

Lila Crane, o la mujer detective en *Psicosis* de Alfred Hitchcock

Inés Moguillanes
UBA
Argentina

El presente artículo encuentra su punto de partida en un texto de David Bordwell que se ocupa de analizar siete estudios acerca de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) para dar cuenta del papel dinámico de la retórica. Hacia el final del mismo señala que:

A pesar de las divergencias y esfuerzos de innovación, las interpretaciones de *Psicosis* demuestran un alto grado de consenso. Todos los críticos consideran a Marion y a Norman como personajes principales, todos aceptan la ruptura en cuanto a punto de vista y trama, todos opinan que el diálogo en el saloncito y el asesinato en la ducha son segmentos centrales (...) Todos asumen que, al margen de los campos semánticos que se utilicen, deben ordenarse sobre los personajes principales, en especial sobre la oposición entre Norman y Marion. La mayor parte de los críticos también concentran su interpretación en la primera parte de la película. (Bordwell, 273)

La conclusión del teórico estadounidense funciona como un disparador, una motivación, un desafío incluso, para seguir indagando en un film tantas veces discutido a partir de enfoques novedosos tales como reparar en personajes secundarios inexplorados o bien en secuencias menos memorables. Este trabajo se propone entonces llevar a cabo, desde una perspectiva que combina estudios de género y conceptos de la narratología, un análisis basado en el personaje de Lila Crane —interpretado por la actriz Vera Miles—, personaje, en principio, de soporte que hace su aparición en la segunda parte del film así como en varias de las escenas que protagoniza; también en el contraste entre

ella y el personaje de Marion Crane. Se pondrá el foco así en la relación de las hermanas, dejando a un costado la clásica dicotomía entre Marion y Norman Bates.

A priori, Lila resulta una figura muy interesante para explorar debido principalmente a su atipicidad. No es lo que se espera de los personajes femeninos en el cine negro clásico—una de las variantes del cine policial¹— el cual encuentra en Hitchcock a uno de sus máximos exponentes (Alsina Thevenet, 155). “La *femme noire* es como la mansión de Jean Simmons en *Cara de ángel*: una bonita fachada con un precipicio detrás” (Weinrichter, 324), expresa Antonio Weinrichter para referirse a la figura femenina por excelencia del género. En pocas palabras, se trata de una mujer araña, quien destila sexualidad y maldad en dosis iguales. Lejos de ser la *femme fatale* un invento del cine negro —su figura ya estaba presente en los tiempos del cine primitivo— éste sí puede adjudicarse el haber aportado una novedad: aquí la mujer adquiere protagonismo, “se desenvuelve en condiciones de igualdad respecto del hombre en el duro ámbito urbano” (Weinrichter, 326), lo que no sucede, por ejemplo, en el cine de gánsters, un género masculino en el que la mujer suele ocupar un lugar subsidiario. Al igual que ocurría con las *vamps* del cine de los primeros tiempos, el destino de la *femme noire* está escrito de antemano: por su actuar inmoral, marcado por el despecho y la ambición, recibirá una sentencia mortal, caer por el precipicio. Pero no sin antes que la cámara

¹ El cine negro es una tendencia cinematográfica surgida en la década del cuarenta en Estados Unidos, identificada en gran medida con asuntos policiales ajenos a la guerra y a sus ecos, lo cual, como apunta Alsina Thevenet, encuentra explicación en varios factores: la industria debió sobrevivir con films de entretenimiento que fueran independientes de la guerra y de sus crisis; no se podía abundar en comedias frívolas ni tampoco en espectáculos costosos; la guerra había aportado a Hollywood un buen número de figuras europeas, entre ellas Hitchcock, más inclinadas a un cine dramático; por último, la novela policial americana había comenzado a explorar climas más inquietantes, a través de escritores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler. El género se caracterizó, en términos de drama, por la concentración de éste en manos de unos pocos personajes, con una intriga muy fuerte y un apoyo en casos de patología criminal, en personajes ambiguos y torturados, inclinados a la perversión o al crimen. Cuartos de hotel, comisarías de barrio, calles mal iluminadas y, en general, ambientes oscuros, que contrastan con la luz proveniente de un fósforo, un cigarrillo o una ventana lejana, se convirtieron en la ambientación predilecta del *film noir*. Asimismo, los virtuosismos de movimiento y composición, y las nuevas técnicas fotográficas fueron parte central en este tipo de relato (Alsina Thevenet, 151).

haga gala de su sensualidad arrolladora: “antes de desenmascararla, el film *noir* se deleita en registrar la atracción que emana de su figura, haciendo que nuestra mirada se confunda con la del hombre que la observa” (Weinrichter, 327). Asimismo, hay que mencionar a otros personajes femeninos que también tienen lugar en esta clase de cine. Por un lado, las chicas buenas que habitan un mundo “limpio” y que encarnan la posibilidad de la familia y la estabilidad en todos los aspectos. Y por el otro, un tipo intermedio, “la mujer casadera, que no es malvada pero amenaza la disponibilidad del héroe con su insistencia en que éste siente la cabeza con ella” (Weinrichter, 329).

Habiendo señalado los modelos femeninos *noires* y sus rasgos principales, no cabe duda de que Lila no se corresponde con ninguno de ellos. No puede decirse lo mismo de Marion quien, en cambio, reúne características tanto de la *femme fatale* como de la mujer casadera. Son varios los puntos que la identifican con la mujer fatal. En primer lugar, su caracterización: dueña de un look moderno para la época —sobre todo por su pelo corto que recuerda al de las heroínas transgresoras de la *nouvelle vague*— luce vestimentas ajustadas que acentúan su figura y atractivo. Luego, el hecho de que sea una mujer que trabaja y, por ende, con independencia económica, no confinada al ámbito doméstico. Finalmente, su accionar indebido, es decir, el robo que lleva a cabo seguido por la fuga —durante la cual, ingeniosamente, consigue burlar al policía—, todo ello fruto del despecho causado por la negativa de su amante Sam a divorciarse y casarse con ella, lo que lleva a Marian a encarnar también al tipo intermedio de mujer, que no es mala —como prueba su posterior arrepentimiento e intención de devolver el dinero— pero que incordia al hombre con sus pretensiones.

Por el contrario, Lila no encaja en ninguno de estos modelos. Como se observó en un principio, su personaje representa un caso atípico que desafía las reglas del género *noir*. Ella ocupa el papel comúnmente reservado para el hombre: el del investigador, el detective que logra desentrañar el enigma y descubrir al culpable del delito. Al igual que

la *femme fatale*, Lila es astuta y, cuando la situación lo requiere, se maneja con frialdad pero a diferencia de aquella los móviles detrás de sus acciones son nobles.

Ahora bien, el rasgo distintivo de Lila es su particular mirada. Desde que ella aparece en escena, tras el famoso femicidio perpetrado por Norman, su visión guiará la acción. Es decir, que a partir de ese momento se impondrá en la película o megarrelato, en términos de André Gaudreault y François Jost, el punto de vista visual u ocularización de Lila, concepto que definen como “la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” (Gaudreault y Jost, 140). La mayoría de las imágenes de ahora en adelante sugerirán su subjetividad, remitirán a sus ojos. ¿Cómo? Fundamentalmente a través de *raccords*: “cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, quedará anclada en ella” (Gaudreault y Jost, 143). Básicamente abundarán los planos que muestren a Lila mirando seguidos por planos que muestran eso que mira. En suma, la identificación entre el personaje de Lila y los espectadores será total, tanto a nivel visual como cognitivo. El meganarrador en esta instancia de la película nos dará a conocer los acontecimientos filtrados por su mirada y sus sentimientos: de temor por el devenir de su hermana, de curiosidad por saber más sobre la misteriosa madre de Norman y, en definitiva, por descubrir la verdad, y de tenacidad por alcanzar su propósito.

Lila es lo que Stephen Heath denomina el personaje-mirada (Heath, 93) al cual, explica, se le atribuyen dos funciones. Por un lado, construir espacios narrativos, esto es, espacios con utilidad para la unidad narrativa, al servicio de la historia que se narra y su progreso. Y, por el otro, orientar al espectador, darle direcciones narrativas claras sin

contradicciones, haciéndolo reparar en ciertos sujetos, objetos, situaciones clave². En el caso de Lila, su mirada literalmente construye un espacio al que hasta ese entonces los espectadores no habían podido acceder, que les había sido negado: la lúgubre mansión de los Bates. Y donde se desencadenará el desenlace narrativo. A través de los ojos de Lila, podrán ver el exterior de la casa pero no fragmentada o en penumbras como en escenas anteriores según la perspectiva de otros personajes, sino a la luz del día y de manera completa. Mediante planos medios que la muestran caminando y mirando a cámara, seguidos de travellings que la aproximan a la puerta, el espectador ingresará a la casona junta a ella. Así, personaje y espectadores irán recorriendo los distintos rincones de la casa, a medida que se acrecienta la intriga: las habitaciones de la madre, de Norman y, finalmente el sótano, el que contiene la figura que dará respuesta al enigma, es decir, el cadáver de la madre.

Con Lila, dueña de una mirada expeditiva, propia de una detective, creadora de espacios y situaciones que hacen avanzar la acción, *Psicosis* formula un modelo femenino alternativo a los propuestos por el cine *noir*. Y también al sugerido en uno de los textos fundacionales de la teoría feminista aplicada al cine: *Placer visual y cine narrativo*, de Laura Mulvey. La premisa central de la autora que en gran medida se vale de la teoría psicoanalítica para elaborar su ensayo, es que el cine dominante en general y el de Hitchcock en particular, reflejan la socialmente establecida y, por ende patriarcal, interpretación de la diferencia sexual, esto es, que la mujer únicamente simboliza la amenaza de castración a través de su falta de pene:

La función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal tiene dos facetas: en primer lugar simboliza la amenaza de

² El personaje-mirada no puede pensarse por fuera del cine clásico. Resulta inconcebible en los films de los primeros tiempos organizados según la visión frontal fija la cual dificultaba mantener la percepción centrada en la acción dominante, en lo útil en términos narrativos dada la abundancia de movimientos y detalles ofrecidos. En cambio, el relato clásico al concebir, del mismo modo que la pintura renacentista, sus planos como espectáculo para la visión centrada del ojo del espectador —es decir, según la perspectiva, el modo de ver surgido en el *Quattrocento*— lo implica en el proceso, en las imágenes del film.

castración a través de su falta de pene y, en segundo lugar, introduce a su hijo en lo simbólico a través de dicha falta. Una vez que esto se ha llevado a cabo, su sentido en el proceso termina y no permanece en el mundo de la ley y del lenguaje más que como una memoria que oscila entre la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia. (Mulvey, 2)

Ante la mujer, figura potencialmente peligrosa, el inconsciente masculino — donde se sitúa, claro está, el cine dominante— tiene dos caminos que le permitirán escapar de la ansiedad de la castración: la esoptofilia fetichista y el voyeurismo. En el primer caso, se transforma a la mujer en un fetiche, en un objeto bello para ser exhibido, ofrecido a la mirada de los hombres —tanto los de la diégesis como los que se ubican por fuera, es decir, los espectadores del film—, despertando en ellos placer y tranquilidad, en lugar del displacer asociado a la castración. En el segundo caso, se sitúa a la mujer en posición de culpable, y el placer reside en investigar y probar su culpa — asociada con la castración—, recibiendo luego el perdón, en el mejor de los casos, o bien un castigo mortífero. Al respecto afirma Mulvey:

Este aspecto sádico casa bien con la narración. El sadismo exige una historia, depende de que se haga que algo suceda, forzando un cambio en otra persona, en una batalla de poder y fuerza, victoria / derrota, y todo ello desarrollándose en un tiempo lineal, con un comienzo y un fin. La esoptofilia fetichista, por otra parte, puede existir fuera del tiempo lineal porque el instinto erótico se focaliza en la mirada sola. Estas contradicciones pueden ilustrarse utilizando obras de Hitchcock y Sternberg (...) Hitchcock es el más complejo, ya que usa ambos mecanismos (Mulvey, 14).

En lo que respecta al hombre, ¿qué lugar ocupa en la historia? “De acuerdo con los principios de la ideología dominante, la figura masculina no puede cargar con el peso de la objetivación sexual” (Mulvey, 11); por el contrario, se le asigna el rol activo de la historia, se le encomienda la tarea de hacer que las cosas sucedan. En una palabra,

el hombre se convierte en el cine dominante en la esencia de la narrativa. Asimismo, constituye una fuente de placer para el espectador, pero no a raíz de su belleza, sino del sentimiento de identificación que despierta: “el atractivo de una *star* cinematográfica masculina no es el de ser un objeto erótico para la mirada, sino el de ser el más perfecto, más completo, más potente ego ideal concebido en el momento original del reconocimiento frente al espejo (Mulvey, 12). Aquí Mulvey está haciendo alusión a la fase del espejo descrita por Jacques Lacan, en la cual el niño se reconoce erróneamente en una imagen más completa que la experiencia de su propio cuerpo.

Sin duda, la mirada voyeurística-escopofílica a la que refiere Mulvey aparece fomentada en el film, sólo que no en la totalidad de los personajes femeninos. En el caso de Marion, clara receptora de esta mirada, ella aparece configurada, por un lado, como objeto, imagen de perfección visual y, por el otro, como culpable que debe ser castigada. Hay tres momentos muy marcados que dan cuenta de la cosificación de Marion. El primero corresponde a la secuencia inicial. La cámara se acerca a la ventana de un edificio y la traspasa, irrumpiendo en la intimidad de una pareja. Funciona como un voyeur invisible, capaz de moverse por la habitación para ofrecerle a los espectadores una vista maestra, total, abarcadora. Hasta que adopta una posición fija para detenerse y exhibir el cuerpo semidesnudo de Marion, sobre todo, algunos fragmentos, como la espalda, el cuello y el torso. Sin embargo, no solo el cuerpo de Marion es objetivizado; también el de Sam, sus brazos y torso atléticos. Además, resulta de importancia mencionar que no trasciende este lugar ya que en ningún momento posterior será el que desempeñe el papel convencional de acuerdo con su género, es decir, el rol activo de la historia. En todo caso funcionará como ayudante. Un segundo momento es la escena en que Norman a través de un agujero en la pared espía a Marion desvestirse en el cuarto contiguo. Con lo cual ella se configura como objeto no sólo para los espectadores, como en el caso anterior, sino también para un personaje de la diégesis. Un tercer momento es la escena de la

ducha, previo al asesinato. En su mayoría, se tratan de primeros planos del rostro sonriente de Marion a cargo, como en el primer caso, de la instancia de la enunciación. El detalle de la sonrisa no es menor: resta verosimilitud al relato y en cambio, contribuye a objetualizar a Marion. Al sonreír, pareciera más una modelo posando, exhibiéndose que una persona tomando una ducha. Se trataría de un momento de espectáculo para la contemplación erótica que congela la narrativa, el flujo de la acción. La cuestión del castigo voyeurista también está presente. Los espectadores somos testigos, voyeurs de la decisión de Marion de traspasar el lado correcto de la ley al robar el dinero de su jefe y darse a la fuga. Y luego, de arrepentirse a raíz de la charla con Norman. Sin embargo, es demasiado tarde y es castigada con la muerte.

Por el contrario, con Lila, Hitchcock altera los roles convencionales pasivo / femenino y activo / masculino. No son los hombres quienes ocupan el rol activo de la historia, haciendo que las cosas sucedan —y, como diría Heath, creando con su mirada espacios narrativos—, sino que dicha función recae en Lila. A los personajes masculinos se los muestra inseguros, confundidos —caso de Sam, quien llega a pensar que quizá se imaginó la silueta de la madre en la ventana—, confiados y poco expeditivos —caso del sheriff— o impulsivos e improvisados —caso del investigador Arbogast quien, sin ningún plan, entra a escondidas en la casa de Norman que lo descubre y mata—. No hacen avanzar la acción, sino que finalmente resultan pasivos.

En cambio, Lila, no conforme con lo que le aconseja el sheriff, es quien toma la iniciativa. Decide ir al motel para lo cual elabora un plan: Sam será su cómplice. Se presentarán como marido y esposa. Y mientras él entretiene a Norman, ella investigará las habitaciones en busca de pistas. Si bien no es formalmente un policía como Scottie en *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), por ejemplo, actúa como si lo fuera, con atributos propios de una detective como tenacidad, astucia y frialdad. De lo que dan

cuenta numerosos diálogos que tiene con Sam, como cuando le dice: “debemos registrar esa cabaña aunque nos dé miedo lo que encontremos o lo que pueda dolernos”.

Habiendo caracterizado desde distintas aristas a las hermanas Crane, hay dos cuestiones interesantes para señalar. En primer lugar, que podría pensarse el vínculo entre Lila y Marion de manera similar a como Margarita Georgitseas en su ensayo, parafraseando a Slavoj Žižek, encara la relación entre Marion y Norman: es decir, como las dos mitades de un todo, como dobles, como *doppelgängers*, una de las once categorías temáticas propias del film *noir*, de acuerdo con Raymond Durnat. O, como expresa el teórico esloveno: “Él no es nada más que su espejo negativo... El mundo de Marion es el mundo de la vida cotidiana estadounidense contemporánea mientras que el mundo de Norman es su reverso nocturno” (Georgitseas, sin/n° de p.). Con el fin de dar cuenta de esta relación espejada, la autora trae a colación la escena de Marion manejando el auto que acaba de adquirir y que la llevará al Bates Motel, menos famosa que la de la ducha, pero muy significativa ya que es en ese viaje donde Marion traspasa la frontera entre dos espejos, entre dos mundos, entre la objetividad y la subjetividad y fantasía pura. Lo que marca este traspaso, este pasaje es el rostro de Marion: las muecas de preocupación y nervios del comienzo de la secuencia finalmente son reemplazadas por una sonrisa maníaca, notablemente semejante a la de Norman al final de la película. Dicho esto, el vínculo entre las hermanas también podría abordarse según esta concepción del doble. Lila se configuraría como un desdoblamiento de Marion: cuando ésta desaparece, aquella hace su aparición. Asimismo, se mueven en polos opuestos: a partir de que roba el dinero y huye, Marion transita un mundo al margen de la ley. En cambio, Lila se sitúa del lado “correcto” y, fruto de la inoperancia de quienes son realmente policías y detectives, acaba por ocupar ese rol. La cuestión del traspaso de mundos y de planos, también puede observarse en Lila, específicamente en la escena en que se aproxima a la casona de los Bates. A medida que se acerca a la puerta, su rostro parece esbozar cierta sonrisa:

al igual que en Marion, pareciera haber en Lila una adrenalina, una excitación en cruzar el umbral que separa lo visible de lo que le está restringido, más allá de las consecuencias peligrosas que eso pueda traer.

En segundo y último lugar, si se tiene en cuenta, por un lado, la novedad que supuso *Psicosis* con el personaje de Lila para el cine negro, habituado a otras representaciones femeninas y, por el otro, el abundante número de mujeres policías e investigadoras que desde hace algunas décadas protagonizan ficciones ligadas al cine *noir* tanto en terreno literario como cinematográfico y televisivo, resulta pertinente ver en la figura de Lila un punto de inflexión, un antes y después para el género³. Heroínas como Clarice Starling (*The silence of the lambs*, 1991), Dana Scully (*The X files*, 1993-2018) Marge Gunderson (*Fargo*, 1996), Lisbeth Salander (*Män som hatar kvinnor*, 2009), Sara Linden (*The killing*), 2011-2014), Ellie Miller (*Broadchurch*, 2013-2017), Verónica Rosenthal (*La fragilidad de los cuerpos*, 2017) y Sara Howard (*The alienist*, 2018), por mencionar sólo algunos casos, dan cuenta del legado de Lila Crane, más vigente que nunca en las épocas actuales que demandan la liberación de la mujer en todos los ámbitos, incluido el de la ficción.

A modo de palabras finales: a lo largo del trabajo se buscó dar cuenta de las continuidades y rupturas que *Psicosis* ofrece con respecto a los modelos femeninos del cine negro. Por un lado, Marion se sitúa a mitad de camino entre la *femme fatale* y la muchacha que añora casarse, siendo estos los tipos de mujer propuestos por el género. Decir que es una mujer fatal equivale a situarla como receptora de la mirada voyeurística-escopofílica de la que habla Mulvey. Por otro lado, mientras que en Marion se cumplen todas las reglas, en Lila se ubica la excepción. No es nada de lo que se espera que

³ A su vez, habría que mencionar en tanto posible influencia para la creación del personaje de Lila, al de Miss Marple de Agatha Christie. Sin devenir rupturista su figura en sí —que en cambio se asemeja a la del detective tradicional, es decir, un sujeto solitario, de mediana edad, con confianza absoluta en el poder de las pequeñas neuronas grises (Pavés, 366)—, el hecho de que la autora inglesa le otorgara el rol de investigadora que resuelve los casos, resultó una novedad para el género policial clásico.

sea: no se define por su sexualidad, tampoco por sus anhelos románticos. En cambio, ocupa el rol activo de la historia, tradicionalmente reservado para el hombre en esta clase de relatos. En lugar de ser cosificada y mirada, ella será la que mire e investigue, construyendo espacios narrativos, fundamentales para el devenir de la trama. Lejos de ser presentada como una mujer amenazante a la que hay que silenciar, se configura como la heroína de la historia, con quienes espectadores, mujeres y varones, se identifican. Así, *Psicosis* con el personaje de Lila inaugura un modelo femenino alternativo y rupturista, el de la mujer detective, posibilitador de las numerosas mujeres policías e investigadoras que desde las últimas décadas protagonizan libros, películas y series de televisión continuadoras del género *noir*, en gran medida por resultar una representación de la mujer mucho más acorde en y para los tiempos que corren, de lucha feminista y búsqueda de igualdad.

© Inés Moguillanes

Bibliografía

- Alsina Thevenet, Homero. "Informe sobre cine policial". Simon Feldman, Agustín Mahieuh y Homero Alsina Thevenet. *Violencia y erotismo*. Buenos Aires: Cuarto Mundo, 1974. 143-169
- Bordwell, David. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- Durgnat, Raymond. "Paint it black: The family tree of film noir" en *Cinema*, volumen 6/7, número agosto. UK: 1970, pp 98-56.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Georgitseas, Margarita. *Psycho's Moebius Strip (Or: How Marion got her uncanny lunch and ate it, too)*. Saint Paul: Macalester College, 2013. Disponible en: <https://plainflavoredenglish.com/2017/04/06/psychos-moebius-strip-or-how-marion-got-her-uncanny-lunch-and-ate-it-too/>
- Heath, Stephen. "Narrative space" en *Screen*, volumen 17, número 3. Glasgow: Oxford University Press, 1976, pp 68-112. Citado por Amado Ana y Vanina Leschziner en "Análisis de películas y críticas cinematográficas. Ficha de cátedra".
- Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. *Documentos de Trabajo Eutopías 2ª época*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988. 1-22
- Palacios, Jesús y Antonio Weinrichter. *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*. Madrid: T&B Editores, 2005.
- Pavés, Gonzalo M. *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*. Madrid: T&B Editores, 2003.