a Marion. En la escena del crimen, con música que remeda gritos de pájaros, se ve una sombra siniestra que en una agitación violenta parecida al aleteo de un pájaro, la apuñala. Esa agitación es el reverso de la inmovilidad momificada de los pájaros que guarda Norman. El cadáver de la madre muerta cobró vida.

Queda el cadáver de Marion, identificada ya a esa madre muerta. Y la investigación de ese crimen, como en Edipo, va a descubrir lo que está sepultado en él: una escena primaria trágica.

Saliendo del sepultamiento se descubre la escena primaria trágica, cuya versión cotidiana, inocente había dado comienzo al film.

Norman, habiendo descubierto a la madre con el amante, los mata. La madre muerta de Marion habiéndola descubierto con su amante, la lleva a la muerte.

La madre de Marion está muerta pero su mirada y su voz le sobreviven.

Norman mató a su madre, pero no a su voz. Las voces no mueren. Ambos quedaron poseídos por esa voz. O quizás no son dos, Norman es la versión psicótica de Marion.

En ambos casos el resorte disparador está dado por la escena primaria. La escena inicial del film donde entrando con nuestra mirada furtivamente por una ventana descubrimos la unión sexual de una pareja. El agujero en la pared por el que Norman espía la desnudez de Marion y que desata el crimen y el relato de cuando Norman descubre a su madre con el amante y los mata.

Este particular efecto traumático de la escena primaria da pie para, a partir de él, hacer un análisis de los protagonistas: Marion- Norman, así como para la comprensión clínica de determinados cuadros que Green caracterizó como "síndrome de la madre muerta".

3 - La madre muerta (1980) A. Green

Este ensayo escrito por Green no se refiere a las consecuencias psíquicas que produce en el hijo, la muerte real de la madre, sino, “ una imago constituida en la psique del hijo a consecuencia de una depresión materna, que transformó brutalmente al objeto vivo, fuente de la vitalidad del hijo, en una figura lejana, átona, casi inanimada, que impregna de manera muy honda las investiduras de ciertos sujetos que tenemos en análisis y gravita sobre el destino de su futuro libidinal, objetal, narcisista. La madre muerta es entonces, contra lo que se podría creer, una madre que sigue viva, pero que, por así decir, está psíquicamente muerta a los ojos del hijo pequeño a quien ella cuida ”. La madre sigue amando a su hijo y se ocupa de él, pero no lo hace de corazón.

El sujeto padece sentimientos de impotencia, tanto para amar, como en su vida profesional. Ante los logros obtenidos, no puede disfrutarlos, ya que permanece invadido por una profunda insatisfacción.

En su infancia debió lidiar con una madre triste, deprimida, absorbida por un duelo. El caso más grave es producido por un aborto de la madre, que cobra la categoría de secreto. De pequeño, el hijo, se sintió amado por su progenitora hasta el momento en que ocurre ese cambio fatal en la imago materna. Cuando acontece el duelo repentino, la madre, desinviste brutalmente a su hijo, situación que es vivida como una catástrofe.

Como se creía "todo" para ella, interpreta esta decepción como consecuencia de sus pulsiones hacia el objeto.

Después que el niño ha intentado sin resultados positivos la reparación de la madre absorbida por el duelo, el yo realizará las siguientes defensas:

"La primera y la más importante será un movimiento único con dos vertientes: la desinvestidura del objeto

materno y la identificación inconciente con la madre muerta. La desinvestidura, sobre todo afectiva, pero también representativa, constituye un asesinato psíquico.

El otro aspecto de la desinvestidura, es la identificación primaria con el objeto. Se trata de una identificación especular, mimética "como ya no se tiene al objeto, el objetivo, es seguir poseyéndolo, deviniendo él mismo, no como él. Esta identificación en la que se renuncia al objeto, al mismo tiempo que se lo conserva "al modo canibático" es inconciente desde el principio. Posteriormente, la compulsión a la repetición obligará al sujeto a desinvertir cualquier objeto en vías de decepcionar.

El segundo hecho es la pérdida de sentido. El sujeto se considera responsable del cambio acaecido en la madre (megalomanía negativa) Se le vuelve prohibido ser.

El yo que ha quedado agujereado trata de realizarse en el plano de la creación artística o en el plano del conocimiento. La actividad intelectual queda sobreinvertida. Al no disponer de las investiduras necesarias para establecer una relación objetal profunda y

duradera, la decepción del objeto o del yo, son inevitables.

“Tiene el sentimiento de que una maldición pesa sobre él”

Las huellas mnémicas del complejo de la madre muerta han sido fuertemente reprimidas por la desinvertidura. El fantasma de la escena primaria tiene una importancia fundamental ya que ha de conferirle a esas huellas una investidura nueva que constituirá “un verdadero abrasamiento, un incendio de la estructura”

El sujeto es preso de una “loca pasión” por su madre, lo que hace imposible renunciar al incesto, ni tampoco permite hacer el duelo materno.

“Toda la estructura del sujeto se orienta a un fantasma fundamental: nutrir a la madre muerta para mantenerla en un embalsamamiento perpetuo”

“Hay un fantasma vampírico invertido. El sujeto pasa su vida nutriendo a su muerta, como si la tuviera a su exclusivo cargo. Guardián de la tumba, único poseedor de la llave de la cripta, cumple su función de progenitor nutricio en secreto. Mantiene prisionera a la madre muerta que

permanece como si fuera su bien exclusivo. La madre se ha convertido en hijo del hijo”

Cuando la madre no puede investir protectoramente a su hijo con el brillo de su mirada y su sonrisa, cuando el objeto “esta muerto” arrastra al Yo del hijo a un Universo mortífero.

Los celos que se suscitan inevitablemente en el desarrollo edípico despiertan dolor y odio, pero, no alcanzan a ser cuestión de vida o muerte. En cambio, en el caso del sujeto que se construyó durante su infancia, mirándose en los ojos de una madre que “no tenía ojos para él”, ya que estaba absorbida por el objeto de su duelo, los celos sólo pueden circular por el camino de la tragedia, como pulsión de destrucción. A posteriori, amar y ser amado debe ser evitado, ya que, su vivencia, actualiza el trauma infantil intolerable, dando lugar a la emergencia de celos primitivos, trágicos.

En “Psicosis” de Hitchcock, podemos ver cómo el protagonista, cada vez que se siente atraído por una mujer,

es poseído por la madre muerta, asesinando a la mujer que despierta su deseo.

4 - Correlaciones entre los personajes del film con aquellos que participaron en consecución del mismo

Las historias de algunos de los que tuvieron relación con esta película hacen suponer que podrían tener constelaciones semejantes a las de los personajes.

¿Habrán sido esas vivencias las que los hizo converger, coordinarse, ser atraídos a participar en la construcción y desarrollo de este film?

Agregando a lo dicho acerca de la relación de Hitchcock con su madre, encontramos que Anthony Perkins, fue huérfano de padre (también actor), a los cinco años, y quedó al cuidado de su posible abusiva madre, no hay muchos datos acerca de la relación entre ambos. Alguien de su

cercanía afirmó en una entrevista que la relación distaba mucho de ser la relación amorosa de una madre con su(único)hijo. Tuvo una juventud triste y solitaria y el teatro le permitió sobrellevar esta situación. Decía sobre sí mismo que nada de él, le era satisfactorio, por eso se sentía feliz haciendo de otra persona.

Durante su vida alternó relaciones promiscuas tanto con mujeres como con hombres, casi todos del mundo del espectáculo.

A los 41 años se casa con Berry Berenson, con quien tiene dos hijos varones. Esta mujer lo acompaña hasta su muerte a causa del Sida, a pesar de que se ventilara su homosexualidad. Tanto la enfermedad como la homosexualidad nunca fueron reconocidas por él, aunque afirmaba ser ex/gay y que gracias a un tratamiento psiquiátrico había logrado volver a ser "normal".

En el hospital donde se asistía, por una parálisis facial que lo aquejaba desde hacía un tiempo, un grupo de periodistas logró obtener, de manera fraudulenta, una

muestra de su sangre, para hacerle una serología HIV, que dio positiva.

Los periódicos anunciaron que el protagonista de Psicosis tenía sida. De esta manera Perkins se enteró de que tenía dicha enfermedad, que lo llevaría a la muerte a los 60 años.

Sería esa madre muerta quién se iba apoderando de él, primero por la parálisis facial que le daba el aspecto de embalsamado, hasta terminar plenamente identificado con ella, en la muerte por el Sida?

Estos devenires trágicos lo siguieron después de su muerte. Su esposa fallece un día antes de cumplirse el noveno aniversario de su fallecimiento, era pasajera de uno de los aviones que se estrellaron contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001.

En cuanto a Lovecraft, muchos de sus críticos consideran a su madre la causante de todos los comportamientos peculiares y un tanto extravagantes que él mostró durante su existencia. Después de la muerte del

padre de Lovecraft, su madre, descargó todas las frustraciones de una burguesa venida a menos sobre su hijo, sobreprotegiéndolo hasta límites demenciales y tratándole como si fuera su único bien en la tierra, hasta el grado de no dejarlo desarrollar su propia vida, manteniéndolo siempre en una dependencia extrema, diciéndole que él no debía jugar con niños de menor categoría, o insistiendo en que era feo y que nunca llegaría a triunfar.

Ed Geins (el personaje real, inspirador de la novela) era hijo de madre austera y fanática religiosa, que despreciaba a su débil y borracho marido. Cuando ambos discutían, que solían hacerlo con frecuencia, el hombre se emborrachaba y pegaba a sus hijos.

Desde el primer momento, la vida de Ed estuvo completamente dominada por su madre, quien se había prometido a sí misma que su hijo no sería nunca como esos hombres lascivos, ateos y alcoholizados que veía a su alrededor. Seguía una disciplina muy dura castigando a sus hijos.

Gein vivió solo, desde la muerte de su madre en 1945 y se ganaba la vida haciendo toda clase de trabajos a los vecinos de Plainfield.

Cometió múltiples crímenes, profanaciones de cementerios, en ocasiones arrastraba cadáveres enteros hasta su casa, otras, cortaba las partes más interesantes y se las llevaba como recuerdo. Guardaba varios cráneos, algunos partidos por la mitad y empleados como cuencos.

Además, elaboraba muebles con la piel y huesos de los cadáveres, también se confeccionó un chaleco con la piel humana de sus víctimas.

Gein murió en 1984, tras décadas de reclusión en una unidad psiquiátrica, donde resultó ser un paciente modelo. En la actualidad, sus restos descansan en el cementerio de Plainfield, al lado de los de su madre...

5 - Simbolismo del ojo

Encontramos, en la estructura argumental de *Psicosis*, dos momentos claramente definidos. En parte desde su temática, en parte desde su estructura. El guión que sostiene la primera, sufre un cambio repentino y literalmente se desencadena una metamorfosis entre argumentos y personajes. Este “momento”, que es también un plano físico, se encuentra articulado como una coordenada espacio-temporal atravesada por la mediación de un símbolo. Un símbolo de pasaje que enlaza dos dimensiones: la de Marion y la de Norman. Para lograr definirlo, Hitchcock utiliza un primer plano del ojo de Marion Crane, la fatídica protagonista. Dicho ojo, queda despojado de su estructura anatómica, su identidad como soporte biológico; su pupila se transforma en un embudo que nos captura y catapulta a otra dimensión. Sin duda, no era este un recurso habitual en el cine de su época, pero sí es una condición utilizada en las creencias de la antigua Mesopotamia.

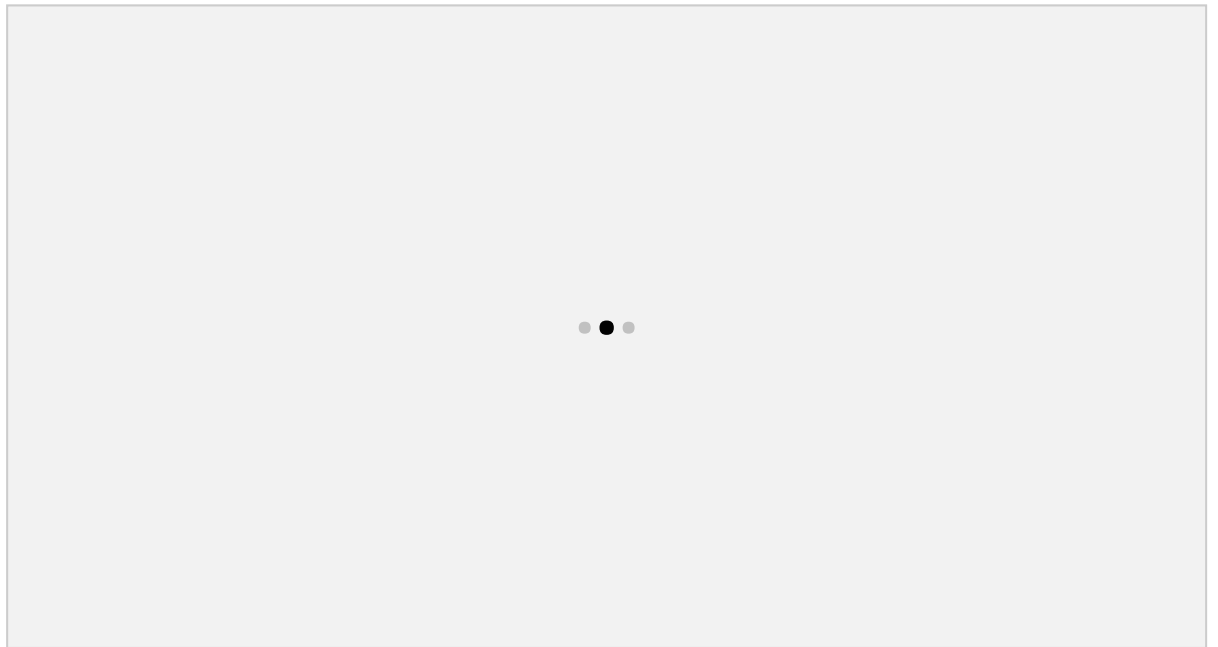
Este ojo entonces, se nos manifiesta desde una configuración mítica, a partir de un símbolo, como un

elemento tangible pero cargado de una significación que remite a contenidos arquetípicos. Y desde una vertiente topográfica, permitiéndonos plasmar en un plano de diferentes dimensiones hechos existentes en un lugar físico determinado.

Consiguientemente, como un modo de articular este proceso, hemos recurrido, creyendo advertir que tal vez el mismo Hitchcock también lo haya hecho, a plantear un modelo explicativo conjuntamente sostenido desde el plano de la topología y desde la trama mítica. En ambos casos, y a partir de la observación de lo iterado; rescatamos la concepción de Stephen Hawking, aquella donde este autor aborda la topología del hiperespacio, modelo que concibe la posibilidad de efectuar un salto dimensional a partir de un espacio no euclídeo.

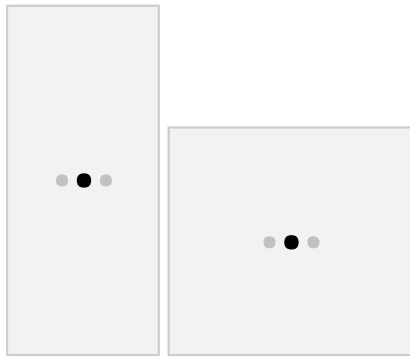
Resumidamente, podríamos decir que postula la existencia de un atajo entre coordenadas distantes en el espacio-tiempo, mismas que se alcanzan más rápidamente, no en función al incremento de una velocidad "x", sino mediante un "pasaje" en el marco de la topología curva. Este

configuraría un espacio fuera de fase del embudo dimensional o hiperespacio. Un salto entre dimensiones que interconecta eventos salteando la secuencia esperable de conexión entre los mismos.



En el otro plano del conocimiento, buscando un modelo explicativo que nos permita construir la escena, recurrimos a la consideración del esforzar de las pulsiones, como aquellos “seres míticos, grandiosos en su indeterminación.” ... “que recuerdan a los titanes sepultados”. Y en su búsqueda es que nos adentramos en el terreno de la mitología egipcia. A tal efecto, la epopeya de

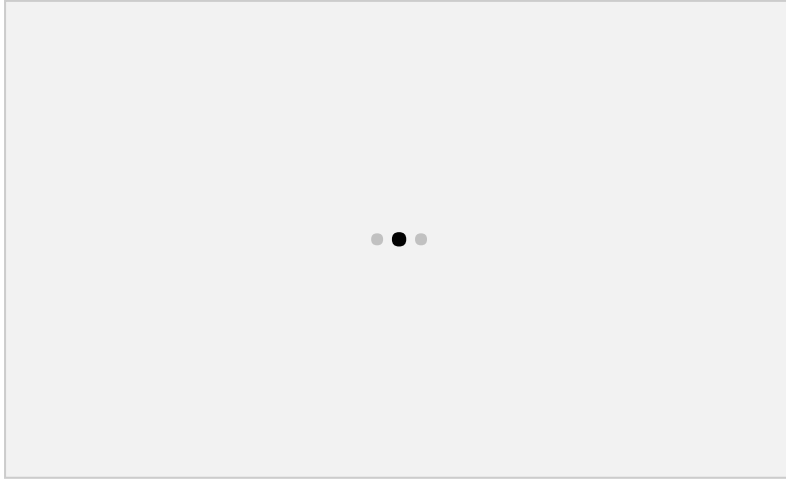
Horus, aquel dios sanador, al que se representa con cuerpo humano, cabeza de halcón y una doble corona, se nos presenta como un arquetipo capaz de incursionar en la naturaleza fatal de la bilocación que la trama del film nos propone.

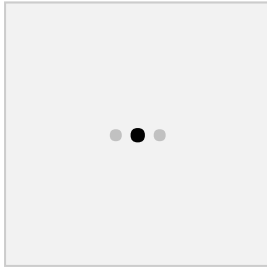


Veamos, entonces, los pormenores que nos conducen, a partir de su gesta en el mito, y hasta los desarrollos teóricos de la física, cómo se configura este derrotero a través de este embudo transdimensional entre la estructura de la neurosis y de la psicosis, tal como se nos presenta en la trama del film.

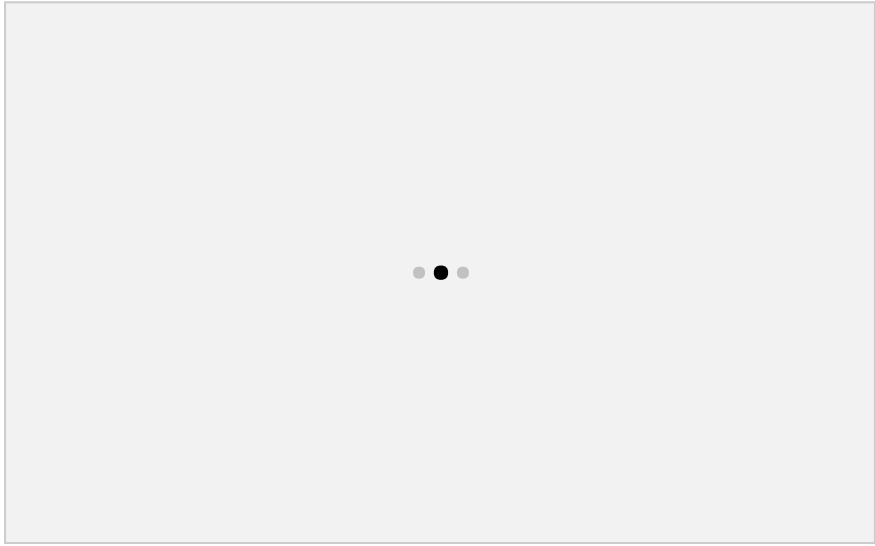
Según cuenta la leyenda, Horus, hijo del resucitado Osiris, trata de vengar la afrenta en la que su tío Seth descuartizó a su padre. Pero, en combate, Seth le arranca su ojo izquierdo, lo corta en seis pedazos y lo esparce por todo Egipto. Thot, maestro supremo de la aritmética y la palabra, le restituye este órgano, pero cargado ahora de poderes mágicos. Este órgano, reconstruido, a la vez ojo humano y de halcón, es el

Udyat, vocablo que se traduce como: “el que está completo”.





Por otra parte, para que este símbolo de características mágicas perviviese en todas sus tareas, los escribas utilizaban sus distintas partes para representar las fracciones del héqat, la principal unidad de capacidad empleada en el Antiguo Egipto, que equivalía a 4,54 litros. Para conseguirlo se implementó una curiosa fórmula, aquella en la que cada parte del Udyat representaría una fracción en la que el numerador sea siempre la unidad, en correspondencia con las seis partes con que el maestro de las matemáticas, Thot, lo había creado. Por ejemplo: Las cejas equivalían a $1/8$, el iris $1/4$, la parte izquierda del iris $1/2$, la parte derecha del iris $1/16$, la parte inferior vertical bajo el ojo $1/64$ y la parte inferior diagonal del ojo representaba $1/32$. Tal y como se muestra en la siguiente imagen que representa una grafía del jeroglífico del ojo:



Ahora bien, si sumamos las seis fracciones del héqat, obtenemos $63/64$. Notamos, inmediatamente, que falta $1/64$.



Esta ausencia de $1/64$ se correlaciona con la inexistencia de medida para la pupila, el orificio situado en la parte central del iris para posibilitar el paso de la luz. Lejos de ser un error, pareciera que este pequeño vacío ausente era la forma de indicar la unidad, un círculo que podía servir para completar el dibujo, al tiempo que representaría la totalidad que se estaba buscando. Encontramos en ello una clara alusión al punto de origen de toda pulsión, originada a partir de una falta, un momento en el que el deseo se traduce en pulsiones. Volviendo al mundo egipcio, encontramos que con este artilugio, los escribas-maestros pretendían que sus alumnos experimentasen una profunda sensación de revelación al darse cuenta de que lo que faltaba era a la vez la totalidad, y que la iluminación venía del propio Ojo de Horus.

De hecho, de continuar con el séptimo paso, obteniendo mitades de lo que falta, entonces, la respuesta es que nunca ha de acabar la repetición, tal

como acontece con la paradoja de Zenón, mediante el concepto de división al infinito; y, a la sazón, la revelación buscada no sería otra que el infinito, tras asomarnos al insondable abismo de la pupila de Horus.

Esta comparación, apunta a explicar que todo el simbolismo del Ojo de Horus está organizado no para revelar, sino para esconder, como en el caso de Fibonacci, un “número sagrado”, número del que Pitágoras dijese que era “el alma de las cosas”. O una “Sección Áurea”, considerada históricamente como “divina” en sus composiciones e “infinita” en sus significados; al punto que Leonardo, con el “hombre de Vitrubio”, demuestra que todas las partes fundamentales del cuerpo humano guardan relación con dicha Sección. En definitiva, lo cierto es que dicha pauta alcanza tal dimensión, desde el momento mismo en el que itera infinitamente.

Llevemos ahora estos conceptos al tema que nos convoca. Sucintamente, diremos que el simbolismo del

ojo se articula en los distintos planos en que se estructura la película; y lo hace del siguiente modo:

En la trama, asistimos, proyectados en su comienzo, a un curso de sucesos que se presentan bajo un sesgo culposo, enmarcados todos ellos en una dimensión que asocia la relación entre Sam y Marion; un vínculo que se ve recurrentemente interferido por la presencia de algún tercero (por un lado, el padre muerto y la ex esposa de Sam, que hacen presente la culpa por la deuda, mientras que por el otro, surge la figura paterna inductora y desafiante de Cassidy, el petrolero, que seduce a Marion con la ilusión de una completud que obture la falta en la pareja). Todo ello, en suma, reconduce la relación a un conflicto en el terreno del deseo.

A medida que avanzamos en la película, la estructura del discurso va perdiendo profundidad y queda dominada por una serie de voces que preanuncian la deconstrucción de la subjetividad. Decimos que allí entramos en una atmósfera atravesada

por la aparición de la pesadilla. Y es, entonces, cuando acontece lo fatal. Como meros espectadores, nosotros mismos hemos de observar como, operado por un vector de fuga, sobreviene un salto dimensional.

A partir de entonces, abruptamente ingresamos en otro espacio, aquel donde una pauta itera en absoluta necesidad, donde anida el hecho trágico de la sucesión de crímenes pasionales que amalgaman la vida de Norman y su madre (el del padrastro que atenta contra la unión incestuosa y las pasajeras del hotel que seducen a Norman desde la mirada materna).

En otras palabras, si hacemos un racconto secuencial de las escenas, encontramos una primera dimensión en la que se abre el derrotero desde la perspectiva de nuestro ojo. Nos ubicamos frente a la escena primaria, mientras esta nos atrapa en esa furtiva incursión por la ventana del hotel, enmarcada por un diálogo que da cuenta de la historicidad del deseo en el espacio de la neurosis. Luego, el hecho trágico abre entonces un nuevo espacio, y así pasamos al orden de

una segunda dimensión, aquella donde la recurrencia opera en el terreno del acto, en el espacio de la psicosis.

La magistral puesta en escena de Hitchcock nos descubre los distintos planos de ambas estructuras. En la composición cinematográfica, la conexión dimensional se nos propone a través del guión de la madre muerta, Marion y Norman y el impecable juego de cámaras, que reconducen inadvertidamente nuestra mirada en la trama trágica de los personajes. Y, si bien para el registro consciente, cada identidad se discrimina y propone en forma independiente, todas ellas configuran las distintas fascias del mismo personaje trágico, atrapado en esa bifurcación de los caminos que, inexorablemente, conducen al hotel Bates. Es entonces cuando el sepultamiento, sugerido desde la función del pantano que engullía los autos y las víctimas, marca el definitivo pasaje entre los registros, tanto al mediar como al finalizar la película.

En síntesis, el Ojo de Horus, como un sutil enlace con el inframundo, aquel registro donde opera la madre muerta, es un símbolo de la bilocación que configura un espacio fuera de fase que permite el pasaje dimensional entre la expectativa del deseo y la necesidad de la pulsión. Por último, un modo de apreciar plásticamente esto mismo que hemos narrado, es, sin lugar a dudas, a partir del primer plano que de ello muestra magistralmente Hitchcock en su escena cumbre, aquella donde adquiere un profundo significado este proceso que estamos describiendo. Nos referimos al asesinato en la ducha, cuando, yacente la protagonista en el suelo del cuarto de baño, conecta la sangre drenándose por el agujero de la bañera y el ojo dilatado, el vacío de la pupila de Marion Crane, en el que la cámara se interna para pasar al otro plano de la película. Y es ahí que la escena se constituye en un hito del arte cinematográfico, desde que todos somos drenados por el mismo orificio; atrapados por la fatalidad, tal como la víctima propiciatoria, en la misma trama trágica.

Identificados con el lente de la cámara, aquel que en un comienzo nos sedujo en la triangulación del deseo, y que ahora, abruptamente, nos introduce en el reino de la pulsión.

En definitiva, como un símbolo que nos permita articular aquello que une el mundo de los vivos con el de los no muertos, hemos utilizado el Udyat; a partir de él, o mejor dicho, a su través, alcanzamos un salto dimensional en el aparato psíquico, y nos internamos en un nuevo orden.

Esquema comparativo

