

DESPEDAZAR UN CUERPO

De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno

Vicente Sánchez-Biosca

Psicosis y el cine de terror

La tradición del cine fantástico y de terror se había alojado en los cobertizos del cine clásico durante varias décadas. Tanto es así que cabría establecer un parangón entre el estatuto del género en tal período y los avatares de la literatura fantástica en el curso del siglo XIX. Como conciencia crítica, sospechosa y desconfiada de un siglo dominado por el positivismo, la literatura fantástica se vertebró en torno a la incertidumbre, la suspensión de la credibilidad ante lo visible, lo experimentable y en el umbral de la alucinación; rozando, por tanto, la locura, aunque no instalándose en ella o presuponiéndola, como sucedería con buena parte del arte de vanguardia. Tal vez por ello —como sostiene Todorov¹— la aparición del psicoanálisis y todo lo que esta disciplina entrañaba de abierta exposición de sustratos oscuros supuso el golpe de gracia a lo fantástico romántico o simbolista. Pues bien, una situación semejante a la expuesta vivió el cine norteamericano durante las décadas de los treinta y cuarenta: habitado por monstruos de ascendencia gótica, por leyendas y supersticiones animistas, por escenarios centroeuropeos, parisinos o londinenses², su más radical manifestación debe ser buscada en la suspensión de las certezas, en la vacilación del sentido. Así pues, en el momento decisivo de la mostración, este cine optó por el pudor, al que sin duda coadyuvaba

el valor de ley que tuvo durante décadas el Código Hays. Así, la violencia corporal que mutilaba los cuerpos, las metamorfosis que suspendían la distinción entre lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, lo vivo y lo muerto³, obtuvieron un lugar adecuado, aunque forzosamente inestable, fuera de campo. O, más precisamente, en los límites del campo, a punto de ser vistas, pero ligeramente desviadas del eje de nuestra mirada. Sucedian para el relato, pero no para el ojo. Lejos quedan hoy en día estos tiempos de pudor, pues la actitud del cine norteamericano cambió de rumbo a partir de 1960.

Algo sucede este mítico año. Coincidiendo como por ensalmo con la crisis generalizada del clasicismo cinematográfico, el impacto de las escrituras europeas, la renovación de la técnica fotográfica y de cámara, la generalización del rodaje en exteriores y el abandono de los estudios, etc.⁴, también el cine de terror sufre un cedazo insospechado. Su nombre y emblema es *Psycho* (Alfred Hitchcock)⁵. Extraña producción en blanco y negro que ninguna de las “Majors” se decidiría a financiar, *Psycho* supone la entrada del terror en las series A, su abandono de los bajos presupuestos y las estrellas secundarias, la invasión de la idílica América: en una palabra, la puesta de largo del terror. Alguna verdad debía encerrar este filme, si juzgamos por el respeto y veneración que ha merecido hasta la actualidad. Tres cuando menos son las influencias que *Psycho* ha transportado hasta nuestras pantallas recientes⁶.

La primera de ellas es el tesón sorprendente, pero no menos cansino, del terror moderno por justificarse o anclar sus procedimientos formales y temáticos en la película de Hitchcock. Más de tres décadas después de su estreno, *Psycho* sigue siendo un film de culto, vivo para los realizadores, guionistas, músicos y fotógrafos de la profesión hasta el punto de que sus citas, parodias, pastiches o reescrituras inundan sin interrupción todos estos años. Quede constancia de ellos en los pastiches musicales compuestos sobre la banda sonora de Bernard Herrmann, el más elaborado de los cuales (y el más escandaloso también) es la partitura de *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1979) por Harry Manfredini⁷, la planificación que heredaría *Halloween* (John Carpenter, 1978) para exportar a los “Slasher Films” (vide infra), y la manía, generalmente arbitraria, de representar asesinatos en la ducha. El hecho de que cineastas como Brian de Palma hayan orquestado su carrera como epígonos de Hitchcock amplía la red de referencias hasta hacerla casi interminable.⁸ Al igual que vivi-

mos bañados por la mitología griega, aunque el contexto simbólico y ritual de ésta se haya extraviado en el horizonte, *Psycho* nos arroja con su escalofrío: otorga calidad a quien la cita y reclama poco a cambio.

La segunda influencia ha de verse en la atención prestada por la crítica y la teoría fílmica a este texto singular. No deja de sorprender la elección sistemática de *Psycho* para ejemplificar tal o cual modelo de análisis o, en muchos casos, de principios teóricos. El estudio de David Bordwell sobre los diversos modelos retóricos cinematográficos en *Making Meaning*⁹ ilustra esta posición en los estudios de Jean Douchet, Robin Wood, Raymond Durgnat, V. F. Perkins, Raymond Bellour, Barbara Klinger y Leland Poague. ¿Por qué *Psycho* habría de ser el texto “ideal” para formular una teoría o rentabilizar las delicias del análisis textual?¹⁰

La metáfora del montaje

La tercera cuestión a que nos referimos más arriba consiste en preguntarse por la huella de *Psycho* en el terror moderno. Y dicha huella debe ser entendida en un sentido menos intelectualizado y explícito que la cita, la perversión o la referencia intertextual. Para determinar este fenómeno, habremos de volver una vez más a la ducha. Hay aquí —ya se ha dicho— una escena de violencia indescriptible. Inesperadamente, un cuerpo femenino, nuestro guía por el film (pues ha sido focalizado a lo largo de la práctica totalidad de sus secuencias) y el objeto de nuestras miradas, es acuchillado salvajemente. Con ello se cierra un bucle abierto al comienzo, pues éste es el cuerpo que, semidesnudo, pudimos contemplar, impúdico, recostado en un lecho, después de consumir el acto sexual. Sexo y mutilación están ahí, a ambos extremos de este relato, interpe-lándonos. Regresemos, empero, a la ducha. En primer lugar, no hay aquí —contra lo señalado a propósito del cine de los treinta y cuarenta— duda ni vacilación. La violencia no se desplaza a un fuera de campo ni a los márgenes de lo visible, sino que se efectúa ante la cámara. Tanto es así que su crudeza está vehiculada por planos de detalle muy minuciosos y particularizados, como si cada impacto del cuchillo en la carne debiera ser disfrutado o sufrido.

Ahora bien, la violencia no procede sólo de la crueldad de la situación

ni de la sorpresa con que irrumpe. Nace sobre todo de la ferocidad espectacular con la que la escena es transmitida. Es necesario, pues, hablar de la violencia del montaje: éste construye una temporalidad dramatizada, atomiza el espacio privilegiando los fragmentos del cuerpo humano y confiere a la acción la forma traumática de una pesadilla. Significa que el dispositivo de shock nunca estuvo más cerca del montaje y puesto al servicio de la metáfora del despedazamiento.¹¹ En efecto, el corte que define al montaje se ha literalizado en el corte perpetrado en el cuerpo femenino o, incluso más, se ha convertido en su instrumento. El descuartizamiento está ante nosotros en primerísimo plano, sin nada que obstaculice la visión. Nada más alejado de la violencia aludida anteriormente, la que se situaba en el umbral de la imagen, o de la metamorfosis albergada a unos centímetros del borde del encuadre. Y, con todo, ese cuerpo que es despedazado (gozado) en primer plano también aparece resaltado, acuchillado, a su vez por la operación del montaje. En otras palabras, el montaje, al cortar en el registro de la enunciación lo que está siendo 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.

Retrocedamos, sin embargo, al conjunto de la secuencia evocada, pues ésta contiene una complejidad mayor de la descrita hasta el momento. Dos ojos hay en ella, practicando una siniestra puntuación del fragmento: uno, en primerísimo plano perpendicular a la cámara, mira un contracampo (un cuerpo de mujer que se desnuda); otro, también en primerísimo plano pero frontal, abierto y sin vida, después de cometido el asesinato. Entre ambos, media el despedazamiento, es decir, también el montaje. El primer ojo articula un plano/contraplano, poco usual dada la escala macroscópica en que es representado, si bien efectivo para organizar la planificación en torno al deseo; el segundo nace de una metáfora despiadada —el desagüe por el que se pierde el líquido vital de la protagonista— y conduce nuestra mirada a partir de un ojo sumamente paradójico, pues ha sido privado de la capacidad de mirar y, por tanto, de desear. Deseo, entonces, en un extremo de la cadena, capaz de organizar el sentido, cualquiera que éste sea; vacío del deseo en el otro, dominio de lo inerte. Entre ambos, entre el deseo y su imposibilidad, el ejercicio del

goce. Vehiculado por el montaje y sin mediaciones donde pueda sostenerse la mirada: demasiado cerca para no estar interpeándonos a nosotros mismos, para no ser nosotros mismos incluso, en nuestro imaginario, sus autores.

Seamos algo más claros: entre los dos ojos que sirven de soporte al fragmento, la escena de la ducha no recurre a mediación alguna que vertebre tan elaborado montaje. Y, sin embargo, es aquí más palpable que en cualquier otro lugar la existencia de una mirada que rige el efecto de shock: es el ojo del espectador el que se sumerge en ese despedazamiento sin prótesis alguna; el montaje será su instrumento. Pero también —repetimos— su metáfora. Llevándonos a ver, participando tan de cerca, somos paradójicamente trascendidos por la sucesión de los planos. Formulémoslo así: la violencia responde a una pasión desenfrenada del ojo (el descuartizamiento de ese cuerpo que encendió el deseo) y nada puede detenerla. Pero cuando el asesinato va a perpetrarse ante nuestra extasiada mirada, en lugar de escoger la neutralidad que nos permita mejor asistir a lo que sucede, el montaje, aunque no desvía el objeto del campo, lo dramatiza, lo moldea, lo espectaculariza, hace de él algo traumático y, por esa misma razón, lo sustrae de su percepción en lo real.

Más allá del relato: lo real del cadáver

Éste y no otro es el punto de no-retorno del asesinato de la ducha en *Psycho*. Todo lo que sigue en el cine de terror está marcado indefectiblemente por la compulsión a no separar la mirada de aquello que ya fue visualizado aquí, que le fue ofrendado como reliquia emponzoñada al ojo. Pero también el cine posterior emprendería una tarea distinta de la hitchcockiana: disolver la metáfora del montaje que *Psycho* nos propone, renunciar, en otras palabras, a espectacularizar la violencia gráfica para buscar —según hizo famosa una polémica a raíz de la distribución de *Friday the 13th* por la poderosa Paramount— más realismo. Para alcanzar este sueño, sería necesario, aunque paradójico, que el montaje no despedazara a la vez que lo hacía la mano del psicópata. Nada de montaje, nada de metáfora por tanto: ésta será la divisa entonada por las “Splatter Movies” de los ochenta.¹²

No obstante, una mirada atenta descubre en *Psycho* algo más que lo

espectacular de la escena analizada. Se trata de algo menos perceptible en un primer momento, pero igualmente premonitorio de lo que esperaba al cine de terror. Y es que más allá del asesinato está el cadáver, el cuerpo en su soporte material, químico. Ausente de la narración, vacío de sentido, el cuerpo de Marion Crane es tratado y visualizado con posterioridad a través de un largo fragmento que constituye el compulsivo acto de limpieza del cuarto de baño por Norman Bates. En esta extensa secuencia, la mirada de la enunciación realiza una operación inversa a la que emprende Bates: mientras éste borra hasta su desaparición las huellas del terrible crimen recién cometido, la enunciación las recrea, es decir, se sitúa en los confines de la muerte, detallando con minucia primeros planos de las manos ensangrentadas de Norman¹³, las manchas en la blanca bañera, el charco oscuro en el suelo del cuarto de baño, la rigidez del cadáver, el envoltorio de plástico¹⁴, etc. ¿Cómo explicar este siniestro remanso del ritmo y la reconstrucción de los restos de la muerte? Este trabajo sobre lo cadavérico inaugura una corriente en la que no cesarán de insistir los filmes de los setenta, aun cuando desprovistos ya del suspense y de la coartada encubridora que supone la identificación con Bates. No olvidemos, además, que el secreto que encierra la siniestra mansión gótica de los Bates está petrificado y escondido en un cadáver de mujer; un cadáver disecado, con las cuencas de los ojos vacías.¹⁵ Repásese el conjunto de cuerpos femeninos que circulan por el filme y podrá comprenderse el itinerario que en torno al deseo nos plantea Hitchcock.

La metáfora perdida

Fijemos nuestra mirada ahora en algunas de las escenas fuertes de lo que se ha dado en llamar “Splatter Movies” o “Slasher Films”: decapitaciones, mutilaciones, baños de sangre, cuchilladas y hachazos en cualquier lugar de la anatomía, son significativas, más que por su función narrativa (realmente escasa), por la imperturbable decisión de la cámara de filmarlos sin ambages, sin ocultaciones, sin recurso alguno a la metáfora ni a la espectacularización. Como en *Psycho* o, incluso, debido a *Psycho*, la cámara ya no se retira del lugar del hecho, pues el pudor es ya al parecer imposible; y, así, violencia, metamorfosis o emergencia del

cadáver constituyen un festín irrenunciable.¹⁶ En cambio, lo que falta sistemáticamente es la metáfora que advertíamos en la secuencia de la ducha: la predilección actual estará en planos medios no montados donde la incertidumbre respecto a lo que se mira resulta imposible. Se diría que el montaje es contradictorio con el goce producido por la mostración. Y es que la metáfora del montaje venía en nuestra ayuda, pero había consumado un paso que haría obsoleto cualquier retorno a la retórica del no-decir utilizada por el cine clásico.

Halloween: punto de inflexión

En la historia del cine de terror, a medio camino entre *Psycho* y la explosión de las “Splatter Movies”, puede encontrarse otro punto oscuro, una suerte de disparadero altamente sintomático. Se trata de un film de bajo presupuesto que costó tan sólo trescientos veinticinco mil dólares y cosechó inesperadamente ochenta millones en poco tiempo: *Halloween* (John Carpenter, 1978) es la génesis de los “Stalker Films” o películas de acecho, entre las cuales se cuentan algunas de las citadas más arriba. Ahora bien, *Halloween* se presenta como un film extraño por su posición histórica fronteriza: por una parte, representa el clarín de salida del género de psicópatas demiúrgicos, desconocidos para el espectador, pero a través de cuyos ojos éste observa las presas que van a morir. Películas como *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1979), *Prom Night* (Paul Lynch, 1980), *Terror Train* (Roger Spottiswoode, 1980), *My Bloody Valentine* (George Mihalka, 1981), *Night School* (Ken Hughes, 1980), *The Burning* (Tony Maylam, 1981), *Graduation Day* (Herb Freed, 1981), *Happy Birthday To Me* (J. Lee Thompson, 1981), *Hell Night* (Tom De Simone, 1981), entre otras, serían ejemplos que ya podían citarse en mil novecientos ochenta y dos como representantes del subgénero.¹⁷ Pero si *Halloween* perfila con claridad la figura del *psycho killer* moderno, el castigo sin conmisericordia de los jóvenes pecadores (sobre todo, las adolescentes pecadoras)¹⁸, hay, no obstante, algo en la película de Carpenter que parece estar más acá de la frontera respecto a aquellas películas que él mismo desencadenó, a saber: la mostración de la violencia sobre el cuerpo, los despedazamientos, mutilaciones y asesinatos considerados como una atracción escópica. Por demás, *Halloween* también parece

mantenerse más acá de la lógica carnífera que se generalizaría en la producción independiente norteamericana de finales de los sesenta y comienzos de los setenta y cuyos máximos representantes son *The Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968) y *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974).¹⁹ Extraña posición histórica, pues, la de *Halloween*: motor de arranque de películas centradas en baños de sangre, sustentadas en la lógica del espectáculo carnal, se muestra, con todo, pudorosa respecto a lo que desencadena; sucesora de *Psycho*, a la que cita recurrentemente, parece ignorar la corriente de carnicería que se desarrolló en los experimentos provocativos de los setenta. La situación, se quiera o no, es delicada.

Y es que en *Halloween* no tiene cabida el discurso cadavérico, anatómico de *Psycho* que, sin embargo, había recorrido (por influencia o no de Hitchcock, pero en todo caso con el exceso, el recurso a lo grotesco y la hipérbole) las películas de Herschell Gordon Lewis, George A. Romero o Tobe Hooper. Se advierte en ella, por el contrario, una contención que parece alinearla entre los modestos productos de serie B de los cincuenta: discreción —es necesario decirlo— y seriedad en el crimen. Pero esta discreción no fue óbice para que, sobre la misma estructura, se sembrara muy pronto la fórmula de mutilaciones y cadáveres. Habría que detenerse algo más para poder definir con mayor precisión la relación que enlaza *Halloween* con *Psycho*.

Formulémoslo con una pregunta: ¿Qué hay en *Halloween* que no se hallara previsto o esbozado en *Psycho*? O, corrigiendo la pregunta, ¿qué hace paradigmático a *Halloween* de un nuevo comienzo? Examinemos, para responder a ello, la primera secuencia de esta última película. Tras la enunciación del lugar y fecha (Haddonfield, Illinois, Noche de Halloween), la cámara inicia un desplazamiento sofisticado que pronto reconocemos como una cámara móvil muy ágil²⁰: la continuidad de la misma revela que el aparato está colocado en los ojos de alguien, pues se desliza agazapándose, entra en la casa por una puerta lateral. Estamos ante un acecho: una pareja de muchachitos se besuquea sobre el sofá hasta que deciden “subir”, a las habitaciones. La música, aunque parca, no duda un segundo en enfatizar el desencadenante sexual de la operación en el momento en que la luz del primer piso se enciende y, presumiblemente, los jóvenes se encuentran en su interior. Después de extraer un afilado cuchillo de un cajón de la cocina y agazaparse para no ser vista por el joven amante que

se despiden, la cámara asciende por unas escaleras y, con el fin de subrayar el efecto subjetivo, se coloca una máscara de Halloween ante el objetivo. Acto seguido, la muchacha, tras hacer el amor, es brutalmente cuchillada por una mano que surge de detrás de la cámara. Pero un instante antes de perpetrar los primeros golpes, la cámara ha paseado su mirada por el lecho con las sábanas desordenadas donde todavía huele a sexo. Las semejanzas con *Psycho* no parecen casuales: las feroces cuchilladas que padece la anatomía femenina están ligadas al deseo por ese mismo cuerpo. Ahora bien, ¿qué semejanzas y diferencias se advierten entre las dos escenas de violencia corporal descritas?

En la secuencia de la ducha, antes del montaje del asesinato, existía una matriz que vertebraba la planificación: el rigor de la mirada suturando el espacio. El ojo perpendicular a la cámara de Norman Bates y la mujer (Marion Crane) desnudándose. Este ojo, que nos representaba, devoraba su objeto y, más tarde, era nuestro, ya sin intermediarios, asistía privilegiada y monstruosamente cerca, a las cuchilladas descargadas sobre el cuerpo femenino. En *Halloween*, sin embargo, no existe esa mediación, esa estructura que organiza el espacio y el sentido. No hay plano/contraplano, pues la cámara ha tomado la imperturbable decisión de sostener el lugar del asesino y la enunciación nos ha impedido (y seguirá haciéndolo durante el resto del filme) observarlo y, mucho menos, entender donde se ancla su deseo. El acto del crimen, por así decir, nace inarticulado, presentado como una mera premisa tras la cual nada —es decir, ningún deseo— le habría servido de motor. Por única respuesta se nos ofrece un contracampo final con los hechos desnudos: el niño Michael, en éxtasis, lleva un cuchillo ensangrentado en la mano. Una portentosa grúa lo abandonará allá atrás, en un pasado remoto, para no recuperarlo, sino quince años más tarde, cuando ya es un hombre y permanece inaccesible a nuestra mirada. Entretanto, en esa elipsis de quince años, habrá nacido el demiurgo.

Es, pues, significativa la ausencia en la puesta en escena de sustento para el sentido, tanto más cuanto que la secuencia está tratada en plano subjetivo. No obstante, la adopción física del lugar del asesino no entrañará ninguna comprensión, ningún conocimiento siquiera, de sus móviles ni de su aspecto físico. Tal comportamiento no sólo responde a una forma efectista y espectacular en el arranque del filme que acabamos de evocar, sino que será fuente de continuas equivocidades en buena parte de los

emplazamientos de cámara durante el resto del metraje en la misma medida en que facilita un trabajo con la angustia, el afecto por excelencia de este subgénero. Así pues, cualquier emplazamiento de cámara que reúna ciertas condiciones de distancia e imperceptibilidad para los demás personajes puede convertirse en (o será) un emplazamiento subjetivo. Lo realmente decisivo no consiste en que la cámara se coloque en los ojos mismos del asesino, sino en la continua advertencia de que éste se encuentra acechando, potencialmente, en todos los rincones posibles, en todos los contracampos. No hay espacio, en definitiva, que escape al acecho y se encuentre, por ende, fuera de peligro: de ahí el clima angustiante en que nos sumen estas películas. Y precisamente se trata de lo contrario de lo que advertíamos en *Psycho*. En este último, el acecho está sometido a la lógica del deseo, aunque lo escópico se imponga por momentos. Así, Hitchcock nos presenta un conflicto entre la mirada primera del cuerpo semidesnudo de Marion Crane y la dilación del despedazamiento, pues en esa dilación se cuele el relato. Entre ambos, múltiples escenas y múltiples miradas se prodigan, con toda suerte de desdoblamientos. Podría, a tenor de lo expuesto, sostenerse que *Halloween* es un *Psycho* sin contracampo, es decir, sin lugar alguno donde enganchar el sentido, desde el cual operar el despliegue que nos permite trazar el itinerario del deseo, pues éste, como el relato, se organiza en el eje de la metonimia. Y por esta misma razón las películas que se construyeron sobre el modelo de *Halloween* se convirtieron pronto en una suerte de montaje de atracciones, donde la estructura suspense-atracción podía multiplicarse por repetición hasta el infinito.²¹ Pero, por esta misma razón, podría afirmarse que *Psycho* fue quizá la última película de terror obsesionada por la explicación de las causas. De ahí, la necesidad de asentar un sentido que se escapa en la alternancia de plano/contraplano, de ahí la correspondencia entre los dos ojos (el que devora y el vacío), de ahí también la necesidad de una secuencia final donde un psiquiatra levante acta y explice la razón de los comportamientos “patológicos”. Años más tarde, la matanza, el asesinato, el despedazamiento van de suyo: nadie osaría explicarlos en *Night of the Living Dead*, *Halloween* o *The Texas Chainsaw Massacre*, por ejemplo, pero tampoco en el género cinematográfico estrella de los ochenta, el terror. Es como si la causa fuera tan evidente que resultara innecesario nombrarla. O quizá cabría conjeturar que la causa ya no es una pregunta de un universo que se mueve en el vértigo. La

justificación es sentida como una impertinencia. El deseo ya no se nombra ni circula; sólo el goce parece convocado.

¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1992.

² Los escenarios del cine de terror clásico rara vez son americanos. Probablemente, el mito edénico norteamericano del XIX no dejó calar el horror hasta los años sesenta. Y la invasión no tuvo precedentes...

³ Podríamos añadir a estas oposiciones la de lo inmortal y lo mortal o lo viejo y lo joven, pues son éstas las estructuras antropológico-simbólicas sobre las que se organiza nuestra civilización occidental. Así lo postula George Steiner en su *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 179.

⁴ Serían innumerables las transformaciones sufridas en este momento, tanto en la industria y organización de los estudios, como en la técnica (sensibilidad de la cámara, aparatos ligeros, rodaje en exteriores...). Valga como emblema de lo sucedido que un libro de tan ingente documentación como *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger (Nueva York, Columbia University Press, 1985) transfiera a este año la caída del modelo clásico de Hollywood, sugiriendo que estos cambios son más importantes para la estabilidad narrativa y de puesta en escena que, por ejemplo, la transición al sonoro, los formatos panorámicos, la experimentación con el color o la pugna con la primera televisión.

⁵ Para los detalles del rodaje, producción, montaje, etc. de la película, así como su recepción, puede consultarse el documentadísimo, aunque algo periodístico, ensayo de *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, Nueva York, Harper Perennial, 1991.

⁶ Nuestro estudio está concebido como una reflexión sobre la recepción del cine y una poética de la lectura; no se propone, en consecuencia, un análisis exhaustivo de *Psycho* para el cual tampoco disponemos del espacio necesario. Un riguroso ensayo dentro de nuestro contexto puede encontrarse en Luis Martín Arias, «Psicosis. El encuentro del ojo con lo real», en *Contracampo* 42, 1987, pp. 79-90. ❀

⁷ Que se prolongó al resto de la serie.

⁸ Un interesante trabajo sería hacer recuento de todas ellas para determinar la posición del intertexto con sus implicaciones antropológicas en el nuevo cine (no sólo de terror).

⁹ Bordwell, David, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Nueva York, Harvard University Press, 1989.

¹⁰ He aquí una pregunta referida a la autoridad de ciertos textos y a su función intertextual en otros posteriores que valdría la pena considerar.

¹¹ Jesús González Requena puso en relación el despedazamiento con el deseo en esta escena en «Desplazando la mirada. Hitchcock vs Griffith», en *Contracampo* 38, 1985, pp. 20-32.

¹² Véase McCarthy, John, *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen*, Nueva York, St. Martin's Press, 1984.

¹³ Sin duda, metonimia del crimen cometido por esas mismas manos.

¹⁴ Recuérdese el último de los guiños: el envoltorio del cadáver de Laura Palmer en el capítulo primero de *Twin Peaks*.

¹⁵ Una reflexión en torno al tema del cadáver puede encontrarse en nuestro texto «El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *The Body Snatcher* (Val Lewton, Robert Wise, 1945)», en *Archivos de la Filмотeca* 14, 1993.

¹⁶ Jesús González Requena desarrolló la idea de la espectacularización escópica en relación con una emergencia de lo real en la lógica informativa (*El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, Akal, 1989).

¹⁷ Así lo refiere Vera Dika en «The Stalker Film 1978-1981», en G.A. Waller, ed., *American Horrors. Essays on the Modern American Horror Film*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1987. Por supuesto, con posterioridad se afianzarían las series, al tiempo que se ampliaría el catálogo. Un estudio algo más sistemático puede encontrarse en Carol J. Clover, «The Body, Himself. Gender in the Slasher Film» en James Donald, ed., *Fantasy and the Cinema*, Londres, B.F.I., 1989. En este texto, también se utiliza *Psycho* como referente de los «Slasher Films».

¹⁸ El asesinato sistemático de quinceañeros en sus momentos de acceder a los ritos de paso sexuales. *Friday the 13th*, poco más tarde, gestó el conocido modelo *teenie-kill pic*.

¹⁹ Robin Wood ya había señalado el giro producido a comienzos de la era Reagan desde lo revulsivo del mal gusto de finales de los sesenta y comienzos de los setenta a lo que él denominó *All-too-Coherent-Text*, marcado por la violencia sistemática contra las mujeres y los adolescentes, castigados por su promiscuidad. El planteamiento de Wood es algo simplista, pero no carece de valor en el contexto social norteamericano que va de la contestación a la guerra de Vietnam al retorno conservador de finales de los setenta (*Hollywood from Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press, 1986).

²⁰ El uso de la *steadicam* será de rigor en todo el cine posterior para la adopción del punto de vista del psicópata, uno de los estilemas más reconocibles y aplaudidos por su público.

²¹ Tanto es así que los films eran incapaces de terminar, prolongándose en una serie movida por la inercia: *Friday the 13th*, *Nightmare on Elm Street*, etc.

Eduardo A. Russo
(comp.)

Interrogaciones sobre Hitchcock

TEXTOS DE

Fabio Benavídez y Andrea Santoro • María Elsa Bettendorff
José Luis Castro de Paz • Luis Elbert
François Jost • Jorge La Ferla • Ricardo Ángel Moretti
María Alejandra Portela • Eduardo A. Russo
Vicente Sánchez-Biosca • Carlos Vallina • Ismail Xavier



FILMOGRAFÍA ESTABLECIDA POR

Maximiliano Corti y Silvina Otonelo

Ediciones Simurg
Buenos Aires
2001

Cuadernos de Cine

COLECCIÓN DIRIGIDA POR EDUARDO A. RUSSO

✱

ISBN: 987-9243-68-4

© Eduardo A. Russo, 2001

© Ediciones Simurg

Jerónimo Salguero 33 6° D

1177 Buenos Aires - Argentina

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA