

# PSICOSIS

Alfred Hitchcock



**Drac Màgic**

[drac.info@dracmagic.cat](mailto:drac.info@dracmagic.cat)

[www.dracmagic.cat](http://www.dracmagic.cat)

## Sinopsi

Marion Crane treballa com a secretaria en un empresa de compra i venda d'immobles a Phoenix. Manté una precària relació sentimental amb Sam, un jove divorciat que viu en una altra ciutat on regenta un petit comerç familiar. Els deutes acumulats i la pensió de la seva exesposa no li permeten tenir l'estabilitat econòmica necessària per casar-se. De moment poden trobar-se furtivament en un hotel, aprofitant l'hora de dinar. Una transacció econòmica dóna l'oportunitat a Marion per fugir de la ciutat amb 40.000 dòlars. En el motel de Norman Bates, un jove introvertit dominat per la seva mare, mor assassinada.

Lila, alertada per l'absència de la seva germana, s'entrevista amb Sam i junts tracten de localitzar-la després d'haver parlat amb Arbogast, un detectiu privat que els informa del robatori i de la localització del motel on possiblement va passar la nit Marion. Després de l'assassinat del detectiu, Sam i Lila van al motel de Norman on descobreixen la veritable identitat de l'assassí. Norman es detingut i el seu cas queda aclarit amb les explicacions del psiquiatra. Amb la mirada inquietant de Norman a la càmera finalitza la pel·lícula.

## Objectius pedagògics

Destaquem la importància de Hitchcock, com un dels grans directors de la història del cinema. El seu estil, basat en el suspens, és el resultat d'un ampli

**GUIA DIDÀCTICA - SECUNDÀRIA****Títol original:** *Psycho***Direcció:** Alfred Hitchcock**Guió:** Joseph Stefano, segons la narració de Roger Bloch**Fotografia:** John L. Russell**Música:** Bernard Herrmann**Muntatge:** George Tomasini**Producció:** Estat Units, 1960**Interpretació:** Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast)**Durada:** 109 minuts

coneixement del medi cinematogràfic i d'una fabulosa habilitat per controlar les emocions suggerides per les imatges.

*Psicosis* és un dels seus films més representatius i s'ha convertit en un autèntic clàssic del cinema de terror sense perdre la seva extrema modernitat. La ruptura proposada per Hitchcock, que marca un abans i un després en l'evolució del gènere, consisteix a desplaçar el terror a les zones més íntimes del nostre psiquisme. El seu famós suspens, més enllà de la simple manipulació de l'atenció del públic, és una reflexió imprescindible sobre la naturalesa del cinema i de la funció de l'espectador i de l'espectadora en la ficció cinematogràfica.

## La màgia de les imatges i els seus manierismes

En les seves entrevistes, Hitchcock afirma constantment que la seva finalitat primordial com a director és entretenir el públic. Amb el seu peculiar sentit de l'humor defineix el cinema com un munt de butaques buides que s'han d'omplir.

Aquest criteri ha guiat sempre totes les seves produccions i, com podem fàcilment constatar, ho ha aconseguit plenament.

El seu interès primordial pel públic no té res a veure amb una fàcil acomodació als imperatius comercials ni amb qualsevol criteri que prioritzi els beneficis econòmics. La seva màxima preocupació deriva d'una profunda reflexió sobre la naturalesa del cinema i de les seves capacitats per crear emocions i sentiments. En les seves pel·lícules les imatges tenen absoluta prioritat, com a formes d'expressió, en detriment del

tema o dels continguts, el que s'anomenava "misatge" per un cert tipus de crítica en els anys en què realitza les seves obres més representatives.

Considerat moltes vegades com un autor de sèrie B, Hitchcock va ser definitivament reivindicat com a autor en la dècada dels seixanta gràcies al treball dels joves crítics i realitzadors vinculats a la revista *Cahiers du Cinéma*. Directors com Rivette, Truffaut o Godard van reivindicar el seu cinema com un dels màxims exponents de l'anomenada política d'autors, juntament amb altres directors de la indústria de Hollywood com Orson Welles, H. Hawks o W. Wyler, que, malgrat formar part del sistema d'estudis, havien creat el seu peculiar estil al marge de la normativa. En aquest tipus de cinema s'evidencia l'autoria del relat i la particular perspectiva adoptada en la composició de les imatges, contrariant la neutralitat de la representació clàssica. Des del moment en què es fan visibles els mecanismes utilitzats pel mateix cinema clàssic per aconseguir la identificació plena del públic amb la història que es narra, la transparència de la representació com a finestra oberta al món queda invalidada.

En el cinema de Hitchcock el que es representa no és la realitat, sinó un món ficcional construït pel director en què l'espectador i l'espectadora tenen el principal protagonisme. La preocupació per entretenir es transforma en capacitat de guiar aquesta mirada del públic pels circuits del relat fins a aconseguir un domini total de les emocions. Aquesta direcció de la mirada requereix un reconeixement previ d'intencions i dels instruments més eficaços per aconseguir-ho. Hitchcock constata la capacitat demiúrgica del director quan afirma que no li interessen els continguts, sinó l'estil: «Tot el que puc relatar ja està relatat, tot és en el món... L'artista ho reinterpreta a través de l'estil i amb ell crea les emocions».

Aquesta reinterpretació, per a Hitchcock, és un joc de les aparences en què es posa a prova, no la veritat de les coses, sinó les potencialitats de les imatges. La realitat deixa de tenir un sentit unidireccional i es presenta ambivalent. El sentit es construeix en funció d'una mirada, de la forma amb què s'investeix.

Actualment la modernitat de Hitchcock és acceptada totalment i s'ha convertit en una referència inelu-

dible d'aquest tipus de cinema que dins els marges de la normativa clàssica es presenta com una auto-reflexió dels seus mateixos procediments. El terme manierisme és utilitzat en la teoria cinematogràfica actual per definir aquesta particular forma de fer cinema en què predomina el joc de reflexos i l'opacitat, contràriament a l'anomenada transparència del cinema clàssic, basat en la plena significació de les imatges.

Carlos Losilla (**a 1**) indica que l'univers del teatre com a metàfora de la vida té una clara influència en el cinema de Hitchcock. La realitat més banal i quotidiana en què situa sempre les seves històries es desvela al llarg del relat com una mascarada i una impostura en què cada personatge compleix un paper predeterminat. Al final del trajecte narratiu descobrirem la veritat oculta de les coses i comprovarem tot el joc de les aparences en què ens ha submergit el relat.

Com molt bé exemplifica Truffaut al pròleg de la seva llarga conversa amb Hitchcock, publicada el 1966, una escena absolutament banal i quotidiana, com és la presentació d'una noia com a futura esposa a la mare del protagonista, pot transformar-se en una situació inquietant i estranya per una mirada de la mare cap a la seva futura nora. La composició d'aquesta mirada, la manera com la construeix Hitchcock, és determinant per provocar aquest sentiment d'estranya amenaça.

L'estructuració de l'escena, com relata Truffaut, podria ser la següent (**a 2**): «Un home jove presenta a la seva mare una noia que acaba de conèixer. Naturalment la noia desitja complaure la dona venerable, que pot ser la seva futura sogra. Despreocupadament, el jove fa les presentacions al mateix temps que la noia, torbada i confusa, s'apropa tímidament. La senyora, que hem vist canviar d'expressió quan el seu fill acabava de pronunciar en *off* les paraules de la presentació, mira ara cara a cara la noia, els ulls fixos en els seus (una mirada que tots reconeixem com a pròpia de Hitchcock quan un personatge es dirigeix a un altre fixant els seus ulls a la càmera). La noia retrocedeix lleument i la inquietud s'apodera del públic. En un moment, la mare de l'escena s'ha convertit en una mare dominant, un personatge reiteratiu en Hitchcock que a *Psicosis* veu extremar el seu poder més enllà de la mort».

El que semblava una situació intranscendent s'ha transformat en una amenaça que contamina qualsevol altra escena familiar del relat. Podem passar fàcilment de la comèdia al terror, de la més absoluta normalitat a l'estranyesa, i tan sols ha estat necessari desviar el sentit amb un moviment de càmera i un contraplà.

*Psicosis* és una bona mostra d'aquesta presència equívoca de les coses i de l'engany a què condueixen les certeses més evidents. La mort inesperada de la protagonista, la inquietant presència d'una mare absent, la mirada furtiva de Norman a través del forat de la paret o la resolució final de la història en què la mirada de Norman contradia l'aparent tornada a l'ordre de la llei i de la ciència, són alguns dels elements que fan oscil·lar constantment les nostres suposicions i expectatives. Aquest joc de les aparences és construït a partir de les mateixes imatges en una desviació constant de la percepció habitual de les coses, que ens permet assegurar-les i identificar-les.

## El suspens en Hitchcock

L'estratègia que utilitza Hitchcock per mostrar aquesta precarietat del significat de les coses és el mecanisme del suspens, un recurs àmpliament utilitzat pel cinema i la literatura per mantenir l'interès per la intriga. En el cinema de Hitchcock aquesta demora d'alguna cosa que es desitja que arribi rep un especial tractament en situar la mirada de l'espectador i de l'espectadora al centre d'aquest mecanisme. Aquesta especial forma de demora no solament interromp el transcurs lineal dels esdeveniments, alternant accions diverses en el temps i l'espai com era usual en la narració clàssica iniciada amb Griffith, sinó que produeix una violència en el mateix mirar en conjugar en graus diferenciats el coneixement que ens donen les imatges. El cinema de Hitchcock té un alt grau de component visual però no es basa en el pur impacte de la mirada, el pur engany visual o la irrupció inesperada d'alguna cosa imprevista, com és usual en un determinat tipus de cinema actual, on preval el vertigen dels moviments i de les accions i l'ostentació tècnica dels efectes especials.

Com afirma José Enrique Monterde (a 3), «el suspens no rau en el xoc entre el que suposa l'espectador i el real fictici de l'acció» sinó «en un subtil con-

trast entre el que coneix l'espectador, el que coneixen els personatges i el que coneix el director/narrador». Des d'aquesta perspectiva del coneixement entenem la peculiaritat del suspens en Hitchcock, una forma específica d'involucrar el públic en la història que narra i de convertir-lo en el centre de la ficció.

Com molt bé il·lustra Hitchcock en la seva conversa amb Truffaut (a 4), pot haver-hi una bomba sota la taula on conversen unes persones i de cop explotar. El públic queda sorprès però abans ha hagut d'assistir a una conversa anodina sense cap interès. Molt diferent és la emoció que es crea quan el públic coneix la localització de la bomba i sap que explotarà en 10 minuts. La conversa que mantenen els personatges, ignorants del perill, té un enorme interès perquè el públic està participant en l'escena. Voldríem advertir-los de la bomba, però tant sols podem participar amb la nostra angoixa. En aquest compàs l'interès s'aguditza i l'atenció s'extrema amb el mínim gest o detall que ens n'indiqui la resolució.

El suspens pot ser pel que succeeix en el present de l'escena mostrada i estar configurada a partir del que és visible o invisible per a nosaltres i per als personatges; pot també organitzar-se també des de diferents canals perceptius, com l'anticipació del que esdevindrà o com a record del que ha estat. Les modalitats poden ser diverses però totes elles s'organitzen a partir d'un mateix principi que dota les imatges d'una especial significació. Aquest fonament de la tècnica de Hitchcock, del seu popular suspens, no és altra que l'experiment de Kulesov (a 5), que demostrava que la relació entre dos plans és l'efecte del desig de qui mira, aquest espectador i espectadora immòbils a la seva butaca que donen sentit a una imatge en funció de l'ordre en què es presenta.

## La fascinació de la mirada

El cinema de Hitchcock té una peculiar virtut, que molt pocs directors comparteixen, en relació a la memòria que generen les seves obres. Podem fàcilment recordar les ampolles plenes d'urani que descobren els protagonistes de *Encadenados* (1947), el vas de llet il·luminat que puja un suposat complent marit a la seva dona malalta a *Sospecha*, la mirada desorbitada de James Stewart en contemplar el buit penjat de la cornisa d'un edifici a l'inici de

*Vértigo* o la silueta de Manderley envoltada de boira que recorda la protagonista de *Rebeca*.

En cadascuna de les pel·lícules de Hitchcock hi ha unes escenes inoblidables que cada cop que les evoquem ens produeixen el mateix efecte emocional de la primera vegada. Usualment, aquestes imatges són recordades al marge dels fets i dels personatges que les expliquen, fins al punt d'oblidar totalment la trama argumental en què s'inscriuen. La comprensió de la història s'esborra fàcilment de la memòria, quasi proporcionalment a la intensitat de l'impacte provocat per determinades imatges.

Hi ha dues escenes a la pel·lícula que no s'obliden fàcilment i que són un punt de referència per explicar la innovació de Hitchcock en el tractament de les imatges. Una d'elles és l'assassinat de Marion a la dutxa i l'altra la mirada final de Norman. La inquietud que transmeten i l'angoixa que provoquen no és conseqüència directa del fet que representen. Hem pogut contemplar molts assassinats que malgrat el temor que originen no arriben a transmetre aquesta estranya sensació que reté la nostra mirada fins a immobilitzar-la en una perversa identificació amb el primer pla de l'ull de la inerta Marion a la dutxa o amb el rostre inquietant de Norman, que mira directament a càmera en l'últim pla de la pel·lícula.

En el cinema de Hitchcock la imaginació substitueix la lògica, de la mateixa manera que la anormalitat destaca sobre el que és usual. Aquestes preferències no obeeixen simplement a unes opcions formals, estratègies més o menys útils i oportunes, per mantenir l'atenció del públic.

Sabem, i estem plenament disposats a acceptar, que Hitchcock manipularà la nostra atenció mostrant coses que no són o destacant la rellevància d'alguna cosa que poc després s'oblidarà, però estem disposats a convertir-nos en les seves víctimes pel plaer que ens proporcionen les seves històries, un plaer que no s'esgota en el primer visionat ni queda anul·lat per conèixer el desenllaç de la història. Com hem apuntat reiteradament l'argument no té importància per poder mantenir l'interès per la història.

En l'estrena de *Psicosis* s'advertia al públic que estava prohibit entrar a la sala si la pel·lícula havia començat i es recomanava no comentar amb ningú

la pel·lícula. Actualment tothom coneix l'argument de la pel·lícula, però continua causant la mateixa angoixa perquè l'emoció no s'origina en el coneixement de les accions, sinó en la nostra participació en elles. El plaer que ens proporciona el cinema de Hitchcock és el pur plaer de mirar, de les emocions que ens provoca gràcies a la seva depurada tècnica en la conducció del nostre desig de veure i de saber.

Sempre sentirem l'angoixa de Marion en sentir la primera ganivetada i cridarem d'espant com Lila en descobrir la identitat de la mare de Norman. Ens agafarà de sorpresa la mort del detectiu i alternarem la nostra identificació en diversos personatges al marge de valoracions morals o de qualsevol altra circumstància que no sigui el lloc que ocupem en l'escena.

Les nostres simpaties, com molt bé sabia Hitchcock, sempre es decanten per les víctimes. Quan veiem Marion fugint amb els diners volem que tot li surti bé, de la mateixa manera que un cop morta a la dutxa desplaçem el nostre interès a Norman, que recull frenèticament la sang. Malgrat l'impacte de l'assassinat, desitgem que aconseguixi esborrar el rastre de la sang i que no sigui descobert per l'investigador que l'interroga.

La densitat semàntica de les imatges col·labora en aquest plaer de la repetició, de tornar a veure el que havíem vist. La primera vegada que veiem *Psicosis* ens sorprèn que la protagonista principal mori assassinada a mitja pel·lícula. No era previsible ni potser havíem detectat cap indicatiu clar que pogués succeir. Però en tornar a veure la pel·lícula estem en disposició de detectar allò que no havíem captat la primera vegada, excessivament pendents del que vindria a continuació.

En l'escena del sopar de Marion en què manté una conversa amb Norman constatarem que cap enquadrament de la càmera és per atzar. La composició dels plans i la seva articulació creen una atmosfera inquietant respecte a l'afecció de Norman pels ocells dissecats com a forma de distracció. La seva vida solitària, sotmesa a la tirania d'una mare malalta, accentua la compassió pel personatge sense disminuir el clima d'amenaça que suggereixen les seves paraules. Marion sembla voler tornar els diners quan contempla una imatge de si mateixa en

la mirada extraviada de Norman. La seva estranyesa es converteix en reconeixement de la seva pròpia falta, el robatori dels 40.000 dòlars, i de l'excessiva irracionalitat de la seva decisió.

La subtil precisió en la col·locació de la càmera i en l'articulació dels diversos plans

es mostra clarament amb aquesta segona visió de l'escena, i aquest reconeixement ens proporciona un plaer afegit en participar en els mateixos mecanismes creatius de la pel·lícula. En aquest sentit podem afirmar que el cinema de Hitchcock és una obra clàssica, entenen amb aquesta qualificació la capacitat d'una obra per provocar múltiples lectures sense no esgotar-ne mai definitivament el sentit.

## La mirada còmplice

El cinema de Hitchcock va dirigit a complaure el desig de mirar i de saber, però no és una satisfacció que s'obtingui passivament. La intervenció del públic que provoca Hitchcock és la d'una mirada activa, que interpreta i desxifra el sentit de les coses, conduïda per la càmera sense saber-ho. Hitchcock ens converteix en còmplices de totes les desviacions del relat, des de les formals a les morals, i de totes les oscil·lacions del sentit que es generen en involucrar-nos en el joc de la veritat dels personatges.

La màxima perversió del cinema de Hitchcock es troba en aquesta complicitat que crea entre la mirada de l'espectador i l'espectadora i la de la càmera. Participem en els nostres propis enganys i ens fascinem per unes imatges terribles que quasi no ens atrevim a mirar. No es tracta del grau de cruïda de les imatges, ni de les característiques de l'acció en si que podem veure representada, sinó de l'especial visió que crea Hitchcock sobre les coses a partir de la complicitat entre la nostra mirada, la dels personatges i la de la càmera.

## La perversió de la mirada

Des del joc de les aparences amb què hem identificat el cinema de Hitchcock, la mirada cinematogràfica perd la seva innocència respecte a les certeses sobre les coses i a la seva pròpia identitat com a mirada invisible projectada en la representació. En moltes escenes de *Psicosis* l'angoixa i el temor es

produeixen per aquesta pèrdua de sentit de les coses i de la nostra relació amb elles a través de la mirada. El terror que ens inspira Norman no és simplement el d'una amenaça externa, sinó el resultat d'un reconeixement íntim de la part més oculta del nostre psiquisme. Com Marion, en l'univers de la ficció ens reconeixem en la mirada extraviada de Norman, en la seva soledat i indefensió, però el que ens inquieta i amenaça és la proximitat amb què sentim les emocions que expressa. Les mirades dels personatges actuen com a miralls de la nostra pròpia interioritat més oculta i silenciada, viscuda com l'autèntica amenaça que ens atemoreix al llarg de tot el relat.

Quan Marion es retira a la seva habitació desitgem seguir els seus passos i compartir amb ella la seva intimitat. L'escena que ens ofereix Hitchcock mentre es despulla per prendre un bany abans de dormir complau les nostres expectatives però perversament ens mostra la imatge de nosaltres mateixos com a veyers en contemplar el cos de Marion des de la mirada furtiva de Norman, que n'espia els moviments a través del forat de la paret. El canvi de posició en el punt de vista ens retorna a la nostra autèntica posició de *voyeurs* i a la pròpia funció del cinema com a mirada transgressora que mostra el que està prohibit mirar.

L'escena de l'assassinat, tantes vegades citada i comentada, és l'abstracció màxima d'aquesta mirada sàdica característica del cinema de Hitchcock. No cal ser un especialista de la psicoanàlisi per saber que sentim un plaer en l'acte de mirar com a forma d'apropiació i domini sobre la cosa mirada, i en aquest sentit entendre que l'extrema possessió porta a la destrucció de l'objecte desitjat. El cos de Marion cau abatut per les ganivetades de la càmera. En cap moment veiem les ferides en el seu cos. El ràpid muntatge dels plans i el ritme frenètic de la música fragmenten el cos de Marion i la seva caiguda com les ganivetades que li causen la mort. La sang s'escola per el forat de la dutxa i el cos es desploma a través d'un seguit de plans magistrals que acompanyen la seva caiguda amb el despreniment de la cortina. Per el forat de la dutxa se'n va la vida amb el remolí de l'aigua i finalment a través de l'ull obert de Marion la nostra mirada s'endinsa en l'abisme de la mort acompanyats per la gota d'aigua retinguda com una llàgrima. Aquesta mirada fixa al



buit és la màxima expressió de la nostra curiositat, d'aquest voler veure i saber que ens manté amb la mirada fixa a la pantalla.

La precisió de cada pla i l'efecte que s'aconsegueix transforma aquest assassinat en una de les escenes més memorables de la història del cinema. La seva anàlisi ha provocat nombrosos comentaris i s'ha convertit en manual dels futurs directors de cinema. Hitchcock facilita aquest treball d'anàlisi relatant les dificultats del rodatge i tots els problemes que va haver de solucionar per aconseguir l'efecte que buscava: «El rodatge va durar 7 dies i vam haver de realitzar 70 posicions de càmera per aconseguir 45 segons de pel·lícula (a 6)».

Les paraules de Hitchcock sobre *Psicosis* a l'entrevista de Truffaut expliciten i sintetitzen els diversos aspectes que hem destacat en el nostre comentari: «La meua principal satisfacció és que la pel·lícula ha actuat sobre el públic, i això és el que més m'interessava. A *Psicho* l'argument m'importa poc, el que m'importa és que la unió dels trossos del film, la fotografia, la banda sonora i tot el que és purament tècnic podia fer cridar el públic [...]. El que ha emocionat el públic ha estat el film pur. [...] Cal dibuixar la pel·lícula com Shakespeare construïa les seves obres, per al públic».

## Proposta d'activitats

- Comentar la significació de l'obra de Hitchcock i la seva importància en la història del cinema a partir de l'estudi del seu tractament dels gèneres i del seu peculiar estil en el tractament del suspens (a 7)
- Exemplificar els recursos utilitzats per Hitchcock a través de l'anàlisi de les escenes més significatives de la pel·lícula (a 8).
- Comparar *Psicosis* de Hitchcock amb les diverses versions que s'han realitzat per contrastar el grau d'eficàcia de les imatges sobre les emocions del públic.
- Valorar l'estructura narrativa de la pel·lícula i el seu grau de transgressió en funció de les expectatives del públic.
- Determinar els canvis que ha produït *Psicosis* en el tractament del terror i en les pautes del relat criminal o d'investigació policíaca en el cinema actual (a 9).

(a 1) *La invención de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2003.

(a 2) TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1988, pàg. 12.

(a 3) “El juego de las apariencias”, revista *Dirigido*. Juliol/agost 1999, pàg. 45.

(a 4) Op. Cit, pàg 61.

(a 5) Amb el nom d'efecte Kulesov es coneix el que es produeix entre dues imatges enllaçades pel muntatge. El sentit que reben les imatges és el resultat dels lligams que establim en el nostre psiquisme com a conseqüència de l'ordre de la seva articulació. Podem llegir diverses coses en el rostre d'un personatge segons la imatge que ve a continuació i que atribuïm mentalment a l'objecte que contempla. Com més neutre sigui l'expressió de l'actor més fàcilment podrà provocar qualsevol tipus d'emoció per efecte de muntatge. Aquesta neutralitat en la interpretació era un dels requisits que exigia Hitchcock als seus actors i actrius, per poder construir amb total llibertat l'emoció que volia provocar. Per complementar la informació recomanem l'explicació de Romà Gubern a *La mirada opulenta* (Barcelona, Gustavo Gili, 1988, pàg. 229) i les declaracions del mateix Hitchcock sobre l'ús d'aquest efecte a *La ventana indiscreta*, publicades a l'entrevista de Truffaut, pàg. 187.

(a 6) *El cine según Hitchcock*, op.cit., pàg. 241. Des de la pàg. 234 a la 244, Hitchcock comenta la realització de diverses escenes de la pel·lícula que expressen clarament la seva genialitat i la seva depurada tècnica. En recomanem la lectura per incidir en el comentari de la seva obra i per conèixer les possibilitats creatives del llenguatge cinematogràfic.

(a 7) Recomanem els articles publicats a la revista *Dirigido* (juliol/agost 1999) i l'exhaustiva anàlisi de Xavier Pérez *El suspens cinematogràfic* (Barcelona, Pòrtic, 1999) per obtenir la informació necessària per desenvolupar l'activitat.

(a 8) L'estudi detallat d'Àngel Comas, *Psicosis*, publicat a *Libros Dirigido*, núm. 19, ens dóna una àmplia informació sobre diversos aspectes de la pel·lícula, des de les condicions del rodatge fins als aspectes més formals de l'estil de Hitchcock, que és de gran utilitat per facilitar qualsevol activitat sobre la pel·lícula.

(a 9) L'obra de Carlos Losilla *El cine de terror* (Barcelona, Paidós 1983) ens ofereix una exhaustiva panoràmica sobre el gènere i en els dos primers capítols, “Imágenes inconscientes” i “El terror en el cine”, sintetitza esplèndidament l'origen del terror segons les teories actualment més rellevants.



- Sobre la trama argumental de la història
  - Resumeix la trama argumental de la història i divideix els segments fílmics amb què s'estructura el relat. Recomanem fer la segmentació a partir d'una situació concreta que hauràs d'indicar explícitament, com si es tractés dels títols que encapçalaven els capítols d'algunes novel·les. Per exemple la primera escena de Marion i Sam a l'habitació de l'hotel podríem titular-la “la relació amorosa de Marion i Sam”, i el segment immediatament posterior a la oficina “l'oportunitat de Marion per poder realitzar el que desitja”, apuntant com es mostra la determinació de Marion a fugir amb els diners que veurem confirmada en la següent escena a casa seva en fer les males precipitadament per anar-se'n. Indica en cada segment quina acció i determinació s'expressa i si hi ha algun element o circumstància que posi en perill l'èxit l'acció decidida o que en retardi el desenllaç.



- Sobre el suspens
  - Amb la paraula “suspens” es defineix un procediment narratiu que consisteix a mantenir en suspensió la resolució de les expectatives del públic, creades pel mateix relat. És un mecanisme de demora del que desitgem que arribi, i pel fet que no es realitza manté l'atenció de l'espectador i l'espectadora.

Indica en quins moments del relat es produeix aquesta suspensió o demora i comenta detingudament una de les escenes elegides indicant les estratègies que s'utilitzen per provocar aquest retard del que desitgem que arribi. Amb quin personatge t'identifiques? Per quins motius creus que es produeixen aquestes identificacions?



- Sobre la posada en escena

– Amb aquest terme s'indiquen el conjunt de procediments visuals i sonors amb què es visualitza una determinada situació i l'acció dels personatges. En el cinema és usual construir l'escena a partir de diverses posicions de la càmera (els plans), que ens mostren diferents punts de vista del que succeeix i de la intervenció dels personatges. Podem contemplar una cosa des de l'exterior o bé des del punt de vista d'un personatge. A partir d'aquesta diferenciació indica els diversos punts de vista que componen l'escena de l'assassinat de Marion a la dutxa i el del detectiu a les escales de la casa de Norman.

Indica la informació que ens dóna respecte a la protagonista l'escena inicial de la pel·lícula i indica els diferents punts de vista que la configuren. (Recorda que la noció de punt de vista pot indicar una determinada posició de la càmera, el lloc des d'on es mostra alguna cosa, i el grau d'informació narrativa que ens ofereix sobre la situació que veiem):

Quin tipus de relació amorosa mantenen Marion i Sam?; és plenament satisfactòria per a Marion?; què desitja Marion d'aquesta relació?



– En la conversa que mantenen Marion i Norman a l'oficina del motel es produeixen uns comentaris per part de tots dos que ens informen de la seva respectiva situació i que en certa mesura indiquen la posterior evolució dels fets.

Recordes quina és la principal distracció de Norman i quin és el seu principal problema? Què observa Marion, amb por i curiositat alhora, abans d'iniciar la conversa amb Norman? Al llarg del diàleg, què ens mostren les imatges conjuntament amb els rostres dels personatges que parlen o escolten? Hi ha alguna relació entre la inquietud que tradueix el rostre de Marion i els objectes escenogràfics destacats per la càmera en la composició dels plans?

Recorda que les parets estan plenes d'ocells dissecats i de quadres que escenifiquen alguna acció.

- Un final obert
- Després de la detenció de Norman tot sembla tornar al seu ordre i les explicacions del psiquiatre ens aclareixen els motius del trastorn psíquic de Norman, però les imatges finals no deixen entendre una resolució tan clara com la indicada per les paraules dels personatges.  
Interpreta el final de la pel·lícula i argumenta la impressió que t'ha causat.  
Recordes alguna pel·lícula que tingui un final similar? En quin gènere cinematogràfic la situaries?



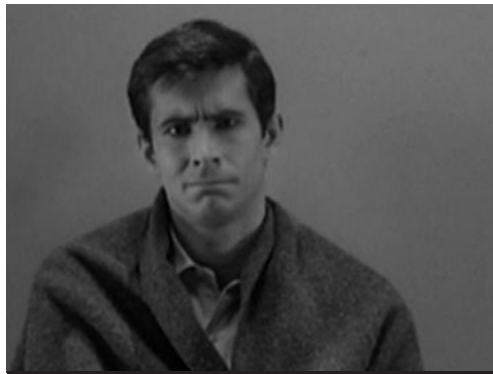
---

## Sinopsi

Marion Crane treballa com a secretària en un empresa de compra i venda d'immobles a Phoenix. Manté una precària relació sentimental amb Sam, un jove divorciat que viu en una altra ciutat on regenta un petit comerç familiar. Els deutes acumulats i la pensió de la seva exesposa no li permeten tenir l'estabilitat econòmica necessària per casar-se. De moment poden trobar-se furtivament en un hotel, aprofitant l'hora de dinar. Una transacció econòmica dóna l'oportunitat a Marion per fugir de la ciutat amb 40.000 dòlars. En el motel de Norman Bates, un jove introvertit dominat per la seva mare, mor assassinada.

Lila, alertada per l'absència de la seva germana, s'entrevista amb Sam i junts tracten de localitzar-la després d'haver parlat amb Arbogast, un detectiu privat que els informa del robatori i de la localització del motel on possiblement va passar la nit Marion. Després de l'assassinat del detectiu, Sam i Lila van al motel de Norman on descobreixen la veritable identitat de l'assassí. Norman es detingut i el seu cas queda aclarit amb les explicacions del psiquiatra. Amb la mirada inquietant de Norman a la càmera finalitza la pel·lícula.

---



PROGRAMA DE MÀ - SECUNDÀRIA

**Títol original:** *Psycho*

**Direcció:** Alfred Hitchcock

**Guió:** Joseph Stefano, segons la narració de Roger Bloch

**Fotografia:** John L. Russell

**Música:** Bernard Herrmann

**Muntatge:** George Tomasini

**Producció:** Estat Units, 1960

**Interpretació:** Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast)

**Durada:** 109 minuts

## Conversa amb Alfred Hitchcock <sup>10</sup>

### Què és el cinema?

Nou de cada 10 persones, si contempen a l'altra banda del pati una dona que es despulla abans d'anar a dormir, o simplement un home que endreça les coses a la seva habitació, no podran evitar mirar-ho. Podrien apartar la mirada dient, "no em concerneix", podrien córrer les cortines, però no ho faran, s'entretindran a mirar.

### Com comença una pel·lícula?

A l'inici de *Psicosis* vaig tenir la necessitat d'escriure a la pantalla el nom de la ciutat, Phoenix; després el dia i l'hora en què començava l'acció; i tot per assenyalar aquest fet important: eren les 3 menys 17 minuts de la tarda, i és l'únic moment en què aquesta pobra noia, Marion, pot estar amb Sam, el seu amant. La indicació de l'hora suggereix que es priva de dinar per fer l'amor. Això dona un aspecte clandestí a les seves relacions i a més autoritza el públic a fer de *voyeur*.

### Han de ser simpàtics els personatges?

No hi ha a *Psicosis* cap personatge simpàtic amb què pugui identificar-se el públic perquè no era necessari. Crec, però, que el públic es compadeix de Janet Leigh (Marion) en el moment de la seva mort. En realitat, la primera part de la història és el que s'anomena a Hollywood una "arengada roja", és a dir, un truc destinat a desviar l'atenció per donar més intensitat a l'assassinat, perquè sigui una sorpresa total. Per aconseguir-ho calia que tota la primera part fos una mica llarga, tot el que es refereix al robatori dels diners i a la fugida en cotxe, per conduir el

públic a fer-se aquesta pregunta: serà detinguda o no, la noia. Vaig insistir en els 40.000 dòlars i vaig esforçar-me tot el que vaig poder durant tot el rodatge per augmentar la importància d'aquests diners?

## Una trampa per al públic: el Mac Guffin

El Mac Guffin és un rodeig, un truc, una complicitat, el que s'anomena un *gimmick*. La història completa del Mac Guffin és la següent: se sap que Kipling escrivia molt sovint sobre els indis i els britànics que lluitaven contra els indígenes a Afganistan. En totes les històries d'espionatge escrites en aquest clima, es tractava de forma invariable del robatori del mapa de la fortalesa. Això era el Mac Guffin. El Mac Guffin és, per tant, el nom que es dóna a aquesta classe d'accions: robar... els papers, robar...els documents, robar... un secret. En realitat això no té importància i els lògics s'equivoquen en buscar la veritat del Mac Guffin. En el meu cas sempre he cregut que "els papers", o "els documents", o "els secrets" de construcció de la fortalesa han de ser d'una gran importància per als personatges, però res importants per a mi, el narrador.

I ara convé preguntar-se d'on ve el Mac Guffin. Evoca un nom escocès i és possible imaginar-se una conversa entre dos homes que viatgen en un tren. Un diu a l'altre: «Què és aquest paquet que ha posat a la xarxa del portaequipatges?». I l'altre contesta: «Oh!, és un Mac Guffin». Llavors el primer torna a preguntar: «Què és un Mac Guffin?» I l'altre: «Doncs un aparell per atrapar els lleons a les muntanyes Adirondak». El primer exclama llavors: «Però si no hi ha lleons a les Adirondaks!». I li contesta el segon: «En aquest cas no és un Mac Guffin». Aquesta anècdota demostra el buit del Mac Guffin... el no-res del Mac Guffin.

## Què és el suspens?

Existeix una confusió entre el suspens i la sorpresa que cal diferenciar.

Nosaltres estem parlant i suposem que hi ha una bomba sota de la taula i la nostra conversa és molt anodina, no succeeix res especial, i de sobte: bum, explosió. El públic queda sorprès, però abans d'estar-ho se li ha mostrat una escena sense cap interès. Examinem ara el suspens. La bomba està sota de la taula i el públic ho sap, probablement perquè ha vist a l'anarquista posar-la. El públic sap que la bomba

esclatarà a la una i sap que són tres quarts d'una (hi ha un rellotge en el decorat); la mateixa conversa anodina es converteix de cop en molt interessant perquè el públic participa en l'escena. Té ganes de dir als personatges de la pantalla "No hauries explicar coses tan banals; hi ha una bomba a punt d'explotar sota la taula". En el primer cas s'han ofert al públic 15 segons de sorpresa en el moment de l'explosió. En el segon cas li hem ofert 15 minuts de suspens. La conclusió de tot això és que s'ha d'informar el públic sempre que es pugui, excepte quan la sorpresa és un *twist*, és a dir, quan allò inesperat de la conclusió constitueix la sal de l'anècdota.

## Com planificar el rodatge d'una escena?

La pujada per l'escala del detectiu a la casa de Norman.

Vam deixar establert que hi havia una dona misteriosa a la casa; que aquesta dona misteriosa havia sortit de la casa i havia apunyalat una noia quan prenia una dutxa. Tot el que podia provocar el suspens en la pujada de l'escala del detectiu estava implícit en aquests elements. En conseqüència havíem de recórrer en aquest cas a la màxima senzillesa i ens bastava presentant una escala i un home que puja de la manera més senzilla possible.

Quan s'acosta a l'últim esglaó, vaig situar a dalt la càmera per dues raons: per poder filmar la mare verticalment, ja que si l'hagués filmada d'esquena hauria fet la impressió que n'ocultava deliberadament el rostre i el públic desconfiaria. La segona raó era produir un fort contrast entre el pla general de l'escala i el primer pla de la seva cara, quan queia el ganivet sobre d'ell. Quan s'aproximava el ganivet al seu rostre jo estimava bruscament un fil lligat a un tub situat en el seu cap ple d'hemoglobina. Així s'inundava el seu rostre de sang seguint un traçat ja previst. Finalment queia cap enrere per l'escala .

## Assassinat a la dutxa

El rodatge va durar 7 dies i vàrem haver de realitzar 70 posicions de càmera

per aconseguir 45 segons de pel·lícula. Per a aquesta escena m'havia fabricat una meravellosa esquena artificial amb sang que havia de brotar sota la pressió del

ganivet, però no ho vaig utilitzar. Vaig preferir utilitzar una noia, una model despullada que feia de doble de Janet Leigh. D'aquesta, solament es veuen les mans, les espatlles i el cap. Tota la resta està fet amb la model. Naturalment el ganivet no toca mai el cos, tot està fet pel muntatge. Mai no es veu cap part tabú del cos de la dona, ja que vàrem filmar en ralenti alguns plans per evitar que es veiessin els pits. Els plans rodats al ralenti no van ser accelerats després, perquè la seva inserció en el muntatge fa la impressió de velocitat normal.

### Temes per al debat

- Quin és el Mac Guffin de la pel·lícula segons l'explicació de Hitchcock que has llegit en el programa de mà?
- Creus que la millor escena de la pel·lícula és l'assassinat de la dutxa?
- Si coneixem l'argument de la pel·lícula, perden interès les escenes més impactants?

(a 2) TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.



### Filmografia de Hitchcock

*El jardín de la alegría* (1925); *El águila de la montaña* (1926); *El enemigo de las rubias* (1926); *The Ring* (1927); *Downhill* (1927); *Champagne* (1928); *Easy Virtue* (1928); *The Farmer's Wife* (1928); *La muchacha de Londres* (1929); *Chantaje* (1929); *Elstree Calling* (1930); *An Elastic Affair* (1930); *Juno and the Peacock* (1930); *Asesinato* (1930); *Juego sucio* (1931); *Ricos y extraños* (1932); *El número 17* (1932); *Valses de Viena* (1933); *El hombre que sabía demasiado* (1934); *39 escalones* (1935); *El agente secreto* (1936); *Sabotaje* (1937); *Inocencia y juventud* (1937); *Alarma en el expreso* (1938); *Posada Jamaica* (1939); *Rebeca* (1940); *Enviado especial* (1940); *Matrimonio original* (1941); *Siospecha* (1941); *Sabotaje* (1942); *La sombra de una duda* (1943); *Náufragos* (1944); *Bon voyage* (1944); *Aventure Malgache* (1944); *Recuerda* (1945); *Encadenados* (1946); *El proceso Paradine* (1948); *La sogu* (1948); *Atormentada* (1949); *Pánico en la escena* (1950); *Extraños en un tren* (1951); *Yo confieso* (1953); *Crimen perfecto* (1954); *La ventana indiscreta* (1954); *Atrapa a un ladrón* (1955); *Pero... ¿quién mató a Harry?* (1955); *El hombre que sabía demasiado* (1956); *Falso culpable* (1957); *Vértigo* (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)