

#### Membrete bibliográfico:

Luis Manuel Estalayo Martín

«Análisis de 'Marnie, la ladrona'»

Agathos, atención sociosanitaria y bienestar, año 2013, número 3. ISSN-1578-3103

# Análisis de «Marnie, la ladrona»

#### Luis Manuel Estalayo Martín

Doctor en Psicología. Psicólogo clínico. Asociación PRISMA, «Orientación, Mediación y Terapia Familiar»

#### Dirección para la correspondencia

c/ Estébanez Calderón, 7-8ªJ  
28020 Madrid  
Tlfn: 606949807  
web: www.asprisma.com  
Correo-e <lgestalayo@hotmail.com >

## Relación de Alfred Hitchcock con Tippi Hedren

Donald Spoto (2012) (1) relata cómo Alfred Hitchcock rompió la relación con su guionista Evan Hunter por cuestionar la escena de la violación en la película «Marnie, la ladrona» de 1964. ¿Por qué tendría Hitchcock tanto interés en filmar esta escena pese a la opinión del guionista y a que 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 y es, precisamente, el análisis de este deseo y sus consecuencias lo que constituye el objeto de análisis de este artículo.

Está documentado que Tippi Hedren rechazaba las insistentes demandas de amor de Alfred Hitchcock, y que éste 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

#### 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.

#### 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.

ella, sino de que ella tendría un problema psicopatológico que le impediría demostrar su deseo.

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. Él 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, Alfred 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.

La relación de Alfred Hitchcock con esta actriz ya empezó en «Los pájaros» (1963), 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», lo que puede valorarse como un primer avance hacia el sentido de la propiedad.

Luego encargó a detectives privados que vigilaran 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. Y fuera del plató pretendía dirigir su alimentación, sus amistades, todas sus conductas.

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 tor-



© AGATHOS. PLAYA DE BARCELONA, 2013.

*“Está documentado que Tippi Hedren rechazaba las insistentes demandas de amor de Alfred Hitchcock, y que éste 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”*

tura 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* (1960) 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. En este sentido podría describirse la interesante relación de Hitchcock con Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Grace Kelly o Kim Novak, pero este análisis excedería las pretensiones de este texto. Baste decir que el deseo del director está claramente proyectado en sus películas y que siempre incluía la violencia como forma de desequilibrar y someter con deleite al inaccesible objeto de amor. De hecho son numerosas las escenas de violencia contra mujeres rodadas por Hitchcock que crean ambigüedad en el espectador por sus claras connotaciones sexuales.

#### **Análisis de «Marnie, la ladrona» (1964). Presentación de Marnie**

Marnie se presenta desde el principio de la película como una mujer enigmática y potencialmente fascinante, pero falsa (aparece de espaldas, con una melena morena). Esta capacidad para la fascinación, derivada de la falsedad, será uno de los elementos más seduc-

tores para que el personaje masculino se fije en ella. Y, al mismo tiempo, expresa la creencia que sobre las mujeres tenía Hitchcock. De esta manera, las primeras secuencias del film siguen enfatizando, tanto en lo textual como en lo visual, la belleza, la delicadeza, la eficiencia y la capacidad de seducción del personaje femenino. Pero al mismo tiempo, su capacidad para la simulación. En este conjunto de simulación el bolso que acompaña al personaje es el significante de lo oculto, lo falso y lo robado en tanto que es precisamente en su interior donde se guarda el dinero robado y las tarjetas de identidad falsa. En este sentido, el bolso es una representación metonímica de la mujer y condensa los atributos que Hitchcock ha querido que inicien, muy precisamente. la película e introduzcan a la mujer.

Pero Marnie no es solo presentada por su capacidad para el engaño sino que también se destaca que es una mujer pasional, aunque dicha pasión se dirija a los caballos. Así se percibe el placer que siente montando a su caballo predilecto y las palabras que le dirige: «Forio, no quiero que estés por nadie más que por mí». Este texto es un poco ambiguo en el doblaje castellano pero en la versión original 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 a su cuidador, 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.

*“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”



© AGATHOS. PLAYA DE BARCELONA, 2013.

*“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 al aludir a una niña enferma que pide ayuda a su madre”*

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 después de esta escena 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.

### 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 al aludir a una niña enferma que pide ayuda a su madre.

Una vez que Marnie entra en la casa materna, se suceden secuencias en las que rivaliza con el afecto que su madre dispensa a la niña que está cuidando, Jessie, cuestionando que necesite de «otra niña», que ella no sea suficiente como hija. Y, ante esta demanda de amor, la respuesta de la madre va sistemáticamente en otra dirección a la deseada por Marnie, la dirección del rechazo. Rechazo que se vinculará con el cabello rubio potencialmente atractivo para los hombres y que habrá que disimular, teñir, si se quiere tener una buena reputación.

Por otro lado, la madre de Marnie reprocha a su hija que sienta celos de Jessie, aunque es ella la que los suscita muy precisa e intencionalmente con su conducta, constituyendo un claro ejemplo de comunicación de «doble vínculo» con efectos devastadores para el crecimiento de la niña.

También queda explícito en estas secuencias que la nostalgia de esta madre y su malestar se relacionan con 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.

También queda explícito en el texto cinematográfico que es en ese «territorio materno» donde surge la sintomatología de Marnie: temores fóbicos al color rojo, pesadillas persecutorias recurrentes y tendencia compulsiva al robo vinculada al intento de conseguir el amor materno.

Cuando Marnie abandona el hogar de la infancia aparece en escena con el pelo castaño testificando 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» (2). 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 imaginariamente las ansiedades infantiles.

En «*Algunas conclusiones teóricas sobre la vida emocional del bebé*» (1957) (3) 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.

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». 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. Es decir, que la madre tendrá un



*“Ampliando alguna de las hipótesis de M. Klein, D. Bloch (1985) (4) 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”*

poder omnipotente tanto para calmar la ansiedad como para generar el terror.

Ampliando alguna de las hipótesis de M. Klein, D. Bloch (1985) (4) 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.

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 precisamente la de camuflar la identidad.

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 ésta 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 después 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 le 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.

Y todas las secuencias siguientes no harán sino enfatizar que Mark se va enamorando de Marnie por la intriga que le supone algunos de sus síntomas, su carácter misterioso y oculto. Es interesante destacar en este contexto la secuencia en la que Marnie inicia un trabajo de mecanografía para Mark y queda atenazada por el pánico cuando surge una tormenta intensa que la sobrecoge, yendo a la puerta en la que queda paralizada apoyada sobre ella. Y es interesante porque 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 prelude de la que luego se producirá en la luna de miel de los personajes, por el tipo de elementos significantes que se repiten.

Posteriormente Mark descubrirá que Marnie ha robado en la oficina y la obligará a casarse con él si no quiere que la delate a la policía. 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.

Finalmente, 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 luna de miel, Mark descubre que la relación sexual con Marnie es imposible porque cualquier contacto la produce una tensión enorme. Ella le pedirá que respete sus dificultades, de las que ya le había avisado, y él la promete que la respetará el tiempo que sea necesario.

No obstante, pasados unos días de aparente «cordialidad», Mark forzará la relación sexual, quedando Marnie 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.

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, imaginariamente. 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

Puede destacarse que en esta parte del film se produce la muerte «accidental» del caballo predilecto de Marnie tras un nuevo ataque de angustia en el transcurso de una cacería y que es precisamente la muerte de Forio la que desencadena un nuevo impulso al robo; como si este pudiera compensar el vacío y la angustia producidos tras la muerte.

Cuando Marnie se dispone a consumir el robo, comprueba con tensión que no puede hacerlo y Mark la explicará que si no puede coger el dinero, es porque es suyo y, en consecuencia, no podría robarlo. Es decir, que Mark asume 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

*“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, imaginariamente. 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”*

al observar una secuencia de violencia con claras connotaciones sexuales.

Realmente se trata de otro ámbito donde se plasma la falsedad que atezca 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. 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 torturado 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, asesinandole 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. Sin embargo, cuando Marnie vuelve a apoyarse en el regazo de su madre ésta sigue rechazándola, lo que constituye un nuevo y claro ejemplo del doble vínculo que rige esta

*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“*

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) (5) 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) (6) 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.

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 esce-

na 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.

### 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

- (1) SPOTO, D. *Alfred Hitchcock, la cara oculta del genio*. Madrid. T&B: 2012.
- (2) KLEIN, M. «Los efectos de las situaciones tempranas de ansiedad sobre el desarrollo sexual de la niña», en *El psicoanálisis de niños*, O.C. t. II. Barcelona. Paidós: 1932 (ed. 1987).
- (3) KLEIN, M. «Algunas conclusiones sobre la vida emocional del bebé», en *Envidia y gratitud, y otros trabajos*, O.C. t. III. Barcelona. Paidós: 1952 (ed. 1988).
- (4) BLOCH, D. «*Para que la bruja no me coma*». *Fantasia y miedo de los niños al infanticidio*. Madrid. Siglo XXI: 1985.
- (5) LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona. Labor: 1983.
- (6) KAUFMAN, P. *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis*. Barcelona. Paidós: 1996.



© AGATHOS. CARRER BRUC. BARCELONA, 2013.