

## ANÁLISIS DE “MARNIE, LA LADRONA”

### Analysis of “Marnie, the thief”

#### **Abstract**

This article analyzes Marnie`s character in Alfred Hitchcock`s film, which has the same name, from two converging elements in the analysis. On the one hand the relationship between the director and the actress, which will be analyzed from D. Spoto`s text (2012) and constitutes a very interesting biography of Hitchcock; on the other hand, the analysis of the character in the film, where it will be proven that it is very conditioned by the director`s desire towards Tippi Hedren.

**Key words:** A. Hitchcock. Marnie. Desire. Violence.

#### **Resumen**

Este artículo analiza el personaje de Marnie en la película de Alfred Hitchcock que lleva este mismo nombre, a partir de dos elementos confluyentes de análisis. Por un lado, la relación del director con la actriz, que se analizará partiendo del texto de D. Spoto (2012) que constituye una muy interesante biografía de Hitchcock; por otro, el análisis del personaje en el film, donde se comprobará que está muy determinado por el deseo del director hacia Tippi Hedren.

**Palabras clave:** A. Hitchcock. Marnie. Deseo. Violencia.

---

## **Relación de Alfred Hitchcock con Tippi Hedren.**

Donald Spoto (2012) relata cómo Hitchcock rompió la relación con su guionista Evan Hunter por cuestionar la escena de la violación en la película “Marnie, la ladrona” de 1963. El propio Evan Hunter se refiere a este conflicto con precisión:

*“Mi opinión era que destruía todas las simpatías hacia el personaje del hombre, y de una forma totalmente inmotivada. Pero Hitchcock dijo que deseaba aquella escena en el film, e insistió en el momento exacto de la violación en que quería que la cámara se fijara en el contorsionado rostro de la mujer.” (\*)*

¿Por qué tendría Hitchcock tanto interés en filmar esta escena pese a la opinión del guionista y a que, efectivamente, contradice la personalidad que se iba presentando del personaje masculino hasta ese momento? Es posible hipotetizar que algo del deseo del director estaba proyectado con precisión en esa escena, pero dejo su análisis para más adelante para comprobar si tal hipótesis está, o no, justificada.

Lo que sí está documentado es que todas las personas implicadas en la película se iban dando cuenta de que según avanzaba el rodaje se veía cómo el film se desarrollaba distinto al plan original. Como si el relato se estuviera convirtiendo en la historia de los deseos de un director hacia una inaccesible actriz, de la que estaba profundamente enamorado. Las instrucciones de Hitchcock en el rodaje eran precisas: *“...la cámara tenía que acercarse tanto como fuera posible, las lentes tenían que hacerle casi el amor.”*

Dado que Tippi Hedren rechazaba las insistentes demandas de amor de Alfred Hitchcock, este se dedicó durante meses a intentar buscar explicaciones a tal rechazo. No entendía cómo Tippi le podía rechazar después de todo lo que él había hecho por ella para iniciar su carrera como actriz, y de todos los regalos y demás atenciones que le dispensara. Finalmente pensó en la frigidez como una explicación convincente y tranquilizadora para él. No se trataría de que él no fuera suficientemente atractivo o atento o de que no fuera valorado por ella, sino de que ella tendría un problema psicopatológico que le impediría demostrar su deseo.

---

(\*)Todas las referencias en este apartado han sido extraídas de D. Spoto (2012): *HITCHCOCK, la cara oculta del genio.*

En una ocasión, Hitchcock contó su sueño a Tippi Hedren:

*“Tú estabas en el salón de mi casa de Santa Cruz, y había un arco iris, un resplandor en torno tuyo. Avanzaste directamente hacia mí y dijiste: “Hitch, te quiero...siempre te he querido”, y nos abrazamos”. “No comprendes –preguntó en voz baja-, que eres todo en lo que he soñado? Si no fuera por Alma...”*

Pero Tippi le respondió: *“Pero se trataba de un sueño. Tan solo un sueño.”*

Más adelante, a diferencia de lo que hizo con otras actrices de las que también estaba enamorado pero con las que pudo mantener cierto “decoro” , la abordó directamente con brusquedad amenazándola con desprestigiarla si no accedía a su deseo. El se encargaría de que se redujeran drásticamente sus ingresos y de que no pudiera ser famosa porque la denigraría como actriz.

Tras ser nuevamente rechazado a pesar de sus amenazas, se negó a seguir dirigiéndola y ni siquiera la hablaba directamente. Al mismo tiempo, Hitchcock perdió su interés por Marnie, de manera que ya no se preocupó por los detalles técnicos ni efectos especiales de la película, lo que provocó notables errores técnicos en el film que no pasaron inadvertidos ni para los críticos ni para el público en general. Los críticos se ensañaron desprestigiarlo al director que les había defraudado, criticando su ineptitud técnica y la utilización de un simplismo psicológico ya pasado de moda. Se esperaba mucho más de un director cuyas últimas producciones habían sido obras maestras: *“Alfred Hitchcock perdió la confianza del público y cortó las magníficas relaciones que había gozado con los espectadores...”*

En esta pésima aceptación de la película, y en los comentarios sobre ella, llama la atención que no se mencione en ningún momento la brutalidad de sus últimas escenas que sin duda pudieron también contribuir a su mala “recepción”, aunque a un nivel más inconsciente. Cabe preguntarse si son escenas tan explícitas que no pueden verse, al ser rechazadas por la conciencia, pero este aspecto lo abordaré más tarde en el análisis de la película.

La relación de A. Hitchcock con esta actriz ya empezó en *“Los pájaros”* (1962), cuando la contrató sin tener ninguna experiencia como actriz, ya que era modelo, con la intención de “modelarla” a su gusto.

Lo primero que hizo fue apropiarse de su nombre de alguna manera. Tippi es una variación de un diminutivo cariñoso sueco que su padre la había dado en su infancia. Hitchcock decretó que a partir de ese momento y en todas las ocasiones que se vincularan con él se entrecomillara “Tippi”. Según Spoto: *“Era el primer suave avance hacia el sentido de la propiedad”*. Y, efectivamente, el nombre es radicalmente definitorio de la identidad y cambiarlo “por decreto” supone desear sellar una posesión.

Luego encargó a detectives privados que vigilasen todas sus actividades cuando salía del plató. En el rodaje era él mismo quien analizaba cada uno de sus movimientos, constantemente, sin poder dejar de mirarla en ningún momento.

*“Empezó a decirme lo que debía llevar en mi tiempo libre, lo que tenía que comer y los amigos a los que debía ver. Sugirió que tal y tal persona no eran lo bastante buenos para hacerme compañía...”*

También intentaba obligarla a beber martinis durante los ensayos o le decía obscenidades al oído antes de empezar a rodar.

Hitchcock solía decir en tono de broma, siguiendo el consejo del autor teatral Sardau, *“¡Tortura a la mujer!”* añadiendo que *“El problema hoy en día es que no torturamos lo suficiente a las mujeres”*. Pero da la impresión de que esta “broma” tenía importantes implicaciones prácticas en su relación con su objeto de amor.

De hecho, esta tortura tendrá expresión muy concreta en el climax de la película de *Los pájaros* con el ataque final de las aves cuando la protagonista está atrapada en una habitación llena de cornejas, gaviotas y cuervos, que la atacan hasta quedar desmoronada en estado de shock.

Pero no se trata de una tortura simbólica, es decir, únicamente realizada en la ficción cinematográfica, sino que implicó muy directamente a la actriz. De hecho, se le dijo que esa escena se iba a rodar con aves mecánicas, pero luego se realizó con pájaros de verdad. El plató era como una gran jaula y cuando ella se apoyaba en la pared soltaban los pájaros contra ella mientras las cámaras filmaban. Esta escena se repitió durante una semana hasta que un pájaro picó en el párpado inferior izquierdo a la actriz, que sufrió un colapso nervioso, de manera que tuvo que suspenderse el rodaje durante una semana.

Hitchcock también solía decir con frecuencia en las entrevistas de esa época: *“Citando a Oscar Wilde, “Destruyes aquello que amas””*. Y de nuevo, conviene acercarse a las palabras de Hitchcock al pie de la letra porque transmiten con precisión las derivas de su deseo que, por otro lado, podemos observar en su amplia filmografía.

En este sentido es posible vincular este ataque de los pájaros a la famosa escena de la ducha en *Psicosis* (1959) donde también se ataca trágicamente a la mujer que despierta un impulso irrealizable.

La relación que estoy analizando entre Hitchcock y Tippi Hedren encuentra claros antecedentes en las que mantuvo con otras actrices, aunque quizá no de manera tan notoria, indigna y burda.

Por ejemplo, Joan Fontaine, fue escogida para Rebeca (1939) como joven e inexperta actriz sobre la que poder ejercer cierta tiranía moral.

*“Parecía desear una posesión total sobre mí...todo lo que decía me hacía sentir absolutamente miserable permanentemente (...) deseaba un control total sobre mí, y al final de la película había conseguido la enemistad con todo el reparto. Por supuesto esto ayudó a mi actuación, puesto que se suponía que debía sentirme aterrada ante todo el mundo, y proporcionaba mucha más tensión a mis escenas. También lo mantenía a él al mando, y esto era en parte lo que deseaba. Me mantenía constantemente desequilibrada, para su propio deleite.”*

Es decir, que según percepción de la propia actriz, el deseo de Hitchcock tenía que ver con el poder, con tener a alguien a su absoluta merced. Y, por otro lado, si su actuación creaba desequilibrio en ella, eso le fascinaba, le “deleitaba”. Su deseo sería por tanto ver al objeto de amor sometido y desequilibrado, sintiéndose él simultáneamente poderoso.

Como era previsible, también sintió fascinación por Ingrid Bergman. Spoto (2012) describe cómo “Encadenados” (1946) sintetiza el amor que Hitchcock sentía por la actriz, al mismo tiempo que está plagada de otros muy numerosos elementos autobiográficos:

*““Encadenados” es el primer intento de Alfred Hitchcock –a la edad de cuarenta y seis años- de llevar sus talentos a la creación de una historia de amor seria, y esta historia de dos hombres enamorados de Ingrid Bergman sólo podía representarse en el escenario de la vida. La muerte de su madre, la profunda relación maternal con su esposa, el aparente suicidio de su hermano, los no realizados y deformados impulsos románticos adolescentes de una enfermiza pasión de un director de edad madura hacia una inalcanzable diosa...todo ello formaba un fluir de sentimientos conflictivos que hacían de “Encadenados” algo no solamente posible sino necesario...la versión artística de una vida interior que hubiera podido estallar si no podía ser expresada.”*

Al mismo tiempo esta película describe la figura de una madre donde el director proyecta su irritación, culpabilidad y resentimiento: *“...el personaje de Claude Rains, locamente enamorado (como Hitchcock) de la Bergman, halla su rival no en Grant, sino en su madre, tan celosa como podría estarlo una esposa.”*

Hitchcock fantaseaba con que I. Bergman le deseaba y contaba la historia inventada *“acerca de la histérica negativa de Ingrid Bergman a abandonar su dormitorio tras una fiesta en Bellagio Road hasta que él aceptara hacer el amor con ella”*. Esta fantasía y anhelo sexual tuvieron su expresión en la identificación del director con Gary Grant, quien hacía en el film lo que Hitchcock quisiera haber hecho en la realidad.

Por su parte, Grace Kelly recuerda cómo la escena del violento ataque que sufre en *“Crimen perfecto”* (1953) fue planificada con sumo esmero: *“Nos tomó casi una*

*semana rodar esa pequeña escena*". Y Spoto (2012) comenta cómo esta escena del crimen frustrado tiene claras connotaciones sexuales:

*"La escena definitiva, como otras escenas de violencia en la obra de Hitchcock, posee claras referencias a una lucha sexual; en el inserto de los planos de las piernas de la mujer golpeando contra su atacante, y en la frenética ambigüedad del estrangulamiento, revela un cuidado que quedará más vívidamente delineado aún en sus posteriores y más largas escenas de asesinato."*

En otros momentos el objeto de amor es seducido y al menos besado, como se puede observar por ejemplo, y en primerísimo plano, en la abierta y reiterada seducción que Grace Kelly realiza a James Stewart en *"La ventana indiscreta"* (1953), o a Gary Grant en *"Atrapa un ladrón"* (1954).

Parece que para Hitchcock un derivado del deseo es la creación simbólica de un escenario donde poder proyectarse en los personajes masculinos de sus films, que seducirían y serían seducidos como él mismo desearía con sus actrices. Y otro derivado sería la violencia contra el objeto de amor inaccesible, aunque tales escenas de violencia suelen crear ambigüedad por sus connotaciones sexuales, tal y como están filmadas.

Otra diosa apareció en *"Vértigo"* (1957) cuando Kim Novak fue modelada por el director. Hitchcock diría de ella: *"Estaba rígida de miedo y a la defensiva la primera vez que nos vimos (...) Tuve que hacer que se relajara, darle confianza....Me resultó muy difícil conseguir de ella lo que yo quería, puesto que su cabeza estaba llena de ideas propias (...) Al menos tuve la oportunidad de echarla al agua."*

Al parecer a Hitchcock le divertía recordar las numerosas tomas que fueron precisas para rodar esta escena en el tanque del estudio, donde la actriz tenía que saltar vestida al agua en repetidas ocasiones. Da la impresión de que con todos sus objetos de amor se detenía especialmente en aquellas escenas que necesariamente tenían que violentarlas, dejando entrever un sadismo apenas disimulado por el hecho artístico que teóricamente lo justificaría.

Kim Novak es el prototipo de mujer bella pero fría, sinónimo de "las mujeres de Hitchcock", mujeres que excitan la inteligencia, la imaginación y el deseo; mujeres que pueden seducir pero que son un engaño, un fraude; mujeres tan atractivas como peligrosas, capaces de crear un intenso "vértigo espiritual":

*"Los conflictivos sentimientos de Hitchcock respecto a las mujeres fueron quizá la más dramática y dolorosa realización de su expresión de una personalidad dividida. Por un lado, la Mujer era una abstracción, casi una diosa remota en su pureza y frialdad. Pero –"en el asiento de atrás de un taxi", como le gustaba*

*decir-, lo que una tal mujer podría hacer era lo que él realmente deseaba que hiciera.”*

En “Psicosis” (1959) el rápido plano del cuchillo penetrando en el abdomen de Janet Leigh, y el plano de la sangre y el agua fluyendo al desagüe, pueden englobarse en el conflicto que estoy describiendo, aunque no está de más enfatizar que Norman Bates se dedicaba a disecar pájaros, y que teniendo el pajarito disecado, por la aplastante y permanente presencia de la Madre, es imposible ninguna relación sexual con una mujer.

Pero volvamos a la relación de Hitchcock con Tippi Hedren que voy a analizar acercándome con mayor detenimiento a Marnie, tras afirmar que la presencia de esta actriz en cada plano se origina en una cámara que la está observando obsesivamente, y que detrás de dicha cámara está muy directamente el deseo de un director tan atormentado como apasionado.

### **Marnie, la ladrona (1964).**

El análisis de esta película sigue el orden de su hilo argumental que he dividido en distintos segmentos de sentido según se van exponiendo y asociando: la presentación del personaje femenino, la casa de la madre, la relación de Marnie con el personaje masculino protagonista, la escena de la violación, la casa del padre y las escenas finales que aluden a la sexualidad infantil de Marnie.

#### **Presentación de Marnie.**

En la primera escena de esta película se percibe en primer plano un bolso de cuero beige con una notoria hendidura. Inmediatamente, se abre la cámara mostrando una mujer de espaldas, con pelo negro, en una estación de tren con una maleta. Por lo tanto, la protagonista se presenta a partir de un bolso que luego se sabrá que es donde esconde el dinero robado, un pelo negro, que también se desvelará falso, y una presencia de espaldas, constituyendo un conjunto enigmático y potencialmente fascinante, pero falso. Esta capacidad para la fascinación, derivada de la falsedad, será uno de los elementos más seductores para que el personaje masculino se fije en ella. Y, al mismo tiempo, expresa la creencia que sobre las mujeres tenía Hitchcock a la que he aludido anteriormente.

Seguidamente, se percibe cómo un hombre denuncia el robo de 9967 \$, que se ha producido tras forzar la caja fuerte. Describe a la presunta ladrona a dos agentes de policía quienes se ríen, dando a entender que los datos proporcionados pueden ser falsos, como si intuyeran o supieran los disfraces que puede utilizar la ladrona. Es

obvio cómo se sigue enfatizando desde el principio la falsedad como atributo definitorio del personaje.

En ese momento aparece en escena Mark Rutland (Sean Conery), como hombre de negocios que alaba la belleza de la ladrona a la que conocía. Es así que se da una primera descripción verbal del personaje:

- Mark: *“Era de esperar, admitió a una preciosidad sin referencias” (...)* ¿Aquella morena de piernas esculturales?
- Mr. Strutt: *“...dando siempre tironcitos a su falda para ocultar sus rodillas como si fueran un tesoro nacional, (...) parecía tan delicada, tan eficiente, tan...”*

De tal manera que el personaje femenino es definido por su belleza, su delicadeza, su eficiencia y su capacidad de seducción. Pero al mismo tiempo, por su capacidad para la simulación.

La segunda aparición de Tippi en este film se produce de nuevo a partir del bolso que aparece primero en escena, y en primer plano, seguido de su cuerpo de espalda, en un hotel. Un mozo de hotel la precede cargando sus maletas. En ese momento surge de otra habitación Alfred Hitchcock testificando su presencia en la escena.

Ya en su habitación, se ve que hace una maleta sobre la cama, con ropa nueva. Abre el bolso donde está guardado el dinero robado y varias tarjetas de identidad falsa: Mary Taylor, 8-26-59, Margaret Edgar 6-9-59 y Martha Heilbron 7-14-59.

De esta manera queda claramente expresado que el bolso esconde lo oculto, lo falso, lo robado. Y que son precisamente estos atributos los que Hitchcock ha querido que inicien muy precisamente la película e introduzcan a la mujer.

Seguidamente se ve un primer plano de un lavabo en el que corre el agua sobre una cabellera de pelo negro mojado, yéndose el tinte que se acumula en el lavabo, de manera que se destiñe otro elemento del disfraz, emergiendo un pelo rubio, auténtico, con una primera aparición de una radiante y feliz cara de Tippi.

Seguidamente se asiste a un nuevo plano de otro bolso, dos maletas y una mujer por detrás. Este personaje introduce una maleta en una caja de seguridad en una estación y tira la llave en una trampilla del suelo.

Posteriormente, acude a un hotel como Sra. Edgar, donde la recepcionista la saluda como a alguien ya conocido, transmitiendo que no es la primera vez que se hospeda ahí.

Seguidamente va a montar a caballo, actividad que también solía hacer, con su caballo predilecto al que, tras saber que ha estado inquieto durante la mañana y que incluso ha intentado morder a su cuidador, le dedica unas palabras un tanto ambiguas: “Fóro, no quiero que estés por nadie más que por mí”. Esta ambigüedad se debe en parte al doblaje porque en la versión original el texto es más claro:

- Mr. Garrod: "Tried to bite me twice already this morning".
- Marnie: "Forio, if you want to bite somebody, bite me".

Es decir, que el caballo había estado nervioso por la mañana e intentó morder a su cuidador, y Marnie le dice con verdadera pasión que si quiere morder a alguien que sea a ella. Este texto es muy interesante no sólo porque Marnie rivaliza celosa con el afecto que el caballo pueda dispensar al señor Garrod, sino porque este supuesto afecto se asocia a "morder/ser mordido". Pero es que además, el verbo "to bite" también puede significar "cortar" o "penetrar", otorgando a esta secuencia una ambigüedad sexual nada desdeñable.

Por otro lado, "morder" asociado a un tipo de amor, remite necesariamente a una relación de amor infantil vinculado al universo materno. Por ello es interesante que inmediatamente Marnie se dirija al hogar materno, donde se irá clarificando en buena media este conflicto.

Al mismo tiempo la rivalidad por Forio en tanto que objeto de amor se repetirá inmediatamente con Jessie, en relación directa con su madre.

Pero de momento, y justo antes de ir a la casa de la madre, Marnie cabalga con una clara y radiante expresión de felicidad, como si en esa situación, montada con el caballo elegido entre las piernas, no la faltara nada.

Es notable la condensación que muestra el inicio de esta película de los elementos que serán básicos en todo el relato dándole sentido: la presentación de una mujer atractiva, enigmática y seductora pero falsa, y la referencia de que el conflicto básico de este personaje se va a jugar en el terreno de una pasión que remite a un universo infantil con connotaciones sádicas.

### **La casa de la Madre.**

El plano siguiente a la felicidad de Marnie sobre el caballo supone un claro contraste, al introducir un barrio pobre portuario. La protagonista llega a ese universo en un taxi donde unas niñas juegan en la calle y ella baja con un ramo de flores y una maleta. Es explícitamente el territorio de la infancia y de los juegos infantiles. Las niñas cantan mientras juegan al tiempo que ella baja del coche y se acerca a la puerta del hogar materno. El texto de esta canción infantil no puede ser más significativo:

*"Madre, madre, estoy enferma,  
manden al médico al otro lado de la colina,  
llamen al médico,  
llamen a la enfermera,  
llamen a la señorita con el bolso de piel.  
Paperas, dice el médico,  
sarampión, dice la enfermera,*

*nada, dice la señorita con el bolso de piel."*

Es decir, que nada más llegar a ese universo materno, Marnie está escuchando que una niña se presenta como enferma ante su madre, a quien la pide ayuda.

Llama a la puerta y abre Jessie, una niña a quien su madre suele cuidar: *"¿dónde está mi madre?"* *"está preparando un pastel para mí"*. De manera que Marnie quiere ver a su madre y de entrada, en la entrada, se encuentra con una niña a la que su madre atiende y la prepara pasteles.

Al entrar Marnie ve un jarrón con gladiolos rojos, se asusta y pide cambiar esas flores rojas por las blancas que ha traído ella. *"Nunca me han gustado los gladiolos, no los puedo soportar"*. Se trata de la primera escena en la que se percibe el temor de la protagonista al color rojo.

Seguidamente cuestiona a su madre que haga de niñera de Jessie porque ella la manda dinero suficiente como para no tener que realizar esa función. La cuestiona por tanto que necesite de "otra niña", que ella no sea suficiente como hija, que lo que ella la ofrece no sea suficiente. Y, ante esta demanda de amor, la respuesta de la madre va en otra dirección a la deseada por Marnie, la dirección del rechazo:

*"Te has aclarado más el cabello ¿verdad?"*

*"Un poco, ¿por qué?, ¿no te gusta?"*

*"No, una mujer con el cabello demasiado rubio da la sensación de querer atraer a los hombres...hombres y buena reputación no concuerdan."*

Y no puede haber ninguna duda del rechazo que esta mujer siente por su hija porque inmediatamente la compara con Jessie a partir del mismo elemento que había criticado en ella: *"El cabello de esa niña me hace pensar en ti cuando eras pequeña, lo tenias idéntico."*

Es decir que el cabello rubio puede ser adorable si se es niña, pero al crecer es algo detestable para esta madre, y lo será en tanto que potencialmente atractivo para los hombres; será preciso ocultarlo, teñirlo, para no ser tan deseable.

En ese momento Marnie se apoya de rodillas en el muslo derecho de su madre quien vuelve a rechazarla: *"Marnie, me haces daño en la pierna"*. Entonces Marnie, sumisa, se levanta y Jessie ocupa su lugar, sentándose en la misma pierna para que la peine con deleite el cabello. La madre dice a la niña con expresión de nostalgia que no pudo peinar así a su hija porque tuvo un accidente y que tampoco tuvieron un papá.

Del "accidente" no se dice nada aquí, pero pronto tendremos ocasión de vincularlo a otros significantes leyendo un periódico que nos presentará Hitchcock.

Lo que sí queda explícito es la ausencia de un padre, de manera que los términos que van perfilando la relación de Marnie con su madre, es decir, la enfermedad, los temores, la falta de afecto, la envidia y el consiguiente deseo de ser

querida/"mordida", se asocian a la desaparición de un padre que determina que todo el afecto se juegue entre ellas.

Seguidamente Jessie se va a su casa y Marnie vuelve a poner la estela de visión que ha regalado a su madre en su cuello, testificando de una verdaderamente conmovedora insistencia en la búsqueda del amor materno.

Posteriormente se dirigen a la cocina a preparar la tarta para Jessie. La madre le comenta su idea de que se vengan a vivir con ella Jessie y su madre, la señora Cotton y reprocha a Marnie sus celos infantiles, pese a ser ella quien los está provocando, en un claro ejemplo de doble mensaje potencialmente enloquecedor. Y, pudiera pensarse que los está provocando con cierto placer si atendemos a su expresión facial mientras comenta a Marnie su deseo de convivir con Jessie.

*-“¿Por qué no me quieres mamá? ... siempre me lo he preguntado... ¿Por qué nunca pusiste en mí el cariño que ahora pones en Jessie? ¿Por qué siempre te apartas de mí? ...Cuando pienso en las cosas que he hecho solo para ganar tu cariño, para conseguir que me quieras.”*

Marnie roba para dar regalos a su madre, para conseguir su amor, y conjetura que si no la quiere tocar, si la rechaza, será porque piense que es la amante de su jefe de donde procedería el dinero que la envía. Entonces la madre la da una bofetada.

En el siguiente plano, Marnie está en el dormitorio y se aprecia cómo la persiana golpea el cristal inaugurando una pesadilla de Marnie: *-“No, no quiero mamá...no, no me hagas levantarme mamá, hace mucho frío.”*

La sombra de la madre aparece en la puerta y anuncia que ya está la cena. Sombra materna persecutoria que anuncia una comida en la pesadilla. Verdadero fantasma persecutorio que atemoriza siendo al mismo tiempo vehículo de alimento.

Seguidamente, aparece Marnie de nuevo saliendo de una estación, con el pelo castaño (que testifica el triunfo del deseo de la madre sobre el potencial seductor de su hija), una maleta y un periódico en el que se lee con claridad “Crash kills 118”.

Dada la fecha del rodaje, esta noticia solo puede aludir al accidente aéreo del vuelo 831 de la compañía Trans-Canada Air Lines, que iba desde Montreal a Toronto el 29 de noviembre de 1963, donde murieron 118 personas. Fue el más mortífero en la historia de Canadá en ese momento. Y podemos preguntarnos por el interés del director en remarcar esta noticia en primer plano. La palabra accidente ya ha sido pronunciada por la madre como causa de la distancia con su hija, y la vinculación entre accidente y muerte será uno de los ejes prioritarios de la película en posteriores momentos tales como la “accidentada” luna de miel, la muerte del caballo o el desenlace final donde el asesinato también se relata como accidental, de tal manera que Hitchcock está utilizando el periódico para focalizar la atención del espectador en un elemento nuclear del relato.

### **Sobre la relación de Marnie con su madre desde M. Klein.**

M. Klein escribe en 1932 *“Los efectos de las situaciones tempranas de ansiedad sobre el desarrollo sexual de la niña”*. En este texto describe la importancia de la madre para la niña en tanto que figura de “amparo” puesto que en su imaginación la madre posee todo lo que pueda necesitar para satisfacer sus necesidades. En su fantasía, este “todo” puede ser representado de distintas maneras (el pecho nutricional, el pene del padre, o bebés) pero desde mi punto de vista lo realmente significativo no es tanto la versión que puede concretar la fantasía, sino el poder ilimitado atribuido a la madre. Es precisamente este poder el que puede limitar las ansiedades infantiles, que también podrán incluir distintas fantasías:

*“Cuanto más miedo tiene a que su cuerpo esté envenenado y expuesto a ataques, mayores serán sus deseos de leche “buena”, pene “bueno” y niños, sobre los que cree que su madre tiene un poder ilimitado. (...) En su imaginación, el cuerpo de la madre es por esto una especie de almacén que contiene la gratificación de todos sus deseos y el alivio de sus miedos.”*

En *“Algunas conclusiones teóricas sobre la vida emocional del bebé”* (1957) M. Klein expone que las primeras experiencias del lactante con la madre se establecen a partir del alimento, tratándose en principio de una relación con un objeto “parcial”, porque el bebé no sería capaz de percibir a su madre como totalidad.

*“Esta relación es primeramente una relación con un objeto parcial, porque las pulsiones oral-libidinales y oral-destructivas están dirigidas desde el principio de la vida hacia el pecho de la madre en particular.”*

Si la relación se da en periodos libres de hambre y tensión, existirá para Klein un equilibrio adecuado entre las pulsiones libidinales y agresivas. Pero necesariamente tienen que surgir momentos de tensión por privaciones de distinto tipo, de manera que pueden verse reforzadas las pulsiones agresivas. Y es en este contexto donde Klein encuentra máximo sentido al término “voracidad”:

*“Sugiero que esta alteración del equilibrio entre libido y agresión es causa de la emoción que llamamos voracidad, la cual es primeramente y sobre todo de naturaleza oral.”*

El bebé disociaría un pecho gratificante, “bueno”, de otro que frustra, “malo”. En sus fantasías destructivas podrá atacar a ese pecho “malo”, morderlo, desgarrarlo,

aniquilarlo y, consecutivamente, podrá sentirse perseguido por ese pecho que tiene poder para vengarse de la violencia sufrida:

*“Como los ataques fantaseados dirigidos contra el objeto son fundamentalmente influidos por la voracidad, el temor a la voracidad del objeto, debido a la proyección, constituye un elemento esencial de la ansiedad persecutoria: el pecho malo devorará al bebé con la misma voracidad con que él desea devorarlo.”*

Ampliando alguna de las hipótesis de M. Klein, D. Bloch (1985) defiende la tesis de que muchos conflictos en la vida adulta tienen su origen en el miedo infantil al infanticidio, a que nuestros padres nos maten, y en la convicción de que nuestras vidas dependen de que ganemos su amor. La vulnerabilidad infantil y el pensamiento mágico hacen que nos culpemos por cualquier desgracia de nuestro entorno, y anticipamos el castigo. Es para sentir seguridad que el niño recurrirá a la fantasía y al autoengaño, como defensa.

*“(...) el paciente se convence así mismo de que sus padres querían y podían amarle pero que era su propia falta de valía lo que les hacía odiarle e incluso querer su destrucción.”*

De esta manera, se podrá mantener la esperanza de ser querido algún día, cuando se lo merezca. Y guiado por esta esperanza, el niño podrá exhibir distintas conductas para conseguir ser aceptado/amado evitando al mismo tiempo ser “asesinado”. Una de estas conductas podría ser la de camuflar la identidad.

*“En la mayoría de los casos, su miedo al infanticidio había sido reforzado por el hecho de haber presenciado escenas de violencia o por el de haber sido blanco ocasional de ésta en un medio donde la esperanza de ser queridos no había desaparecido por completo.”*

*“(...) colección de “inútiles” que de no serlo habrían sido amados por sus “nobles” padres, intentaban todos explicar y justificar su percepción de los sentimientos hostiles y agresivos de sus padres echándose la culpa ellos.”*

Creo que este tipo de análisis es muy pertinente a Marnie, si consideramos los términos que van definiendo la relación con su madre. Marnie anhela el amor de su madre mientras esta la rechaza y le hace objeto de mensajes contradictorios: genera sentimientos de envidia y luego la critica por sentir celos, o la rechaza abiertamente aunque luego se sorprenda e indigne porque su hija la pregunte por su falta de afecto. Se trata de un vínculo asociado a la infancia, en el que Marnie se siente enferma, rechazada y asustada. Un vínculo “exclusivo”, sin padre, capaz de aterrar ante la

eventualidad de ser destruida, y ante el que habrá que realizar precisas conductas defensivas para aplacar a la omnipotente y persecutoria madre. En este sentido los reiterados regalos a la madre serían como ofrendas a una diosa a la que es necesario aplacar, y las conductas de camuflaje serían otro medio para cambiar de identidad haciéndose más digna para el deseo de la madre y evitar sus ataques.

### **Relación de Mark Rutland con Marnie.**

Prosiguiendo con el hilo argumental de la película observamos cómo Marnie busca trabajo en Rutland & Co. donde ofrecen un puesto de secretaria y Mark Rutland (Sean Conery) la contrata tras percibir algo misterioso en su identidad, se muestra curioso, seducido por las mentiras que va hilando en la entrevista de trabajo sobre su curriculum y biografía.

Aparece en la oficina la cuñada de Sr. Rutland, Lil Mainwaring, que se queda con él en el despacho, mientras quien la ha hecho la entrevista de trabajo mira en un cajón de la secretaria la clave secreta para abrir la caja fuerte.

Mark observa cómo Marnie mira la caja fuerte con atención y se intriga.

Seguidamente, y ya en su puesto de secretaria, se le cae una gota de tinta roja sobre su blusa blanca y entra en pánico yendo corriendo al lavabo para limpiar la mancha. Mark la ve pasar en ese estado de excitación y vuelve a intrigarse al ver esa conducta de la protagonista. Es decir, que lo que va seduciendo a este personaje es el carácter misterioso de Marnie, lo oculto.

El sábado a las 14:30h Marnie va a trabajar a la oficina a propuesta de Rutland y se avecina una tormenta en el exterior. La oficina está totalmente vacía, a excepción de ellos dos. Hablan del interés de él en amaestrar animales; ha amaestrado a Sophie, una jaguarundi (también conocido como leoncillo o gato nutria entre otras denominaciones), y la pide que transcriba unos folios sobre aves de rapiña, que es su hobby preferido. *–“Ya ha visto que mi informe se refiere a las aves de rapiña. La clase criminal del reino animal. Y entre las aves de rapiña predomina el sexo femenino.”*

Nada más iniciar el trabajo de mecanografía la tormenta se hace más intensa y surge el pánico de Marnie quien queda atenzada por el terror, yendo a la puerta en la que queda paralizada apoyada sobre ella.

Esta escena recuerda mucho a la que tuvo que rodar esta misma actriz en *“Los pájaros”*, donde quedó atrapada en una habitación/jaula siendo agredida por los pájaros para deleite del director. Da la impresión por tanto de que algo de ese goce de Hitchcock necesita reinscribirse en la imagen de una actriz sometida y aterrada, a merced de un hombre que pueda calmarla. Y de hecho, tan sólo Mark podrá tranquilizarla mientras la abraza y la besa.

En esta secuencia es interesante considerar el valor de este beso puesto que Mark está tranquilizando a Marnie, y para ello no parecería necesario besarla. Por otro lado, Marnie está en un estado de shock que la impide aceptar o rechazar la iniciativa de Mark. Es como si Mark hubiera aprovechado el pánico de Marnie para besarla sin que ella tuviera mucho que decir...Por otro lado, las palabras que él la dirige “después del beso” parecerían aludir al final de otro tipo de relación íntima: –*“Ya terminó, tranquilícese....Se encuentra bien? ¿Quiere beber algo? ¿Coñac quizá?”*. Como si hubieran tenido una relación distinta y más intensa a la que el espectador ha visto, o más bien como si la ambigüedad de este texto fuera producto del deseo de Hitchcock. Creo que esta escena puede valorarse como preludeo de la que luego se producirá en la luna de miel de los personajes, por el tipo de elementos significantes que se repiten. Seguidamente, Mark la invita al hipódromo de Atlantic City, donde ella disfruta con las carreras de caballos y se muestra perita en las apuestas. Ve al caballo Telepatía (Nº8), al que vio entrenando cuando tenía 2 años, y el jockey lleva camisa blanca con amplios redondeles rojos que vuelven a tensionar a Marnie. –*“No apueste por él, está enfermo, vámonos”*. Marnie dirá que le encantan los caballos porque, a diferencia de las personas, se puede confiar en ellos. De manera que de nuevo se explicita el amor de esta mujer por los caballos, en oposición a los seres humanos, lo que remite al deseo expresado anteriormente de querer ser mordida por su preferido.

Después de las carreras se dirigen en coche a la casa familiar de él, donde va a presentarla a su padre, también aficionado a los caballos. El vestuario de este padre es llamativo porque viste como un aristócrata inglés sin serlo, es decir, constituye otro tipo de imitación, de falsedad, un tipo inexistente de aristócrata americano.

Tras entrar en la casa, Mark la presenta a su padre y a su celosa cuñada Lil Mainwaring, yendo seguidamente a las cuadras a ver los caballos. En ese escenario Mark y Marnie se besan, en esta ocasión sin aparente resistencia por parte de ella.

El plano siguiente muestra de nuevo la oficina, donde Marnie se esconde en el WC el fin de semana con la intención de robar. La oficina queda vacía de manera que puede ver la clave secreta y abrir la caja fuerte.

Una vez consumado el robo, Marnie aparece de nuevo cabalgando al aire libre con expresión de felicidad.

Marnie galopa hacia Mark quien la ha seguido y descubierto parcialmente sus mentiras, y el robo: –*“No es verdad nada de lo que me ha dicho...Es usted una fría y calculadora actriz, no lo puede remediar.”*

Ella sigue contándole historias falsas sobre su vida de vuelta en el coche camino a la ciudad. El intenta interrogarla para averiguar qué parte es verdad en sus relatos, y de repente la declara su amor:

- Mark: *“Desgraciadamente me he enamorado de una ladrona y de una embustera.”*

- *Marnie: "No me puede engañar, para usted yo soy un animal más de los que acostumbra a capturar.*
- *Mark: No la queda más remedio que escoger entre la policía o yo..."*

De nuevo Marnie se encuentra en una situación en la que parece no poder elegir. De alguna manera Mark la obliga al matrimonio como antes la besó sin que ella pudiera mostrar ninguna actitud en contra, al encontrarse en estado de shock.

Creo que esta escena supone otra versión imaginaria del deseo de Hitchcock por Tippi Hedren, puesto que era él quien pretendía someterla a su deseo y no dudaba en amenazarla para conseguirlo, presionándola hasta prácticamente dejarla sin elección. Hitchcock se identificaría con Sean Conery y proyectaría en él su deseo filmando una escena tan ansiada como inalcanzable en la realidad.

Seguidamente, Mark y Marnie salen del hogar paterno y, ya casados, se despiden de la familia e inician su luna de miel en un crucero, tal y como hiciera Hitchcock con Alma tras su matrimonio.

### **La violación de Marnie.**

En la noche de bodas mientras él espera en la cama, ella pasa en el WC 47 minutos. Al salir, él manifiesta lo sexy que está con la cara lavada, y se inicia un beso que a ella le provoca una tensión enorme:

- *"¡No, no puedo!*
- *Marnie, ¿a qué viene eso?*
- *No puedo soportarlo, Mark, me moriré si me vuelves a tocar, me moriré...*
- *No te preocupes, no se repetirá, pero sal de ese rincón, por favor (...)*
- *¿Aún no lo comprendes? ¡No puedo soportar que me toquen!*
- *¿Y eso te ocurre sólo conmigo?*
- *Con todos los hombres (...) No volverás a intentar...*
- *No Marnie, te doy mi palabra."*

Seguidamente se suceden imágenes en las que la pareja va pasando días en el crucero en actitud cortés y aparentemente amigable.

Mark lee *"Animals of the Seashore"* de Horace G. Richards y mira a la habitación de Marnie. Ella dice que cerrará la puerta porque le molesta la luz. El coge una copa e inicia una discusión:

*-“Has dicho la luz, o sí claro, has sido un verdadero ángel al dejarme leer hasta la madrugada todas estas noches, busco en mis libros nuevos temas de conversación ya que la entomología pareció no interesarte, trato de encontrar un tema de tu agrado, un tema Marnie.*

*-Muy bien, aquí tienes un tema Marnie, ¿cuánto tiempo nos queda aún por pasar en este barco?, ¿cuánto va a durar este absurdo viaje?”.*

En ese momento, Mark va furioso a la habitación y cierra la puerta.

*“- Si no te importa quisiera acostarme, y ya te he dicho que la luz del salón me molesta.*

*-Mi única misión aquí es impedir que nada te moleste ¿verdad?*

*- Si tú no quieres acostarte te ruego que salgas de la habitación.*

*- Da la casualidad de que sí quiero, no pienso en otra cosa...*

*- ¡No! (El tira del camisón dejándola desnuda)*

*- Perdóname Marnie.”*

Mark, al verla desnuda, se quita la bata y se la pone con cariño a ella sobre los hombros. Marnie queda petrificada, como una estatua, ausente. El la besa, mientras ella aparece en primer plano con la mirada fija y ausente. La tumba en la cama y se muestra un primer plano de la cara de él antes de que la cámara gire hacia el ojo del camarote. Inmediatamente se observa la misma imagen, pero ya de día, transmitiendo que ha pasado la noche y la violación se ha consumado. En ese momento la cámara vuelve a la cama, vacía, y se aprecia otra cama al lado donde despierta Mark comprobando que ella no está. Alarmado por la ausencia, la busca hasta encontrarla boca abajo en una piscina, aparentemente muerta. Pero puede reanimarla:

*“- ¿Cómo no se te ocurrió tirarte por la borda?*

*-Porque mi intención era matarme, no alimentar a los peces.”*

Cabe recordar que esta escena de violación durante la luna de miel fue la que llegó a provocar que Hitchcock despidiera a su guionista Evan Hunter, quien no veía justificación alguna a esta conducta dado que el personaje de Mark se había mostrado hasta ese momento muy comprensivo con las dificultades sexuales de su pareja.

La insistencia del director en esta secuencia, así como los primeros planos con los que elige rodarla, solo puede entenderse valorando el deseo insatisfecho de Hitchcock hacia la actriz, que se vería compensado en la película a nivel imaginario. La violación sería al mismo tiempo un castigo, una agresión, por la negativa a responder de manera positiva a su impulso sexual, y una consumación del mismo por identificación con Sean Conery.

## La casa del padre.

Quizá sea en esta parte de la película donde mayores inconexiones se aprecian en el rodaje, en tanto que se ofrecen escenas probablemente prescindibles en la globalidad del relato.

Tras su “accidentada” luna de miel, la pareja llega al hogar paterno, y Mark instruye a Marnie sobre las costumbres básicas que debe seguir para disimular su relación de pareja guardando las apariencias; ella parece escucharle pero no dice nada, limitándose a cerrar las puertas testificando que nada ha cambiado en sus sentimientos hacia él.

Seguidamente Marnie sale a despedirle al coche y la cuñada les escucha hablar desde la ventana, averiguando lo que ya sospechaba: su mala relación de pareja, el robo a Strutt, el riesgo de ir a prisión... También la escuchará inmediatamente hablar por teléfono con su madre, descubriendo una mentira más de Marnie.

Posteriormente llega Mark a casa con el caballo Forio, provocando que Marnie le mire por primera vez con gratitud y afecto por el regalo recibido e inmediatamente se descalza para subir al caballo y cabalgar.

La cuñada aprovecha para decirle a Mark lo que sabe y se ofrece a ayudarle si fuera necesario:

- *“De acuerdo, ayúdame siendo amable con Marnie, necesita una amiga.*
- *Siempre creí que la mejor amiga de una chica era su madre, pobre Mark, ¿tan despreciable es su madre?”*

Este texto de Lil recuerda claramente al que dirigió Norman Bates a Marion Crane en “*Psicosis*”, y estimula a profundizar en el personaje de esta cuñada tan enamorada, pero este análisis no va a ser realizado en esta ocasión.

Tras la confesión de Lil, Mark averigua la dirección de la madre de Marnie en Baltimore, y que mató a alguien cuando su hija tenía 5 años.

Seguidamente se produce una nueva pesadilla de Marnie donde su madre vuelve a cobrar un claro protagonismo: *“Mamá, mamá, no llores, por favor mamá no llores, ¡no! ¡no! ¡no!”*(...) *“¡Mamá, no hagas daño a mamá, por favor, no pegues a mamá!”*.

En ese momento Mark estaba leyendo *“Sexual Aberrations of the Criminal Female”*, interrumpiendo su lectura para dirigirse a la habitación preocupado por los gritos de Marnie.

Se produce entonces una escena donde él reanuda su investigación sobre Marnie, sentado en una silla de la habitación mientras ella, en la cama, va respondiendo a sus preguntas. Tanto la disposición de la escena como su texto, aluden a una sesión de psicoterapia a la que de manera explícita se refiere la protagonista: *“¿Acaso crees que*

*eres Freud?”* El hecho es que tras esta “sesión” Marnie se muestra conmovida y pide ayuda a su marido/psicoanalista: *“Ayúdame, tienes que ayudarme Mark.”*

Seguidamente Mark y Marnie invitan a numerosos amigos y conocidos a una fiesta en su casa, como paso previo a la cacería que tendrá lugar al día siguiente.

En el transcurso de la cacería, Marnie sufre otro ataque de angustia tras percibir risas en varios jinetes, uno de los cuales lleva una chaqueta roja. Marnie espolea a su caballo para huir de la escena temida, y la sigue su cuñada Lil.

En esta carrera al galope, la cara de Marnie transmite una angustia que se va intensificando al aproximarse a la valla de una casa y anticipar la imposibilidad de su caballo de saltarla. Intenta sin éxito frenar al caballo que descontrolado salta golpeándose sus patas contra el muro. Finalmente tanto Marnie como su caballo se desploman y ella decide matarle con una pistola para evitar un mayor sufrimiento.

Tras la muerte del caballo Marnie aparece en escena en estado hipnoide, y se dispone a robar la caja fuerte de Mark. Como si este impulso al robo procediera del vacío y la angustia producidos tras la muerte de Forio.

Seguidamente se observa a Marnie en la caja fuerte donde se apoya con expresión de tranquilidad. Consigue abrirla con satisfacción, pero no puede coger el dinero, su mano enguantada tiembla, lucha consigo misma pero no puede consumir el robo.

En ese momento de tensión llega Mark y la explica que si no puede coger el dinero, es porque es suyo y, en consecuencia, no podría robarlo. Es decir, que Mark vuelve a asumir en esta escena el rol de psicoanalista comprensivo de una sintomatología que puede explicar, aunque en esta ocasión su “paciente” no se calma sino que manifiesta su resistencia.

Es entonces cuando se produce un extraño forcejeo en la caja fuerte, una pelea, en la que él la obliga a coger el dinero pero ella no puede. Marnie se contorsiona y va girando hasta quedar de espaldas y pegada a él, resistiéndose a su fuerza masculina.

Esta escena recuerda al intento de asesinato en *“Crimen perfecto”*, donde también se percibe cierta ambigüedad al observar una secuencia de violencia con claras connotaciones sexuales.

Realmente se trata de otro ámbito donde se plasma la falsedad que atenaza a todos los personajes de esta película. Ante la constatada imposibilidad de mantener una relación sexual satisfactoria, realizan un infantil simulacro de relación sexual, donde la violencia cobra protagonismo.

Seguidamente Mark la informa de que van a ir a Baltimore a ver a su madre.

### **Sexualidad infantil en la casa materna.**

Mark y Marnie llegan a la casa materna cuando hay tormenta y está lloviendo, dispuestos a saber la verdad sobre la historia familiar que habría originado los conflictos de la protagonista: *“Su hija tiene que saber la verdad” “¿Por qué su joven y bella hija no puede soportar que ningún hombre se le acerque, ni yo mismo?”*

Ante la resistencia a hablar de la madre él la informa de que sabe que mató a uno de sus clientes, que se ganaba la vida con su cuerpo, y que también había tormenta esa noche. Se produce entonces un inicio de forcejeo entre Mark y la madre que desencadena el recuerdo traumático de Marnie. Sabemos de “forcejeos” anteriores susceptibles de ser asociados a la sexualidad de manera que no es extraño que en este caso Marnie asocie de nuevo ambos términos, iniciando sus recuerdos reprimidos.

En estos recuerdos emerge un hombre de traje blanco, un marinero, y la madre que va a levantar de la cama a Marnie para poder hacer su trabajo, lo que le produce sensaciones de temor y desasosiego. Seguidamente se observa cómo la madre se dispone a acostarse con el marinero en la habitación, mientras ella se tumba en un sofá que está al lado oyendo “la tormenta” que la asusta. Entonces sale de la habitación el marinero a calmarla con un tono claramente lascivo diciéndola mientras empieza a besarla que se quede tranquila: *“me quedaré toda la noche contigo”*. Inmediatamente acude la madre en su auxilio y empiezan a pelearse.

Marnie verbaliza *“Está pegando a mi mamá”* mientras su madre coge un atizador y le golpea. El marinero y la madre se revuelcan por el suelo, donde las piernas abiertas de la madre vuelven a crear una sensación ambigua que está siendo presenciada por la hija: *“Ha caído sobre ella, le ha hecho mucho daño”*. En ese momento se aprecia un primer plano de la pierna de él entre las piernas de la madre, dejándola herida y tumbada, como inconsciente. Marnie se levanta y golpea al marinero en la cabeza, asesinándole y provocando gran cantidad de sangre que se percibe sobre fondo blanco.

Tras este recuerdo traumático parece que se produce cierto reencuentro entre madre e hija tras constatar que la madre había asumido el crimen para proteger a su hija.

*-“Has tenido que quererme mucho.*

*- Tú eres lo único que he querido en este mundo” (...)*

*-“Haría de ti lo que no había sido tu madre, una mujer decente.*

*“-¡Oh! Mamá, has podido ver realizada tu ambición, porque desde luego soy decente, sí, soy una embustera, una ladrona, y no sé cuantas cosas más, pero soy decente.”*

Marnie se apoya de nuevo en el regazo de su madre pero ésta sigue rechazándola, lo que constituye un nuevo y claro ejemplo del doble vínculo que rige esta relación: Eres lo único que he querido en este mundo pero no soporto tu contacto.

Finalmente Mark y Marnie se alejan de la casa materna.

## **Sobre la escena originaria.**

Las últimas escenas de la película aluden y representan la “escena originaria” teorizada por el psicoanálisis.

S. Freud se refirió a esta escena fundamentalmente en “*La interpretación de los sueños*” (1900) y en “*Historia de una neurosis infantil*” (1918). Laplanche y Pontalis (1983) la definen con precisión de la siguiente manera:

*“Escena de relación sexual entre los padres, observada o supuesta basándose en ciertos indicios y fantaseada por el niño. Éste la interpreta generalmente como un acto de violencia por parte del padre.”*

Por su parte, Kaufman (1996) enfatiza el papel de la mirada en esta escena destacando que el interés del psicoanálisis por la mirada surgió inicialmente como base de la explicación del voyeurismo y el exhibicionismo. El niño que mira con metas libidinales un objeto pretendería sentirse con él incluyéndose en la escena de amor, de la misma manera que quien observa parejas se identifica con uno o ambos partenaires.

*“Así, durante la repetición de una escena traumática, la significación inconsciente de la escotofilia se advierte particularmente en los casos en que la gratificación sólo se obtiene si la escena sexual de la que el paciente anhela ser testigo cumple ciertas condiciones bien definidas. Estas condiciones representan entonces la repetición de aquellas que estaban presentes en la experiencia importada de la infancia, o bien una desmentida de esas condiciones efectivas, o de su naturaleza peligrosa.”*

En la escena primitiva el niño tendría la experiencia de un anhelo insatisfecho, de una exclusión dolorosa.

En cualquier caso, el énfasis en la mirada destacado por Kaufman aporta un elemento a la conceptualización de Freud quien se debatía entre si la escena originaria era un recuerdo de un acontecimiento efectivamente vivido por el sujeto o una pura fantasía. Puede concluirse que no existirían fantasías endógenas, “puras”, sino que lo real debe proporcionar al menos indicios, aunque se resignifiquen por la fantasía.

En el caso de Marnie, no cabe ninguna duda de que lo real tenía un peso prioritario en su fantasía. Pudiéramos pensar que toda la escena es una representación imaginaria de la fantasía de Marnie, fantasía en la que percibiría la relación sexual de su madre con distintos sustitutos paternos, en la que se incluirían claros componentes de violencia, y donde ella quedaría excluida y aterrada. Pero ateniéndonos al texto de la película, debemos concluir que lo real definía un tipo de relación sexual caracterizada por la violencia contra su madre, aunque todo ello quede resignificado por la fantasía infantil.

Pero es que además, esta violencia se dirige contra ella de manera directa cuando el marinero la hace objeto de sus atenciones. Y nuevamente sería posible valorar esta secuencia como fantasía infantil desiderativa según la cual Marnie sería objeto de deseo para el adulto unido a su madre. No obstante, lo real en el texto cinematográfico alude a un adulto lascivo que irrumpe abusiva y traumáticamente en la sexualidad infantil.

De tal manera que en el caso de Marnie la percepción de esta “escena originaria”, donde se mezclan con precisión elementos sexuales y agresivos, que la incluyen como objeto y sujeto, se refiere tanto a datos de la percepción como a su resignificación posterior por medio de la fantasía.

### **A modo de conclusión.**

Marnie es un personaje fijado en una sexualidad infantil que asocia los términos sexualidad y violencia. Una violencia sufrida tanto por ser excluida de una escena de amor, como por ser deseada por un adulto lascivo. Una violencia ejercida contra el agresor con resultados trágicos.

Tras esta violencia trágica, en lo que puede valorarse como un segundo momento en la construcción del conflicto del personaje tras el “accidente”, Marnie queda vinculada en exclusividad a su madre, ya sin padre y sin ningún sustituto del mismo que pudiera mediar entre ambas. La madre culpará a Marnie de su soledad y la rechazará, mientras que ella hará todo lo posible para obtener su amor, aplacando al mismo tiempo su potencial violencia.

En esta dinámica se presenta Mark como “salvador” (“investigador / marido/ psicoanalista”) que conseguirá arrancarla del universo materno. Pero lo hará de manera más imaginaria que simbólica en tanto que reproducirá la violencia que atenaza a Marnie al someterla y forzarla.

Y es precisamente en este sometimiento donde se desliza el deseo de Hitchcock por la actriz. Hitchcock se sueña salvador y amante de Tippi y al no poder concretar su deseo en la realidad, construye escenas donde la actriz es sometida/violada, al mismo tiempo que queda representada como “enferma” al no poder sentir ni manifestar su pasión hacia él.

## BIBLIOGRAFÍA

BLOCH, D. (1985), *“Para que la bruja no me coma”*. *Fantasía y miedo de los niños al infanticidio*, Siglo XXI, Madrid.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. (1983), *Diccionario de psicoanálisis*, Labor, Barcelona.

KAUFMAN, P. (1996), *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona.

KLEIN, M. (1932), “Los efectos de las situaciones tempranas de ansiedad sobre el desarrollo sexual de la niña”, en *El psicoanálisis de niños*, (1987) O.C. t. II, Paidós, Barcelona.

KLEIN, M. (1952), “Algunas conclusiones sobre la vida emocional del bebé”, en *Envidia y gratitud, y otros trabajos*, (1988), O.C. t. III, Paidós, Barcelona.

SPOTO, D. (2012), *Alfred Hitchcock, la cara oculta del genio*, T&B Editores, Madrid.