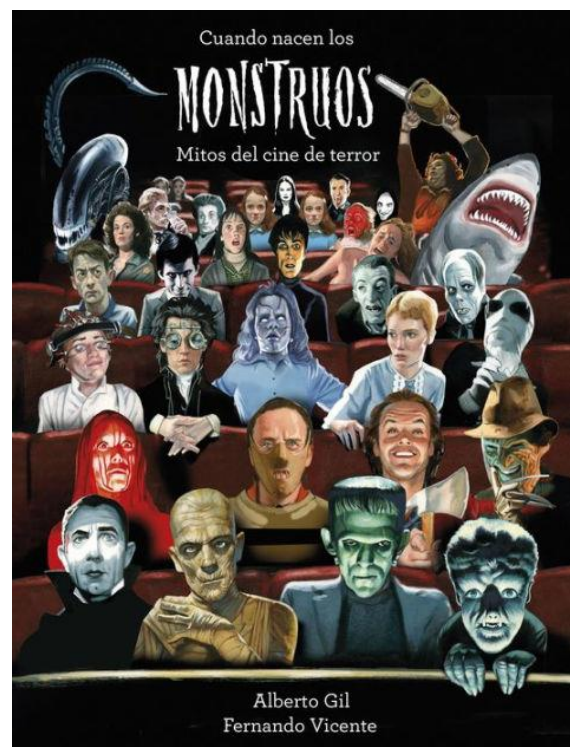


MEMOIRE DE TRADUCTION



QUAND NAISSENT LES MONSTRES.

MYTHES DU CINEMA D'EPOUVANTE

J'adresse mes remerciements à ma directrice de mémoire,
Madame Jolliet, qui a su répondre à chacune de mes
interrogations. Je lui suis reconnaissante pour le temps et
l'attention qu'elle a accordés à mon travail. Merci à ma famille
pour son implication et ses nombreuses relectures

.

Engagement de non plagiat

Je, soussigné·e

déclare être pleinement conscient·e que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiée sur toutes formes de support, numérique ou papier, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce mémoire.

Signé par l'étudiant·e le 19/05/2024



TABLE DES MATIÈRES

I – INTRODUCTION.....	9
II – TRADUCTION	15
II.1. LES MILLE VISAGES DE LA PEUR	16
II.2. PSYCHOSE	20
II.3. LES DENTS DE LA MER	34
II.4. SHINING.....	50
II.5. LE SILENCE DES AGNEAUX.....	64
III – TEXTE SOURCE	79
IV – ANNEXES	103
V – BIBLIOGRAPHIE	113

INTRODUCTION

CHOIX DE L'ŒUVRE

« J'ai peur d'ouvrir les yeux, j'ai peur de les fermer ». Cette réplique tirée du film d'épouvante *Le Projet Blair Witch* pourrait parfaitement résumer l'effet produit par le genre du film d'horreur à travers les époques et les films. C'est en partie à cause de cette complexité du genre que j'ai choisi de travailler sur l'ouvrage *Cuando nacen los monstruos : mitos del cine de terror* d'Alberto Gil. Pourtant, ce guide cinématographique n'était pas mon premier choix. En effet, au moment de choisir notre support, lorsque l'on nous a expliqué qu'il fallait que nous traduisions de la non-fiction, j'avais plutôt envisagé d'exploiter un texte pratique comme un livre de cuisine, un guide touristique ou un ouvrage sur les légendes d'Amérique Latine. Mais faute d'avoir trouvé un texte satisfaisant et qui répondait aux critères (disponible à la vente en France, non-traduit, assez long), je me suis orientée vers l'univers du cinéma qui m'a toujours particulièrement attirée. Au fil de mes recherches, j'ai finalement retenu quatre ouvrages : un sur l'œuvre de Tolkien et son adaptation, un autre sur l'écrivain H.P Lovecraft, un sur Guillermo Del Toro et son univers et *Cuando nacen los monstruos*. Mon choix s'est porté sur ce dernier en raison de sa plus grande généralité ; en effet, il m'a paru plus sage de travailler sur un ouvrage plus abordable, moins détaillé plutôt qu'un ouvrage qui se consacrait à un univers très précis que je ne connaissais pas nécessairement et qui m'aurait demandé un temps de recherche démesuré.

Dans ma traduction, j'ai choisi de me concentrer sur quatre films cultes et populaires du genre, en essayant de varier sujets, époques, réalisateurs, intrigue et représentation du « méchant » afin qu'on ne s'ennuie jamais et qu'on découvre quelques-uns des nombreux aspects du film d'horreur. Ces quatre longs-métrages : *Psychose*, *Les Dents de la Mer*, *Shining* et *Le Silence des Agneaux* ont tous marqué l'histoire du cinéma d'une manière ou d'une autre, il m'a donc semblé idéal de les sélectionner.

PROCESSUS DE TRADUCTION

Avant même d'aborder la traduction, j'ai établi un rétroplanning qui m'a beaucoup aidée à gérer mon temps et a permis de ne pas me laisser déborder par toutes les étapes de ce mémoire. Avant de gagner un peu de temps encore, j'ai fait le choix de construire ma bibliographie et de mettre en page mon travail dès le début de ma traduction. J'ai procédé par étapes pour la traduction en elle-même : lectures des chapitres et sélections des films, lecture approfondie et premier jet (avec et sans dictionnaire), recherche du vocabulaire manquant, deuxième jet et

remise au propre sur ordinateur, troisième jet avec les corrections de Mme Jolliet, relecture (que j'ai confiée à trois de mes proches aux profils différents) puis ajustements en fonction de leurs commentaires. À travers ces différentes étapes, j'ai pu identifier les outils qui me servaient réellement et la méthode qui me convient le mieux. J'ai notamment rédigé mon premier jet entièrement à la main, sur papier, ce qui m'a permis d'avoir une meilleure lecture du texte source et une traduction plus fluide. La traduction de ce mémoire m'a amenée à de nombreuses recherches, bien plus que ce à quoi je m'attendais, ne serait-ce que pour comprendre ce que le texte source disait réellement. Des approfondissements poussés sur l'aspect technique du cinéma et son vocabulaire ont été nécessaires pour la rédaction du glossaire. J'ai donc eu l'occasion de parcourir d'autres ouvrages sur le cinéma mais aussi des blogs spécialisés qui m'ont permis de recueillir de précieuses informations et anecdotes sur les films sélectionnés. J'ai choisi de réaliser ces recherches entre mon premier et mon deuxième jet car j'avais peur de perdre trop de temps si je les commençais avant ou pendant le processus de traduction.

DIFFICULTES RENCONTREES

Au cours de ma traduction, j'ai été confrontée à plusieurs types de difficultés. J'ai d'ailleurs trouvé que la complexité du texte variait en fonction des chapitres. *Les Dents de la Mer* et *Shining* m'ont, par exemple, semblé plus ardu, en raison peut-être des nombreuses tournures très espagnoles que j'y ai pu trouver. Le style de l'auteur et sa tendance aux phrases longues et complexes m'ont également mise en difficulté à plusieurs reprises. J'avais du mal à comprendre le texte source et de ce fait, les traductions qui en découlaient étaient très alambiquées ; c'est pourquoi, à plusieurs reprises, j'ai pris la décision de couper ou de remanier la structure même de la phrase. Dans le chapitre *Tiburón*, l'auteur écrit « Quint (y la soberbia interpretación de Robert Shaw) deja a sus colegas boquiabiertos con el relato de cómo sobrevivió a los tiburones tras el desastre del *USS Indianapolis* en la Segunda Guerra Mundial » que j'ai d'abord traduit par « Quint [...] laisse ses collègues bouche bée avec le récit de la façon dont il a survécu [...] durant la Seconde Guerre Mondiale. » (page 36) avant de finalement choisir la forme du participe présent.

L'un des principaux problèmes auxquels j'ai dû faire face était l'emploi des temps verbaux. En effet, la pluralité des temps employés, parfois dans la même phrase, m'a beaucoup perturbée dans le texte source. Il me semblait étrange de garder autant de temps différents dans ma traduction française, raison pour laquelle j'ai d'abord modifié certaines conjugaisons avant

de finalement me rétracter. Après plus amples réflexions, j'ai choisi de me fier à l'original de peur de donner lieu à des faux-sens dans mon texte final. Un second enjeu a découlé de l'utilisation de ces temps, en particulier du passé simple. En effet, ma traduction faisait apparaître une multitude d'occurrences de l'auxiliaire « être » (sous la forme « fut »). J'ai donc tenté de remplacer le plus souvent possible cet auxiliaire par des verbes plus précis et plus percutants tels que : « manquer de » à la place « d'être sur le point de » (page 36) dans le chapitre des *Dents de la mer* ou encore « montre » à la place de « fut » (page 75) dans *Le Silence des Agneaux*.

La présence de jeux de mots ou d'expressions espagnoles s'est également révélée être, si ce n'est une difficulté, du moins un frein dans ma traduction. Effectivement, l'auteur utilise à plusieurs reprises des formules comprenant un terme en rapport avec le film qu'il présente. On en retrouve par exemple deux dans le chapitre du *Silence des Agneaux*. Concernant le premier jeu de mots, j'ai trouvé un équivalent dans des expressions françaises qui, bien qu'elles ne signifient pas exactement la même chose, fonctionnent dans le contexte et restent dans le même esprit que la formule originale : « l'ambitieuse agente est disposée à se donner corps et âme jusqu'à risquer sa peau » pour « la ambiciosa agente está dispuesta a dejarse anímicamente la piel » (page 63). Pour la seconde, en revanche, la mission a été un peu plus périlleuse ; en effet, je n'ai pas réussi à trouver d'expression ou de jeu de mots en français qui pouvait rendre la formule « Hopkins se come la pantalla », j'ai donc pris le parti de traduire le sens avant tout, quitte à laisser de côté la forme. J'ai choisi d'utiliser l'expression française équivalente d'un point de vue sémantique et ai rendu l'espagnol par « Hopkins a su crever l'écran » (page 75). En dépit de la perte du clin d'œil au film et au personnage d'Hannibal Lecter, je trouvais tout de même que l'emploi du verbe « crever » se justifiait par le double sens du terme. Même s'il n'est pas employé en ce sens dans le texte original, ce terme renvoie cependant à l'idée de mort qui fonctionne donc très bien dans le chapitre.

CE QUE JE RETIRE DE CE MEMOIRE

Travailler sur ce mémoire m'a beaucoup apporté. Outre la culture cinématographique et de la culture générale, ce long travail de traduction m'a permis d'acquérir une plus grande aisance dans le processus en lui-même. Il me semble que je traduis dorénavant plus vite et plus aisément et je m'autorise davantage de liberté dans mes travaux, mon style est moins scolaire, moins attendu qu'il y a quelques mois. Ce mémoire a également élargi mes connaissances de

la langue française, à travers des recherches poussées sur le sens de certains termes ou l'existence d'expressions idiomatiques. Cet exercice sur le long terme a favorisé une meilleure confiance en mes choix linguistiques, je suis plus assurée quant à mes choix et j'ai développé une véritable réflexion de justification en vue de la soutenance, cela me permet de bien réfléchir aux termes que je choisis d'employer et d'être la plus précise possible.

Ce mémoire m'a, bien entendu, donné un avant-goût de ce qui m'attendra plus tard à titre professionnel. Cette expérience a été bénéfique car j'ai pu développer une certaine routine de travail ainsi que des automatismes. J'ai également eu l'occasion d'identifier les outils qui me sont le plus utiles. J'ai pris conscience de l'importance de faire des recherches et de diversifier mes sources. J'ai également réalisé que la culture générale et la connaissance de son sujet sont des atouts précieux dans ce genre d'exercice et qu'elles ne cessent de s'accroître au fur et à mesure du travail. Par ailleurs, il m'a paru indispensable d'être réellement intéressé par le sujet abordé par l'ouvrage qu'on traduit afin de ne pas se lasser au fil des semaines. La traduction est un travail long et minutieux, il est donc primordial d'avoir un certain intérêt pour lui afin de rester motivé jusqu'à la fin.

J'avais toujours été assez réfractaire à la traduction pragmatique, pratique ou technique. Je n'étais pas du tout attirée ni même inspirée par ce genre de traduction, mais j'ai découvert que mon intérêt fluctuait en réalité bien plus en fonction du thème abordé que de sa forme. Traduire de la non-fiction n'a donc pas été aussi rébarbatif que je le pensais ; au contraire, j'ai vraiment apprécié de travailler sur cet ouvrage.

TRADUCTION

5 Las mil caras del miedo

Los monstruos no surgen de la nada. Son criaturas que tardamos en reconocer a través de la bruma y que, antes de alcanzarnos, han hecho un largo y vacilante camino desde orígenes muy diversos. Un caso mediático de la crónica negra, un episodio histórico, un hallazgo científico, una creencia mitológica, un edificio maldito, una fantasía distópica, un trauma colectivo... a veces cristalizan en nuestra imaginación bajo una apariencia monstruosa, agudizada por un sentimiento muy familiar: el miedo.

El escritor H. P. Lovecraft, uno de los grandes fabuladores de pesadillas, decía que el miedo es la emoción más antigua e intensa del ser humano y que no hay ningún miedo comparable al que provoca lo desconocido. Tal vez por eso, primero la literatura y más tarde la industria cinematográfica descubrieron su extraño y poderoso atractivo y llevan mucho tiempo intentando aportar fisonomías, nombres, cuerpos, rostros, vestuarios, máscaras y peripecias a ese miedo universal ante lo desconocido. En la gran pantalla, a comienzos del siglo XX, el Séptimo Arte dio a luz un género, el cine de terror, al que durante décadas se han ido sumando adjetivos y subgéneros (gótico, paranormal, cósmico, psicológico, *slasher*...) como una interminable versión de la Santa Compañía.

A quienes siempre se han acercado al cine de terror con una mezcla de escepticismo y aprensión les sorprenderá la enorme influencia de las veinticinco películas ilustradas y reseñadas en este libro, convertidas en clásicos y en iconos reconocibles para todo el mundo. Su diversidad, sus fuentes de inspiración (casi siempre literarias), su calidad artística y técnica y su frecuente carácter intemporal justifican la existencia de fieles y multitudinarios aficionados a la irrupción del terror en la pantalla. Un fenómeno que también se explica porque es uno de los géneros cinematográficos con mayor capacidad para que nos revolvamos en nuestras butacas, nos sintamos zarandeados en nuestras emociones y no nos recuperemos tan fácilmente tras la palabra “FIN”.

Cuando nacen los monstruos encierra el propósito de ilustrar, describir y exorcizar (ingenuamente) los poderes de las películas seleccionadas. Dar a conocer cómo se gestaron, su repercusión cuando los espectadores las vieron por primera vez, los entresijos de su realización, el lado oculto de sus escenas más impactantes y los frecuentes debates sobre sus desenlaces.

5 Les mille visages de la peur.

Les monstres ne surgissent pas de nulle part. Ce sont des créatures que nous mettons du temps à reconnaître à travers la brume et qui, avant de nous rattraper, ont emprunté un chemin long et incertain depuis des origines très diverses. Une affaire médiatisée de faits divers, un épisode historique, une découverte scientifique, une croyance mythologique, un bâtiment hanté, un rêve dystopique, un traumatisme collectif... parfois se matérialisent dans notre imagination sous une apparence monstrueuse, renforcée par un sentiment bien familier : la peur.

L'écrivain H.P Lovecraft, l'un des grands créateurs de cauchemars, disait de la peur qu'elle était l'émotion la plus ancienne et la plus intense de l'être humain et qu'il n'existe de peur comparable à celle provoquée par l'inconnu. C'est peut-être pour cela qu'en premier lieu, la littérature et plus tard l'industrie cinématographique ont découvert son étrangeté et son pouvoir attractif et passent beaucoup de temps à tenter d'associer des physionomies, des noms, des corps, des visages, des costumes, des masques, des rebondissements à cette peur universelle de l'inconnu.

Au début du XXe siècle, sur grand écran, le Septième Art a mis en lumière un genre, le film d'horreur, auquel, pendant des décennies, ont été ajoutés adjectifs et sous-genres (gothique, paranormal, de science-fiction, psychologique, *slasher*...) comme une version interminable de la *Santa Compañía*¹. Ceux qui ont toujours approché le cinéma d'épouvante avec un mélange de scepticisme et d'appréhension seront surpris par l'immense influence des vingt-cinq films illustrés et décrits dans cet ouvrage, devenus des classiques et des références connus de tous. Sa diversité, ses sources d'inspiration (presque toujours littéraires), sa qualité artistique et technique et son caractère souvent intemporel justifient l'existence de fidèles et de nombreux amateurs face à l'irruption de l'horreur à l'écran. Un phénomène qui s'explique également car c'est l'un des genres cinématographiques le plus à même de nous faire tressaillir dans nos fauteuils, de nous ébranler émotionnellement et de compromettre notre capacité à nous ressaisir après l'apparition du mot « FIN ».

Quand naissent les monstres renferme le projet d'illustrer, de décrire et d'exorciser (naïvement) les pouvoirs des films choisis. Révéler comment ils ont été conçus, quel en a été

¹ Ndt : *La Santa Compañía* est une légende galicienne qui raconte qu'une procession de morts ou d'âmes en peine vient annoncer la mort.

5 Todo ello con la complicidad necesaria de novelistas, guionistas, músicos, intérpretes,
realizadores, artistas del maquillaje, responsables de efectos especiales, equipos técnicos y
cartelistas que pusieron todo su talento –a menudo inmenso– para aterrorizarnos de la manera
más eficaz posible. Y que con frecuencia mantuvieron su empeño en un largo historial en forma
de sagas, secuelas y precuelas que todavía hoy nos siguen removiendo en la pequeña y en la
10 gran pantalla.

Hay nombres literarios y cinematográficos sobradamente conocidos en las páginas de
este libro. Mary Shelley, Washington Irving, Robert Louis Stevenson, H. G. Wells, Daphne du
Maurier, Anthony Burgess, Stephen King, George Orwell, Bela Lugosi, Tippi Hedren, Mia
Farrow, Boris Karloff, Sissy Spacek, Max von Sydow, Sigourney Weaver, Jack Nicholson,
15 John Hurt, Jodie Foster, Alfred Hitchcock, Roman Polanski, George A. Romero, Stanley
Kubrick, Tobe Hooper, Steven Spielberg, Ridley Scott, John Carpenter. Wes Craven, Jonathan
Demme..., y aunque somos conscientes de algunas ausencias, confiamos en la comprensión y
la indulgencia de los especialistas en el género. El libro no pretende ser una antología ni un
tratado de monstruos, que serían inabarcables y siempre incompletos. Por mucho que nos
20 esforcemos en conjurarlo, el miedo nunca dejará de tener mil caras.

Alberto Gil

5 l'impact lorsque les spectateurs les ont vus pour la première fois, les coulisses de leur
réalisation, le côté obscur de leurs scènes les plus emblématiques et les débats récurrents sur
leur dénouement. Tout cela avec la complicité nécessaire de romanciers, scénaristes, musiciens,
interprètes, réalisateurs, maquilleurs artistiques, responsables d'effets spéciaux, équipes
10 techniques et affichistes qui ont mis tout leur talent –souvent immense– dans le seul but de nous
terroriser le plus efficacement possible. Et qui, à de nombreuses reprises, ont maintenu leur
effort au travers d'un long parcours sous la forme de sagas, de suites et de préquels qui encore
aujourd'hui continuent à nous tourmenter sur petit et grand écrans.

Des personnalités littéraires et cinématographiques e connues apparaissent dans les
pages de cet ouvrage. Mary Shelley, Washington Irving, Robert Louis Stevenson, H.G. Wells,
15 Daphné du Maurier, Anthony Burgess, Stephen King, George Orwell, Bela Lugosi, Tippi
Hedren, Mia Farrow, Boris Karloff, Sissi Spacek, Max von Sydow, Sigourney Weaver, Jack
Nicholson, John Hurt, Jodie Foster, Alfred Hitchcock, Roman Polanski, George A. Romero,
Stanley Kubrick, Tobe Hooper, Steven Spielberg, Ridley Scott, John Carpenter, Wes Craven,
Jonathan Demme..., et bien que nous soyons conscients de quelques absences, nous nous en
20 remettons à la compréhension et à l'indulgence des spécialistes du genre. Cet ouvrage ne
prétend pas être une anthologie ni un traité sur les monstres, trop vaste et toujours incomplet.
Nous aurons beau nous efforcer de la conjurer, la peur ne cessera jamais d'avoir mille visages.

Alberto Gil

5 Psicosis

La ducha ya no es un lugar seguro

Primera hora de la tarde de un viernes de diciembre. La cámara sobrevuela a vista de pájaro una ciudad grisácea del interior de Estados Unidos (Phoenix, Arizona) y nos ofrece panorámicas en blanco y negro de azoteas y edificios sin encanto, hasta que se va aproximando a la fachada anodina de un hotel. Poco a poco el objetivo se acerca a una ventana con la persiana casi bajada y entra a través de la rendija para convertirnos en testigos de un diálogo entre dos amantes en una cama deshecha.

Es evidente que Sam (John Gavin), con el torso desnudo, y Marion (Janet Leigh), únicamente con ropa interior blanca, acaban de hacer el amor, y rápidamente descubrimos que es la clásica escena de un adúltero y una mujer enamorada en la habitación de un hotel cualquiera. La historia podría tomar distintos derroteros, pero Hitchcock no es amigo de tramas vulgares y, a partir de ese arranque tan convencional, llevará de la mano al espectador, lo manipulará, lo asustará, lo convertirá en cómplice o en mirón y lo desorientará subido a esa montaña rusa de giros inesperados titulada *Psicosis*. Una de sus obras maestras y, desde su estreno en 1960, uno de los títulos más influyentes del cine de terror.

Psicosis se inspiró en una novela del mismo título (en inglés *Psycho*), escrita por Robert Bloch el año anterior y basada a su vez en un personaje real, Edward Gein, detenido en 1957 en Plainfield, una pequeña aldea del estado de Wisconsin. Gein, que había vivido toda su vida dominado por su madre y en una granja aislada, era un hombre gravemente perturbado y pasó a engrosar la peculiar mitología de asesinos en serie que se gestó en lo más hondo de la Norteamérica profunda, después de que la policía descubriera abundantes restos humanos en su casa, algunos convertidos en objetos de uso doméstico.¹

Los crímenes de Edward Gein tuvieron un gran impacto mediático, en parte porque cuestionaban la supuesta calma de la vida rural alejada de las tensiones de la Guerra Fría. La prensa bautizó a Gein como “el carnicero de Plainfield” y la novela de Robert Bloch, que además vivía a unos cincuenta kilómetros del lugar del suceso, se centró en esa idea de que los

5 Psychose

La douche n'est plus un endroit sûr.

Début d'après-midi d'un vendredi de décembre. La caméra survole par une vue aérienne une ville grisâtre de l'intérieur des Etats-Unis (Phoenix, Arizona) et nous offre des panoramas en noir et blanc de toits et de bâtiments dénués de charme, jusqu'à atteindre la façade anodine d'un hôtel. Petit à petit, l'objectif s'approche d'une fenêtre à la persienne quasiment abaissée et se faufile à travers la fente afin de faire de nous les témoins d'un dialogue entre deux amants sur un lit défait.

Il est évident que Sam (John Gavin), le torse dénudé et Marion (Janet Leigh), uniquement vêtue de dessous blancs, viennent de faire l'amour, et rapidement, nous découvrons que c'est la scène classique d'un homme infidèle et d'une femme amoureuse dans une chambre d'hôtel quelconque. L'histoire pourrait prendre des chemins différents mais Hitchcock n'est pas un adepte de trames vulgaires et, à partir de ce démarrage si conventionnel, il va prendre le spectateur par la main, le manipuler, l'effrayer, en faire un complice ou un voyeur et le désorienter sur ces montagnes russes pleines de rebondissements inattendus appelées *Psychose*. L'un de ses chefs-d'œuvre, et depuis sa sortie en 1960, l'un des titres les plus influents du cinéma d'épouvante.

Psychose s'inspira d'un roman éponyme (*Psycho* en anglais) écrit par Robert Bloch l'année précédente et basé lui-même sur un personnage réel, Edward Gein, arrêté en 1957 à Plainfield, une petite bourgade de l'état du Wisconsin. Gein, qui vécut toute sa vie sous la domination de sa mère, dans une ferme isolée, était un homme gravement perturbé et rejoignit les rangs de l'étrange mythologie des tueurs en série qui germa dans l'Amérique du Nord profonde, après que la police avait trouvé des restes humains en abondance chez lui, certains transformés en objets à usage domestique.¹

Les crimes d'Edward Gein eurent un grand impact médiatique en partie parce qu'ils remettaient en question le calme supposé de la vie rurale loin des tensions de la Guerre Froide. La presse avait baptisé Gein le « Boucher de Plainfield » et le roman de Robert Bloch, qui, de plus, vivait à quelque cinquante kilomètres du lieu des faits, se concentrait sur cette idée que

5 peores asesinatos pueden suceder en un entorno idílico y a manos de un lugareño con una apariencia de los más normal.

A finales de los años cincuenta el aire estaba cargado de señales de cambio. Estados Unidos entraba en un periodo de convulsiones a ballo entre la carrera nuclear, los movimientos a favor de los derechos civiles y una creciente violencia que se expresaría en numerosos
10 asesinatos políticos a lo largo de la década sin tráfico, parecía anunciar que, en contra de la ingenuidad y el optimismo del “American way of life” y la mullida vida familiar, ya no había lugares seguros. Ni siquiera el cuarto de baño en la habitación de un motel.

Psycho recibió buenas críticas en la sección de libros del *New York Times*, que Hitchcock consultaba con frecuencia. Aprovechando un viaje a Londres, leyó la novela y
15 decidió que sería su próxima película. Entre otras razones por el impacto que le había producido la escena del asesinato en la ducha, mucho más violenta que la que él llevaría a la pantalla.

Sus dos títulos anteriores, *Vértigo* y *Con la muerte en los talones*, estrenados en 1958 y 1959 y producidos por la Paramount y la MGM respectivamente, habían tenido un enorme éxito de crítica y público, pero ante el nuevo proyecto las dos grandes productoras se echaron a un
20 lado, atemorizadas por lo escabroso del tema y por sus previsibles dificultades ante la censura. Para hacer una película barata, Hitchcock tuvo que recurrir al equipo técnico habitual de su programa de televisión² y rodar en blanco y negro. Ambas decisiones obedecían a motivos económicos, pero repercutieron en la crudeza de *Psicosis* como película de género, la convirtieron en cine en estado puro y contribuyeron a su enorme influencia posterior. Además,
25 el blanco y negro sirvió para acentuar el contraste entre el bien y el mal, algo que quedó patente en detalles como la ropa interior de Marion, blanca al inicio de la película y negra después de cometer un delito y cuando la vemos desnudarse desde un agujero en la pared de su habitación, ajena al *voyeurismo* de Norman Bates y al nuestro.

El rodaje empezó en noviembre de 1959 envuelto en señales premonitorias.³ Hitchcock
30 se basó en el guion de Joseph Stefano, un joven escritor familiarizado con la televisión (y con el psicoanálisis), que hizo cambios muy importantes respecto a la novela. Para empezar, el protagonismo inicial no recae en Norman Bates, sino en Marion, a la que vemos robar una importante cantidad de dinero⁴ y emprender la huida, creyendo que eso le permitirá iniciar una

5 les pires meurtres pouvaient arriver dans un cadre idyllique et des mains d'un habitant du coin à l'apparence des plus normales.

À la fin des années cinquante, l'air était chargé de signes de changement. Les Etats-Unis entraient dans une période d'agitation, partagés entre la course nucléaire, les mouvements en faveur des droits civiques et une montée de la violence qui s'exprimerait par de nombreux
10 assassinats politiques au cours de la décennie suivante. Le roman de Bloch, dans lequel nous voyons le personnage de Norman Bates sous le joug de sa mère et tenant un motel sur une route dépourvue de circulation semblait annoncer que, contrairement à l'ingénuité et l'optimisme de « l'*American way of life* » et au confort d'une vie de famille, il n'y avait plus d'endroit sûr. Pas même la salle de bain de la chambre d'un motel.

15 *Psychose* reçut de bonnes critiques dans la rubrique littéraire du New York Times, qu'Hitchcock consultait régulièrement. À l'occasion d'un voyage à Londres, il lut le roman et décida que ce serait son prochain film. L'effet que la scène du meurtre de la douche, bien plus violente que celle qu'il porterait à l'écran, avait eu sur lui en fut une raison, parmi d'autres.

Ses deux films précédents, *Sueurs Froides* et *La mort aux trousses*, sortis en 1958 et en
20 1959 et produits respectivement par la Paramount et par la MGM, avaient rencontré un immense succès tant au niveau des critiques que du public, mais devant le nouveau projet, les deux grandes sociétés de production restèrent à l'écart, effrayées par le sujet scabreux et par les prévisibles difficultés face à la censure. Pour réaliser un film peu cher, Hitchcock dut recourir à l'équipe technique habituelle de son programme de télévision² et tourner en noir et blanc. Les
25 deux décisions obéissaient à des motifs économiques, mais eurent un impact sur la violence de *Psychose* en tant que film de genre, en ont fait du cinéma à l'état pur et ont contribué à son immense influence future. De plus, le noir et blanc a servi à accentuer le contraste entre le bien et le mal, ce qui demeura évident dans des détails comme les dessous de Marion, blancs au début du film, noirs après avoir commis un délit et quand nous la voyons se déshabiller depuis
30 un trou dans le mur de sa chambre, inconsciente au *voyeurisme* de Norman Bates et au nôtre.

Le tournage commença en novembre 1959 auréolé de signes prémonitoires³. Hitchcock s'appuya sur le scénario de Joseph Stefano, un jeune écrivain familier de la télévision (et de la psychanalyse), qui opérera des changements très importants par rapport au roman. Pour commencer, le personnage principal du début n'était pas censé être Norman Bates mais Marion,
35 que nous voyons voler une importante quantité d'argent⁴ et s'enfuir, pensant que cela lui permettrait de commencer une nouvelle vie avec son amant. Dans sa fuite, la jeune femme se

5 nueva vida con su amante. En su fuga, la muchacha se comporta como una ladrona muy torpe, con su abultado fajo de billetes dentro de un sobre y metido en el bolso. Su propia expresión de culpa consigue levantar las sospechas de un policía de carretera, que la para, la somete a un breve interrogatorio y la seguirá durante un rato, hasta que descubrimos aliviados que deja de ir tras ella. Hitchcock nos ha puesto de su lado.

10 La escapada de Marion al caer la noche, cuando mira con dificultad entre la lluvia que cae a raudales sobre el cristal y el limpiaparabrisas moviéndose frenéticamente, parece conducirla a un territorio incierto, sobre todo cuando toma un desvío de la carretera principal, atraída por el luminoso del Bates Motel. A partir de ese momento, el guion de Stefano y la habilidad de Hitchcock nos van empujando sutilmente a la certeza de que Marion ha caído en
15 una trampa. Una sensación que se agudiza a la vista del edificio solitario de habitaciones vacías, presidido desde lo alto por un caserón vertical sumido en la oscuridad –salvo un par de ventanas iluminadas en las que vemos una silueta femenina– y con una escalinata por la que acabará bajando un atento Norman Bates (Anthony Perkins).

La elección de Perkins, un joven actor neoyorquino que ya había destacado en el teatro
20 y en algunas películas de los años cincuenta, fue otro de los aciertos. El protagonista de la novela, descrito por Robert Bloch como un tipo anodino y bebedor, de cara regordeta, con gafas y escaso cabello rojizo, no iba a provocar ninguna simpatía entre los espectadores, y el autor del guion sabía que había que presentarle como un hombre sensible y vulnerable, dominado desde el caserón por la alargada sombra de la madre. Anthony Perkins combinada cierto
25 atractivo físico con un aspecto nervioso y una mezcla de timidez y ambigüedad sexual, y creó un personaje inolvidable, inquietante y frágil al mismo tiempo.

En cuanto a Janet Leigh, que ya era una actriz consagrada, sorprende que no rechazara el papel de una protagonista femenina que, contra todas las convenciones cinematográficas vigentes, iba a morir asesinada en la primera mitad de la película. Pero Leigh no puso ningún
30 inconveniente porque, por encima de todo, quería participar en un film dirigido por Hitchcock.

Uno de los duelos interpretativos entre Marion y Norman es el que tiene lugar en su largo encuentro en un salón del motel decorado con aves disecadas y con las alas abiertas, que parecen envolver y dirigir sus picos hacia la mujer. El taxidermista es el propio Norman y mientras Marion está cenando y come “como un pajarito”, en palabras de su interlocutor, tiene
35 lugar un diálogo en torno a la madre de este y sobre su afirmación de que “todos vivimos en

5 comporte comme une voleuse très maladroite avec son épaisse liasse de billets dans une enveloppe, simplement rangée dans son sac. L'évidence de sa culpabilité arrive à éveiller les soupçons d'un policier de la route, qui l'arrête, la soumet à un bref interrogatoire et la suit un moment, jusqu'à ce que nous découvriions avec soulagement qu'il a cessé de le faire. Hitchcock nous met de son côté.

10 La fuite de Marion à la tombée de la nuit, alors qu'elle peine à voir à travers la pluie qui tombe à torrents sur la vitre et les essuie-glace qui bougent frénétiquement, semble la conduire en territoire incertain, en particulier lorsqu'elle dévie de la route principale, attirée par l'enseigne lumineuse du Bates Motel. À partir de ce moment-là, le scénario de Stefano et l'habileté d'Hitchcock vont subtilement nous pousser vers la certitude que Marion est tombée
15 dans un piège. Sentiment qui se confirme à la vue du bâtiment solitaire aux chambres vides, dominé par une grande maison verticale plongée dans l'obscurité –à l'exception de deux fenêtres éclairées au travers desquelles nous apercevons une silhouette féminine– et pourvue d'un perron d'où finira par descendre un Norman Bates (Anthony Perkins) accueillant.

Choisir Perkins, un jeune acteur new-yorkais qui s'était déjà fait remarquer au théâtre
20 et dans quelques films des années cinquante a constitué une autre de leurs trouvailles. Le protagoniste du roman, décrit par Robert Bloch comme un type anodin et alcoolique, au visage rond, portant des lunettes et à la chevelure clairsemée et rousse, n'aurait pas provoqué la moindre sympathie parmi les spectateurs, et le scénariste savait qu'il devait le présenter comme un homme sensible et vulnérable, dominé depuis la grande bâtisse par l'ombre allongée de sa
25 mère. Anthony Perkins combinait un certain physique attrayant et un mélange de timidité et d'ambiguïté sexuelle, créant un personnage inoubliable, inquiétant et fragile à la fois.

Concernant Janet Leigh, qui était déjà une actrice reconnue, il est surprenant qu'elle n'ait pas refusé le rôle d'un personnage féminin, qui, contre toutes les conventions cinématographiques en vigueur, allait mourir assassiné dans la première moitié du film. Mais
30 Leigh n'y vit pas le moindre inconvénient parce qu'au-delà de tout, elle souhaitait jouer dans un film dirigé par Hitchcock.

L'une des joutes verbales entre Marion et Norman se déroule durant leur longue rencontre dans un salon du motel décoré d'oiseaux empaillés et aux ailes ouvertes, qui semblent encercler la jeune femme et diriger leurs becs vers elle. Le taxidermiste se révèle être Norman
35 en personne et alors que Marion dîne et « mange comme un oiseau » selon les mots de son interlocuteur, un dialogue prend place autour de la mère de celui-ci et de son affirmation selon

5 nuestra propia trampa”.⁵ La conversación, que se mueve sobre un filo estremecedor y revela a un guionista muy talentoso, es la antesala de la famosa escena del asesinato en la ducha, descrita, analizada, imitada y consagrada como una de las más emblemáticas de la historia del cine.

10 Salta a la vista que el propio Hitchcock dio una enorme importancia al rodaje de este vertiginoso repertorio de tomas (que no llega a los tres minutos), al que dedicó una semana entera y que se planificó y se montó milimétricamente, en parte porque la espada del Código Hays pendía sobre el equipo y nunca antes se había rodado una escena con semejante amalgama de erotismo y violencia. Para empezar, se fabricó un torso femenino artificial, que fue descartado para terminar recurriendo a una modelo, Marli Renfro, cuyo cuerpo era similar al de
15 Janet Leigh. Aun así, el manejo de las cámaras fue tan exquisito que las intimidades de la modelo y la actriz quedaron religiosamente preservadas y no exhibieron nada ante la atenta mirada de los censores.

Además, el director no quería que se viera el cuchillo homicida entrando en el cuerpo de la víctima, pero sí sugerir la letalidad de las cuchilladas. Sin mostrar nada explícito, quería
20 que el espectador tuviese la certeza de que había presenciado al detalle el asesinato brutal de Marion, perpetrado por la madre de Norman Bates. Después, de experimentar con distintos efectos y materiales, para simular las acometidas del arma blanca se usaron melones y para la sangre que empezó a teñir la bañera se usó algo tan prosaico como sirope de chocolate, que gracias al blanco y negro resultó muy convincente.

25 El resultado es la frenética sucesión de cerca de ochenta ángulos de cámara desde que Mario empieza a tomar una ducha reparadora tras su decisión de devolver el dinero robado. Vemos el agua cayendo sobre su cabeza y sus hombros, la aparición de una silueta desdibujada tras la cortina y la inesperada irrupción de un cuchillo de grandes dimensiones, que cruza la pantalla y se ensaña una y otra vez sobre el cuerpo de Marion. Entre los vapores del agua
30 caliente, Hitchcock no nos ahorra el grito de pánico de la víctima, los primeros planos de su cara y su boca, la mano que empuña el cuchillo y la retirada final de la silueta asesina, mientras la cabeza de Marion se desliza sobre la pared de azulejos empapados. La víctima hará un esfuerzo inútil por aferrarse a la vida, tratando de asir la cortina de la ducha, que acabará

5 laquelle « nous nous prenons à notre propre piège »⁵. La conversation qui se déroule sur un mode glaçant et qui révèle tout le talent du scénariste, est le préambule de la fameuse scène de meurtre dans la douche, décrite, analysée, imitée et consacrée comme l'une des plus emblématiques de l'histoire du cinéma.

10 Cela saute aux yeux qu'Hitchcock lui-même accorda une énorme importance au tournage de ce vertigineux répertoire de prises (qui ne dépassent pas les trois minutes), auquel il consacra une semaine entière et qui avait été planifié et monté de façon millimétrée, en partie parce que l'épée du Code Hays pendait au-dessus de la tête de l'équipe et que jamais auparavant une scène avec pareil amalgame d'érotisme et de violence n'avait été tournée. Pour commencer, on fabriqua un torse féminin artificiel, torse qui fut finalement mis de côté pour recourir à une
15 mannequin, Marli Renfro, dont le corps était semblable à celui de Janet Leigh. Malgré tout, le maniement des caméras fut si brillant que les parties intimes du mannequin et de l'actrice restèrent religieusement préservées et n'exhibèrent rien face au regard attentif des censeurs.

De plus, le réalisateur ne souhaitait pas qu'on voie le couteau responsable du crime pénétrer le corps de la victime, mais plutôt suggérer la létalité de ses coups. Sans rien montrer
20 d'explicite, il voulait que le spectateur ait la certitude d'avoir assisté en détail à l'assassinat brutal de Marion, perpétré par la mère de Norman Bates. Après plusieurs expérimentations aux résultats et aux matériaux différents, on utilisa du melon pour simuler les assauts de l'arme blanche et pour le sang qui avait commencé à maculer la baignoire, on se servit de quelque chose d'aussi trivial que du sirop de chocolat, qui, grâce au noir et blanc donnait un résultat très
25 convaincant.

Cela aboutit à l'enchaînement frénétique de près de quatre-vingts angles de vue à partir du moment où Marion commence à prendre une douche réparatrice après avoir décidé de rendre l'argent volé. Nous voyons l'eau tomber sur sa tête et sur ses épaules, l'apparition d'une silhouette floue derrière le rideau et l'irruption inattendue d'un couteau de grandes dimensions,
30 qui traverse l'écran et s'acharne encore et toujours sur le corps de Marion. Entre les vapeurs d'eau chaude, Hitchcock ne nous épargne pas le cri de panique de la victime, les gros plans de son visage et de sa bouche, la main qui empoigne le couteau et la sortie de la silhouette assassine, tandis que la tête de Marion glisse contre la paroi de carreaux trempés. La victime tentera un effort vain pour s'accrocher à la vie, en essayant d'agripper le rideau de douche, qui
35 finira par se détacher de la barre en nous laissant un fondu enchaîné final de l'œil écarquillé de Marion, le visage collé au sol et la bonde noircie par le tourbillon de sang.⁶

5 descolgándose de la barra y dejándonos un encadenado final del ojo muy abierto de Marion, con la cara pegada al suelo, y el desagüe oscurecido por el remolino de sangre.⁶

La escena –de por sí estremecedora– tampoco habría sido la misma sin el acompañamiento de la banda sonora de Bernard Herrmann. Hitchcock no quería que hubiera música, quizás para acentuar la crueldad del momento, pero Herrmann supo hacerlo aún más
10 insoportable añadiendo esas inolvidables notas de violín, que en realidad suenan también como cuchilladas.

La muerte de Marion cambiará por completo el rumbo de la trama, situando a Norman Bates como nuevo protagonista y supuesta víctima de su dominante madre, con la que mantiene conversaciones fuera de cámara y a la que traslada al sótano del caserón, en una toma cenital
15 que vuelve a demostrar la habilidad del director para jugar con el público. Un juego de sorpresas, engaños y sustos que se mantiene hasta el final, cuando descubrimos la verdadera identidad de la madre de Norman^S y vemos a Anthony Perkins en un monólogo memorable, mirando a cámara y tratando de convencernos de que es incapaz de matar a una mosca.

A la crítica no pareció gustarle la nueva obra del “mago del suspense”. A diferencia del
20 trato que había recibido la novela de Robert Bloch, el *New York Times* la calificó como una de las peores películas del año, pero arrasó entre el público. El estreno en Estados Unidos tuvo lugar en junio de 1960, con colas interminables y la advertencia –grabada por el propio Hitchcock– de que todo aquel que llegara tarde al cine tendría que esperar a la sesión siguiente. El flemático director de *Psicosis* demostró ser también un promotor genial de su película.

5 La scène –en soi terrifiante– n’aurait pas été la même non plus sans l’accompagnement de la bande-son de Bernard Herrmann. Hitchcock ne voulait pas qu’il y ait de musique, peut-être pour accentuer la cruauté du moment, mais Herrmann a su la rendre encore plus insupportable en y ajoutant ces inoubliables notes de violon, qui en réalité sonnent également comme des coups de couteau.

10 La mort de Marion change complètement le cours de l’intrigue, faisant de Norman Bates le nouveau protagoniste et une victime potentielle de sa mère dominatrice, avec laquelle il entretient des conversations hors caméra et auprès de qui il se rend au sous-sol de la demeure, dans un plan zénithal qui démontre à nouveau l’habilité du réalisateur à jouer avec le public. Un jeu de surprises, de tromperies et de d’effroi entretenu jusqu’au final, lorsque nous
15 découvrons la véritable identité de la mère de Norman^S et que nous voyons Anthony Perkins dans un monologue mémorable, regardant la caméra et essayant de nous convaincre qu’il est incapable de faire du mal à une mouche.

 La critique ne sembla pas apprécier la nouvelle œuvre du « Maître du suspense ». À la différence de l’accueil reçu par le roman de Robert Bloch, le *New York Times* le qualifia d’un
20 des pires films de l’année ; en revanche, il rencontra un franc succès auprès du public. La première aux Etats-Unis eut lieu en juin 1960, avec des files d’attente interminables et la mise en garde –enregistrée par Hitchcock lui-même– selon laquelle toute personne arrivant en retard au cinéma devrait attendre la séance suivante. Le flegmatique réalisateur de *Psychose* démontra qu’il promouvait également son film avec superbe.

25

NOTAS

(1) Los hallazgos en la casa de Edward Gein, que sufría esquizofrenia, incluyeron el cadáver de su madre, restos de algunas víctimas y objetos hechos con piel humana. Además de inspirar la novela y la película *Pcicosis*, el episodio dio origen a un subgénero de cine de terror, conocido como *slasher* (de *slash*, cuchillada), protagonizado por asesinos psicópatas con alguna particularidad creativa. Por razones misteriosas, este tipo de películas ha pasado a formar parte de la cultura popular estadounidense. Por otra parte, en el 2000 y en el 2007, el propio personaje de Gein fue objeto de sendas películas mas o menos fieles a su historia.

(2) El programa de televisión *Alfred Hitchcock Presents* se emitió desde 1955, y durante varios años, en distintas cadenas. El propio director hacía de presentador, haciendo gala de su habitual humor negro, y la producción corría a cargo de la Universal, que aportó los decorados del Bates Motel y de la mansión, inspirada posiblemente en un cuadro de Edward Hopper. El enorme éxito final de la película y el hecho de que el realizador asumiera buena parte de los riesgos económicos hicieron que también se convirtiera en una obra muy lucrativa para Hitchcock.

(3) El 15 de noviembre, unos días después de empezar el rodaje, en un pequeño pueblo de Kansas se produjo el asesinato de la familia Clutter a manos de dos homicidas, Dick Hitchcock y Perry Smith, que provocaron una nueva sacudida en la sociedad americana e inspirarían la novela de Truman Capote *A sangre fría*.

(4) El robo de 40.000 dólares que comete Marion es un ejemplo de lo que, en el universo *hitchcokiano* se conoce como *macguffin*, una especie de señuelo que permite al realizador jugar con el espectador y distraerle respecto a otros aspectos más relevantes de la trama. El dinero robado por Marion desencadenará su huida, pero paradójicamente acabará olvidado en el maletero de un coche.

(5) Una afirmación también premonitoria para Anthony Perkins, que nunca pudo desembarazarse del todo del personaje de Norman Bates. En cierto modo, Perkins quedó

NOTES

- (1) Parmi les découvertes dans la maison d'Edward Gein, qui souffrait de schizophrénie se trouvaient le cadavre de sa mère, les restes de certaines victimes et des objets fabriqués en peau humaine. En plus d'avoir inspiré le roman et le film *Psychose*, l'épisode donna naissance à un nouveau sous-genre du cinéma d'horreur, connu comme le *slasher* (de *slash*, coup de couteau),
10 mettant en scène des tueurs psychopathes avec une certaine particularité créative. Pour des raisons mystérieuses, ce type de films a fini par faire partie de la culture populaire américaine. D'un autre côté, en 2000 et en 2007, le personnage de Gein lui-même fit l'objet de deux films plus ou moins fidèles à son histoire.
- (2) Le programme de télévision *Alfred Hitchcock Presents* fut diffusé dès 1955, et pendant plusieurs années, sur différentes chaînes. Le réalisateur en personne tenait le rôle de présentateur, en faisant étalage de son habituel humour noir, et la production fut prise en charge par Universal, qui fournit les décors du Bates Motel et de la maison, probablement inspirée par un tableau d'Edward Hopper. L'énorme succès final du film et le fait que le réalisateur ait
20 assumé une bonne partie des risques financiers en ont fait une œuvre très lucrative pour Hitchcock.
- (3) Le 15 novembre, quelques jours après le début du tournage, dans une petite ville du Kansas se produisit l'assassinat de la famille Clutter des mains des deux meurtriers Dick Hitckock et
25 Perry Smith, qui provoquèrent une nouvelle onde de choc dans la société américaine et inspirèrent le roman de Truman Capote *De sang-froid*.
- (4) Le vol de 40 000 dollars que commet Marion est un exemple de ce qui est connu dans l'univers Hitchcockien comme un *macguffin*, une sorte de leurre qui permet au réalisateur de
30 jouer avec le spectateur et de le distraire par rapport à d'autres aspects plus marquants de l'intrigue. L'argent volé par Marion entraînera sa fuite, mais finira paradoxalement oublié dans le coffre d'une voiture.
- (5) Une affirmation également prémonitoire pour Anthony Perkins, qui ne put jamais se
35 débarrasser complètement de Norman Bates. D'une certaine manière, Perkins resta coincé dans

5 atrapado en esa figura atormentada y le tocó encarnarla en varias películas (incluidas las
olvidables *Psicosis II* y *Psicosis III*), aunque siempre defendió que había merecido la pena.

(6) El asesinato de Marion en la ducha ha merecido por sí solo un interesante documental,
78/52, en el que varios cineastas, historiadores y críticos analizan esa escena que, según reza el
10 propio subtítulo, “cambió el cine”. En él se desvela, por ejemplo, que el momento en que
Marion se aferra a la cortina y la rompe es un homenaje a una escena similar en *Los diez
mandamientos*, una película muda rodada por Cecil B. DeMille en 1923. La influencia de
Psicosis ha generado abundantes secuelas en el moderno cine de terror, visible en títulos como
Viernes 13, *Pesadilla en Elm Street* o *Scream*. Incluso la música de Bernard Herrmann ha
15 seducido a directores como Spielberg para su *Tiburón* y a John Williams para la banda sonora
de *La guerra de las galaxias*.

(S) Aunque es un poco ingenuo llamar *spoiler* a lo que ya es casi de dominio universal, habrá
que ser fiel al espíritu del director, quien hizo jurar a todo su equipo y rogó al público que iba
20 a ver la película que nadie desvelara el desenlace.

5 cette personnalité tourmentée et dut l'interpréter dans plusieurs films (y compris les peu mémorables *Psychose II* et *Psychose III*), bien qu'il défendît toujours que cela en avait valu la peine.

(6) L'assassinat de Marion dans la douche a justifié à lui seul un documentaire intéressant,
10 78/52 dans lequel plusieurs cinéastes, historiens et critiques analysent cette scène qui, selon ce qu'indique le sous-titre lui-même, « a révolutionné le cinéma ». Dans ce dernier, il est révélé, par exemple, que le moment où Marion s'accroche au rideau et l'arrache est un hommage à une scène similaire dans *Les Dix Commandements*, un film muet réalisé par Cecil B. DeMille en 1923. L'influence de *Psychose* a généré une abondance de *remakes* dans le cinéma d'horreur
15 moderne, visible dans des films comme *Vendredi 13*, *Les griffes de la nuit* ou *Scream*. Même la musique de Bernard Herrmann a séduit des réalisateurs comme Spielberg pour ses *Dents de la mer* et John Williams pour la bande-son de *La Guerre des étoiles*.

(S) Bien que ce soit un peu naïf de considérer comme un *spoiler* ce qui relève déjà quasiment
20 du domaine universel, il faudra être fidèle à l'esprit du réalisateur, qui avait fait jurer à toute son équipe et avait imploré le public qui allait voir le film de ne pas divulguer le dénouement.

5 Tiburón

“Vamos a necesitar un barco más grande”

A las puertas del verano, una apacible localidad costera se prepara para la tradicional avalancha de visitantes que llenarán sus playas y contribuirán a la buena marcha de la economía local. La población se llama Amity (Amistad) –lo que subraya su carácter acogedor– y se encuentra en una isla muy próxima al continente¹, aunque ha logrado preservar su arquitectura y su vieja tradición marinera que sin duda le añaden encanto como lugar de vacaciones. Un atractivo turístico y una calma que pueden irse a pique cuando irrumpe en sus aguas un escualo, cuya ferocidad ya descubrimos en la primera escena de *Tiburón*. El alcalde tratará de proteger los intereses locales y minimizar el alcance mediático de la amenaza, mientras el tiburón parece haber encontrado una fuente estable de alimento entre los bañistas de Amity.

Con este conflicto, fácil de extrapolar a localizaciones y momentos muy diferentes, arranca la trama de *Jaws* (literalmente “mandíbulas”, aunque se tradujo al castellano como *Tiburón*), que llegó a las pantallas en 1975 y convirtió a un jovencísimo Steven Spielberg en uno de los directores más taquilleros de la historia del cine.

La película se basó en la novela del mismo título de Peter Benchley, escritor curtido en las redacciones del *Washington Post*, *Newsweek* y *National Geographic*. Benchley pertenecía a una larga dinastía de periodistas y cuando se embarcó en la escritura de *Jaws*, a comienzos de los setenta, seguramente tenía el olfato desarrollado para escarbar en un miedo recurrente en las poblaciones costeras. Los ataques de tiburones, amplificados y tratados con todo lujo de detalles por la prensa sensacionalista, ya habían ocupado un espacio considerable en las noticias estivales durante todo el siglo XX.²

Sin alejarse demasiado de la Gran Manzana, en el estado vecino de Nueva Jersey, en julio de 1916, un tiburón de gran tamaño sembró el pánico a lo largo de 100 kilómetros de litoral, matando a cuatro personas, entre ellas un niño. Y en 1964 fue capturado un tiburón blanco de dos toneladas cerca de Long Island, tradicional lugar de ocio y baño para los neoyorquinos. Así que Benchley contaba con una baza a su favor: convertir un peligro real –

5 Les Dents de la Mer

« Il nous faudrait un plus gros bateau. »

Aux portes de l'été, une paisible station balnéaire se prépare à la traditionnelle avalanche de visiteurs qui envahiront bientôt ses plages et contribueront au bon fonctionnement de l'économie locale. La petite ville s'appelle Amity (Amitié) –ce qui souligne son caractère accueillant– et se situe sur une île à proximité du continent¹, bien qu'elle ait réussi à préserver son architecture et sa vieille tradition marine qui sans nul doute, ajoutent au charme du lieu de vacances. Un attrait touristique et un calme qui peuvent couler à pic lorsqu'un squalo, dont nous découvrons la férocité dès la première scène des *Dents de la Mer*, fait irruption dans ses eaux. Le maire tentera de protéger les intérêts locaux et de minimiser la portée médiatique de la menace, tandis que le requin semble avoir trouvé une source de nourriture stable parmi les baigneurs d'Amity.

C'est avec ce conflit, facile à transposer en des lieux et en des moments très différents, que débute la trame de *Jaws* (littéralement « mâchoires », bien qu'il fût traduit par *Les Dents de la mer* en français), qui débarqua sur nos écrans en 1975 et fit d'un tout jeune Steven Spielberg l'un des réalisateurs les plus rentables de l'histoire du cinéma.

Le film se base sur le roman éponyme de Peter Benchley, écrivain aguerri aux rédactions du *Washington Post*, de *Newsweek* et de *National Geographic*. Benchley appartenait à une longue dynastie de journalistes et quand il s'engagea dans l'écriture de *Jaws*, au début des années soixante-dix, il avait certainement le flair aiguisé pour s'attaquer à une peur récurrente des populations côtières. Les attaques de requins amplifiées et traitées avec une abondance de détails par la presse à scandale, avaient déjà occupé un espace considérable dans les nouvelles estivales durant tout le XXe siècle².

Non loin de la Grande Pomme, dans l'état voisin du New Jersey, en juillet 1916, un requin de grande taille avait semé la panique le long du littoral, sur une distance de 100 kilomètres, tuant quatre personnes, parmi lesquelles un enfant. En 1964, un requin blanc de deux tonnes fut capturé près de Long Island, lieu traditionnel de divertissement et de baignade des New-yorkais. Ainsi donc, Benchley partait avec un atout en poche : faire d'un réel danger

5 aunque remoto— en la certeza de un depredador insaciable moviéndose bajo las tranquilas aguas de un simpático destino turístico.

El éxito de la novela —publicada en 1974— fue inmediato, y más cuando la productora Universal se interesó por ella desde el primer momento, decidió llevarla a la pantalla con Benchley y Carl Gottlieb como coguionistas y eligió a un director de veintiocho años, Steven Spielberg, al que conocían en los pasillos de la productora como “el chico”. El joven realizador, oriundo de Cincinnati, una ciudad del interior del país, solo tenía dos largometrajes a sus espaldas: el telefilm *Duel* (traducido al castellano como *El diablo sobre ruedas*) y *The Sugarland Express* (*Loca evasión*), pero asumió el desafío, dejó en evidencia su profundo desconocimiento del mar y puso a prueba la paciencia y las finanzas de la productora, convirtiendo *Tiburón* en un permanente quebradero de cabeza.

Entre los motivos que, según el propio Spielberg, le llevaron a aceptar el encargo estaban el parentesco semántico entre *Duel* y *Jaws*, ambos de cuatro letras, y también la similitud de contenido. En la primera, un camión que parece tener personalidad propia se dedica a perseguir con saña inagotable a un conductor común y corriente, y en *Tiburón*, el desafío enfrenta a los protagonistas con una criatura viva transformada en una máquina de matar.

La elección de los intérpretes pasó por un significativo proceso de filtrado y demostró que la apuesta de la Universal oscilaba entre la película comercial de aventuras y el nuevo cine que ya se abría hueco gracias a nombres como Coppola, Bogdanovich o Scorsese. Spielberg habría tirado de la cantera de *The Last Picture Show* (*La última película*), dirigida por Bogdanovich en 1971, de la que era un absoluto incondicional, pero la productora buscaba cierto equilibrio. Según David Brown, uno de los altos directivos de la empresa: “Queríamos que se viera como una gran película independiente disfrazada de una película de gran estudio” (aunque se podría invertir la descripción).

El reparto refleja esa doble cara. El papel de Brody, el jefe de la policía local que ha dejado Nueva York en busca de un destino tranquilo, fue a manos del veterano Roy Scheider. El oceanógrafo apasionado, Hooper, sería Richard Dreyfuss, consagrado poco antes en *American Graffiti*, de Georges Lucas, y el personaje de Quint, el cazador de tiburones para el que se pensó en Lee Marvin, lo interpretaría finalmente Robert Shaw después de que impusiera su abrumador físico en *El golpe*. El rol femenino más destacado, la mujer del policía Brody, lo desempeño, Lorraine Gary, que aportó naturalidad y frescura al elenco.

5 –bien que lointain– une certitude selon laquelle un prédateur insatiable se déplace sous les eaux tranquilles d’une sympathique destination touristique.

Le succès du roman –publié en 1974– fut immédiat, d’autant plus que la production Universal s’intéressa à lui dès le premier instant, décida de le porter à l’écran avec Benchley et Carl Gottlieb comme co-scénaristes et choisit un réalisateur de vingt-huit ans, Steven Spielberg, 10 qui était connu dans les couloirs de la production comme « l’enfant prodige ». Le jeune cinéaste, originaire de Cincinnati, une ville de l’intérieur du pays, n’avait que deux longs métrages à son actif : le téléfilm *Duel* et *The Sugarland Express** (*Sugarland Express* en français), mais accepta de relever le défi, montra sa profonde méconnaissance de la mer et mit à l’épreuve la patience et les finances de la maison de production, faisant des *Dents de la mer* un casse-tête permanent.

15 Parmi les raisons qui, selon Spielberg lui-même, l’ont poussé à accepter la mission, il y avait le lien sémantique entre *Duel* et *Jaws*, les deux titres sont composés de quatre lettres, ainsi que la similarité de leur contenu. Dans le premier film, un camion semblant être pourvu d’une personnalité s’adonne avec une rage inépuisable à poursuivre un conducteur lambda et dans *Les Dents de la mer* le défi oppose les protagonistes à une créature vivante devenue machine à tuer.

20 Le choix des interprètes fut soumis à un processus de filtrage rigoureux et démontra que le pari d’Universal oscillait entre le film commercial d’aventure et le nouveau cinéma qui s’était déjà frayé une place grâce à des noms comme Coppola, Bogdanovitch ou Scorsese. Spielberg se serait inspiré de *The Last Picture Show* (*La Dernière Séance*), réalisé par Bogdanovich en 1971 dont il était un inconditionnel absolu, mais la maison de production recherchait un certain 25 équilibre. Selon David Brown, l’un des hauts dirigeants de l’entreprise : « Nous voulions qu’il soit vu comme un grand film indépendant déguisé en un film de grand studio. » (bien que l’inverse se vérifie également).

La distribution reflète cette double facette. Le rôle de Brody, le chef de la police locale qui a quitté New York à la recherche d’une destination tranquille, fut confié au vétéran Roy 30 Scheider. L’océanographe passionné, Hooper, serait Richard Dreyfuss, reconnu peu de temps auparavant pour son rôle dans *American Graffiti*, de Georges Lucas, et le personnage de Quint le chasseur de requins pour lequel Lee Marvin avait été envisagé, serait finalement interprété par Robert Shaw après avoir imposé son physique écrasant dans *L’Arnaque*. Le

* Ndt : *Duel* et *Sugarland Express* sont respectivement sortis au cinéma en 1972 et en 1974.

5 El inicio de la película nos pone en guardia frente a un realizador con un gran talento para el suspense, que maneja las emociones del espectador como el que mueve los invisibles hilos de un títere. El ambiente playero y nocturno con un grupo de jóvenes en torno a una hoguera; la pareja que inicia su coqueteo y se escapa del grupo; la chica, que toma la iniciativa, se desnuda y se lanza al agua, mientras el muchacho, que ha bebido más de la cuenta, se tumba en la orilla. La joven disfruta de su chapuzón en medio de un océano solitario y, poco después, suena por primera vez la inolvidable banda sonora de John Williams.

Spielberg nos sitúa en el punto de vista del tiburón acercándose desde las profundidades hacia el cuerpo de la joven, que sigue nadando confiada, y observamos angustiados su primer rictus de sorpresa y dolor, el violento zarandeo de las dentelladas, la forma en que es arrastrada hacia una boya cercana y sus intentos agónicos de librarse de esas mandíbulas que nos sueltan a su presa y la arrastran al fondo del mar. Este recupera la calma y la escena termina en silencio, con una panorámica apacible de las aguas. Una estampa engañosa: aunque no hemos visto al tiburón en ningún momento, ya sabemos que ha encontrado su caladero y seguirá ahí, al acecho. La aparición de los restos de la muchacha, en la playa y bajo un enjambre de cangrejos, da un vuelco a las expectativas del verano en Amity. Los ingresos del turismo corren peligro y el alcalde (interpretado por Murray Hamilton) siembra dudas sobre la presencia de un escualo asesino, que hundiría muchos negocios locales.

Al pulso entre el alcalde y Brody, que quiere cerrar la playa, se suma la prensa local y más tarde la televisión –con un cameo del propio novelista Peter Benchley en el papel de reportero–, lo que da una idea de la importancia que va adquiriendo esa presencia inquietante. Mientras, seguiremos viendo las acometidas del tiburón a poca distancia de la playa, alternando falsas alarmas y ataques mortales, que en algunos casos quedaron fuera del metraje para que la película fuera autorizada para menores de dieciocho años.³ De nuevo Spielberg nos sitúa en el lugar del depredador moviéndose pausadamente por debajo del agua, paseando entre colchonetas inflables, pequeñas embarcaciones y bañistas de todas las edades, como si estuviera escogiendo su próxima víctima.

El último bloque de *Tiburón* corresponde a la búsqueda de esa figura letal cuyas verdaderas dimensiones todavía desconocemos. Solo hemos visto su aleta o la presencia fugaz de su cabeza atacando alguna barca. La envergadura del animal aparece en el minuto 80 del metraje, cuando los protagonistas –el policía Brody, el marinero Quint y el científico Hooper–

5 premier rôle féminin, l'épouse du policier Brody fut campé par Lorraine Gary, qui apporta naturel et fraîcheur au casting.

Le début du film nous met sur nos gardes, dévoilant le grand talent du réalisateur pour le suspense, qui manipule les émotions du spectateur comme on tire les fils d'une marionnette : l'ambiance nocturne au bord du rivage rassemblant un groupe de jeunes autour d'un feu de camp ; le couple qui commence à flirter et s'éloigne du groupe ; la jeune femme, qui prend l'initiative, se déshabille et se jette à l'eau, tandis que le jeune homme, qui a bu plus que de raison, s'écroule sur le rivage. La jeune femme profite de sa baignade au milieu d'un océan désert et, peu de temps après, résonne pour la première fois l'inoubliable bande-son de John Williams.

15 Spielberg nous situe du point de vue du requin se rapprochant depuis les profondeurs du corps de la jeune femme, qui continue de nager confiante, et nous observons avec angoisse son premier rictus de surprise et de douleur, les violentes secousses des morsures, la façon dont elle est trainée jusqu'à une bouée toute proche et ses tentatives, à l'agonie, pour se libérer de ces mâchoires qui ne lâchent pas leur proie et l'entraînent dans les profondeurs. La mer retrouve son calme et la scène se termine en silence, avec un aperçu panoramique des eaux paisibles. Une image trompeuse : bien que nous n'ayons vu le requin à aucun moment, nous savons déjà qu'il a trouvé sa zone de pêche et qu'il restera là, aux aguets. L'apparition des restes de la jeune femme, sur la plage, sous un enchevêtrement de crabes, bouleverse radicalement les attentes de l'été à Amity. Les recettes du tourisme sont en péril et le maire (interprété par Murray Hamilton) 25 sème le doute quant à la présence d'un squalo meurtrier, qui ferait couler beaucoup d'entreprises locales.

Au bras de fer entre le maire et Brody, qui souhaite fermer la plage, s'ajoutent la presse locale et plus tard, la télévision –avec un caméo du romancier Peter Benchley en personne dans le rôle du reporter–, ce qui donne une idée de l'importance que va prendre cette présence inquiétante, tandis que nous continuerons d'assister aux attaques du requin non loin de la plage, alternant entre fausses alertes et attaques mortelles, qui dans certains cas ont été supprimées du long-métrage pour que le film puisse être autorisé aux enfants de moins de dix-huit ans³. À nouveau, Spielberg nous place dans la position du prédateur circulant tranquillement sous l'eau, slalomant entre matelas pneumatiques, petites embarcations et baigneurs de tout âge, comme 35 s'il choisissait sa prochaine victime.

5 viajan a bordo del *Orca*, la decrepita embarcación de Quint, en la que se multiplican las tensiones entre los tres⁴ mientras se manifiestan los diferentes motivos que los empujan a participar en la cacería. En un momento dado, el gran tiburón blanco bordea el barquito anticipando su ataque inminente. Brody es el primer testigo de su presencia y quien pronuncia una de las frases emblemáticas de *Tiburón*: “Vamos a necesitar un barco más grande”. El
10 marinero hace un cálculo aproximado: la bestia mide siete metros y medio.

El pulso entre los tripulantes y el escualo, que parece dotado de una peligrosa inteligencia, se prolonga durante esta parte final de la película, en la que también tiene lugar una de las escenas más conmovedoras: la conversación entre los tres personajes, cuando aparcen sus diferencias y se enseñan las cicatrices que han ido acumulando a lo largo de su vida. Quint
15 (y la soberbia interpretación de Robert Shaw) deja a sus colegas boquiabiertos con el relato de cómo sobrevivió a los tiburones tras el desastre del *USS Indianapolis* en la Segunda Guerra Mundial.⁵

El desenlace, en el que resuenan los ecos del capitán Ahab en *Moby Dick* o del relato *El viejo y el mar*, de Hemingway, fue objeto de discusión entre Spielberg y el autor de la novela.
20 Este había escrito un final muy distinto, aunque acabó imponiéndose el sentido del espectáculo del director.⁶ Pese a que el montaje posterior produce la apariencia engañosa de que *Tiburón* transcurre con fluidez y un ritmo perfecto, el rodaje fue una infernal cadena de contratiempos, duró siete meses (el triple de lo previsto), Spielberg estuvo a punto de tirar la toalla y Dreyfuss, en entrevistas posteriores, confesó que creía que estaban abocados al desastre.

25 En primer lugar, la juventud del director y su escasa experiencia le llevaron a empeñarse en una apuesta ingenua y muy arriesgada: rodar en mar abierto. La idea de Spielberg era que la sensación de desamparo frente al tiburón era mucho más fuerte si no se veía tierra firme. Pero era la primera vez que la Universal descartaba simular el océano utilizando lagos, estanques o grandes depósitos de agua, y todos cometieron un error de principiantes: olvidarse de las
30 mareas, el viento, las olas, las corrientes, las inclemencias del tiempo y la presencia de veleros en el horizonte, que obligaban a suspender el rodaje continuamente.

El otro gran responsable de los prolongados tiempos muertos en Marthas's Vineyard fue precisamente el tiburón, un gigantesco artefacto de doce toneladas que se averiaba

5 La dernière partie des *Dents de la mer* est consacrée à la traque de cette silhouette létale dont nous ignorons encore les vraies dimensions. Nous avons seulement vu son aileron ou l'apparition fugace de sa tête attaquant une barque. L'envergure de l'animal apparaît à la 80ème minutes du long-métrage, alors que les protagonistes –Brody, le policier ; Quint, le marin et Hooper, le scientifique– voyagent à bord de l'*Orca*, l'embarcation décrépite de Quint, sur
10 laquelle se multiplient les tensions entre les trois hommes⁴ alors qu'émergent les différents motifs qui les ont poussés à participer à la chasse. À un moment donné, le grand requin blanc longe le petit bateau, préparant son attaque imminente. Brody est le premier témoin de sa présence et celui qui prononce l'une des phrases emblématiques des *Dents de la mer* : « Il nous faudrait un plus gros bateau ». Le marin fait un calcul approximatif : la bête mesure sept mètres
15 et demi de long.

L'épreuve de force entre l'équipage et le squal, qui semble doté d'une intelligence machiavélique, se prolonge durant cette ultime partie du film, durant laquelle a également lieu l'une des scènes les plus émouvantes : la conversation entre les trois personnages, lorsqu'ils mettent de côté leurs différences et se montrent les cicatrices qu'ils ont accumulées tout au long
20 de leur vie. Quint (et la magistrale interprétation de Robert Shaw) laisse ses collègues bouche bée en racontant comment il a survécu aux requins après le désastre de l'USS Indianapolis durant la Seconde Guerre Mondiale⁵.

Le dénouement, dans lequel resonnent les échos du capitaine Achab dans *Moby Dick* ou du récit *Le vieil homme et la mer* d'Hemingway, fut l'objet de discussion entre Spielberg et
25 l'auteur du roman. Celui-ci avait écrit une fin très différente, néanmoins, le sens du spectacle du réalisateur⁶ finit par l'emporter. Bien que le montage donne l'impression trompeuse que *Les Dents de la mer* se déroule avec fluidité et un rythme parfait, le tournage, qui dura sept mois (le triple de ce qui était prévu), fut une infernale série de contretemps, Spielberg manqua de jeter l'éponge et au cours d'interviews ultérieures, Dreyfuss confessa avoir pensé qu'ils couraient
30 tout droit à la catastrophe.

Tout d'abord, la jeunesse du réalisateur et son manque d'expérience l'ont conduit à s'entêter dans un pari naïf et très risqué : tourner en haute mer. L'idée de Spielberg était que la sensation d'impuissance face au requin était plus forte si on ne voyait pas la terre ferme. Cependant, c'était la première fois qu'Universal écartait l'idée de reproduire l'océan en utilisant
35 des lacs, des étangs ou de grands réservoirs d'eau, et tous commirent une erreur de débutant :

5 continuamente por efecto del agua y la corrosión. La fabricación del enorme pez se le encargó a Bob Mattey, un legendario técnico de efectos espaciales que en 1954 había fabricado el calamar gigante de 20.000 leguas de viaje submarino. Mattey ya estaba jubilado pero aceptó el reto y diseño tres prototipos de tiburón a base de componentes eléctricos y materiales plásticos, que se maniobraban mediante un complejo sistema hidráulico pero que demostraron no estar
10 preparados para el rodaje en semejantes circunstancias. La frase “el tiburón no funciona” pasó a ser un lema en las comunicaciones entre el equipo de rodaje.

Lo que parecía un frustrante cúmulo de inconvenientes acabó favoreciendo a la trama de la película. Los largos periodos de inactividad permitieron añadir algunas escenas intimistas, como la de Bordy, abrumado y sentado a la mesa de su casa, haciendo gestos de pesar que son
15 repetidos miméticamente por su hijo. Y sobre todo obligó a soluciones ingeniosas para salvar los fallos mecánicos del tiburón, haciendo muy palpable su presencia amenazante sin necesidad de verlo. Una de ellas fue el recurso de los barriles amarillos que Quint le va clavando desde sur embarcación para ubicarle. Al flotar, los barriles señalan el trayecto del tiburón, su proximidad y la forma en que se dirige al *Orca* como un torpedo imposible de evitar. Spielberg
20 apelaba a la imaginación y a los miedos infantiles del espectador mediante un truco tan simple como eficaz.

El estreno estadounidense, en junio de 1975, fue acompañado de una campaña publicitaria sin precedentes. Por primera vez una película se promocionaba en televisión, con eslóganes tan alarmantes como “Véala antes de ir a nadar” o “Es como si Dios crease el diablo
25 y le diese mandíbulas”. En una estrategia puramente comercial, se redujo el número de salas a cuatrocientas en todo el país para lograr que hubiera largas colas y estas crearan un efecto llamada. La crítica la trató a dentelladas, pero fue un descomunal éxito de taquilla, acompañado de un *merchandising* de gorras, carteles, camisetas... que convertían al consumidor en un anuncio vivo de la película.

30 *Tiburón* cambió los viejos criterios de exhibición que reservaban los grandes estrenos para las fechas navideñas; inauguró un nuevo concepto, el *blockbuster*, o “taquillazo”, que define a un cine espectáculo de consumo familiar y masivo; y provocó una gran cantidad de secuelas tanto en forma de *remakes*, con escualos de todas las variedades, como de historias protagonizadas por aterradores animales asesinos: orcas (en *Orca*), gorillas (en *Congo*), leones
35 (en *Los demonios de la noche*)... Pero sobre todo consiguió que ya nadie volviera a bañarse en

5 ils oublièrent les marées, le vent, les vagues, les courants, les caprices du temps et l'apparition de voiliers à l'horizon, qui les obligèrent à suspendre le tournage continuellement.

L'autre grand responsable de ces temps morts prolongés à Martha's Vineyard fut justement le requin, une gigantesque machine de douze tonnes qui tombait en panne sans cesse sous l'effet de l'eau et de la corrosion. C'est à Bob Mattey, technicien d'effets spéciaux de
10 légende qui avait fabriqué en 1954 le calamar géant de *Vingt Mille Lieues sous les mers* que l'on confia la fabrication de l'énorme poisson. Mattey était déjà à la retraite mais il releva le défi et conçut trois prototypes de requins à base de composants électriques et de matériaux plastiques, qui se manœuvraient au moyen d'un système hydraulique complexe mais qui démontrèrent qu'ils n'étaient pas prêts pour le tournage en de pareilles circonstances. La phrase
15 « le requin ne fonctionne pas » devint une formule récurrente des échanges de l'équipe de tournage.

Ce qui semblait être une frustrante accumulation de péripéties joua finalement en faveur de l'intrigue. Les longues périodes d'inactivité permirent d'ajouter certaines scènes intimistes, comme celle où Brody, abattu, est attablé chez lui exécutant des gestes de regret qui sont répétés
20 mimétiquement par son fils. Et par-dessus tout, la situation obligea à trouver des solutions ingénieuses pour surmonter les failles mécaniques du requin, et rendre très palpable sa présence menaçante sans avoir besoin de le voir. L'une d'elles fut de recourir aux barils jaunes que Quint lui plante dans le corps depuis son bateau afin de le localiser. En flottant, les barils signalent la trajectoire du requin, sa proximité et la manière dont il se dirige sur l'*Orca* comme une torpille
25 impossible à éviter. Spielberg faisait appel à l'imagination et aux peurs enfantines du spectateur au moyen d'un tour de passe-passe aussi simple qu'efficace.

La sortie américaine en juin 1975 fut accompagnée d'une campagne publicitaire sans précédent. Pour la première fois, la télévision fit la promotion d'un film, avec des slogans alarmants comme « Regardez-le avant d'aller nager » ou « C'est comme si Dieu avait créé le
30 diable et lui avait donné des mâchoires. » Dans une stratégie purement commerciale, le nombre de salles fut réduit à quatre cents dans tout le pays afin d'obtenir d'interminables files d'attente et de créer un effet d'attraction. La critique a eu la dent dure, ce fut en revanche un succès commercial, accompagné d'un *merchandising* de casquettes, d'affiches, de T-shirts... qui transformèrent le client en une publicité vivante pour le film.

35 *Les Dents de la mer* bouscula les anciens critères de projection qui réservaient les grands lancements à la période de Noël ; le film inaugura un nouveau concept : le *blockbuster* ou

5 una playa –incluso libre de tiburones– sin recordar en algún momento los insistentes y sencillos acordes de la música de John Williams.⁵

5 orques (dans *Orca*), des gorilles (dans *Congo*), des lions (dans *L'Ombre et la Proie*)... Mais surtout, il réussit l'exploit d'empêcher quiconque de se baigner à nouveau sur une plage –y compris dénuée de requins– sans se souvenir à un moment des accords insistants et simples de la musique de John Williams^S.

NOTAS

- (1) La mayor parte del rodaje tuvo lugar en la isla Martha's Vineyard, al norte de la costa oriental de Estados Unidos. La estricta preservación de la arquitectura y el paisaje hacía casi inviables las filmaciones de películas e impuso medidas muy severas para el rodaje de *Tiburón*. El único decorado que se admitió fue la casa de Quint, el lobo de mar, con la condición de que después no quedara ninguna huella. Las características del fondo arenoso y poco profundo en las aguas que rodean Martha's Vineyard se impusieron como un argumento clave para la elección de esta isla, ligada por distintas razones a tres ilustres apellidos de la política estadounidense: Kennedy, Clinton y Obama.
- (2) La película generó un auténtico impacto y aumentó el miedo a los tiburones en Estados Unidos y en el resto del mundo. Pese a que se trata de episodios raros, hay listas muy documentadas sobre las muertes causadas por tiburones desde finales del siglo XVIII. En la mayoría de los casos por tres variedades de tiburón: tigre, toro y gran tiburón blanco.
- (3) La escena suprimida recoge el momento en el que un hombre, cazado en su bote por el tiburón, se ve arrastrado entre sus mandíbulas mientras intenta poner a salvo al hijo de Brody, sujetándolo con las manos. Lo conseguirá a cambio de rendirse ante la acometida del escualo.
- (4) Las tensiones entre los tres principales intérpretes fueron un problema añadido en el rodaje, y más en las escenas que transcurren en el Orca. Shaw, que según Dreyfuss era un actor "muy competitivo", bebía con frecuencia y se mareaba por el balanceo constante de la embarcación, hasta el punto de desmayarse en algunos momentos, y Scheider estaba irritado por las improvisaciones y los continuos contratiempos. La situación llegó a cierta catarsis cuando, en tierra firme y durante una espléndida comida de *buffet*, los tres actores empezaron a lanzarse comida en una especie de juego al que se sumó todo el equipo, aunque Spielberg no participó.
- (5) El escalofriante relato del *USS Indianapolis* es uno de los episodios más oscuros de la Segunda Guerra Mundial. El buque, con cerca de 1200 tripulantes, estuvo involucrado en la

NOTES

- (1) La majeure partie du tournage eut lieu sur l'île Martha's Vineyard, au nord de la Côte Est des Etats-Unis. La préservation stricte de l'architecture et du paysage rendait presque impossibles les tournages de films et imposa des consignes très sévères pour le tournage des *Dents de la mer*. L'unique décor accepté fut la maison de Quint, le loup des mers, à la condition qu'ensuite, il n'en reste pas la moindre trace. Les caractéristiques du fond sablonneux et peu profond des eaux qui encerclent Martha's Vineyard s'imposèrent comme un argument clef pour le choix de cette île, associée pour différentes raisons à trois illustres noms de la politique américaine : Kennedy, Clinton et Obama.
- (2) Le film généra un véritable impact et accrut la peur des requins aux Etats-Unis et dans le reste du monde. Bien qu'il s'agisse d'épisodes rares, il existe des listes très fournies des morts causées par des requins depuis la fin du XVIIIe siècle. Dans la majorité des cas, par trois espèces en particulier : le requin tigre, le requin taureau et le grand requin blanc.
- (3) La scène supprimée raconte le moment où un homme, attrapé par le requin dans sa barque, va être entraîné entre ses mâchoires alors qu'il tente de sauver le fils de Brody en le soulevant de ses mains. Il y parviendra avant de s'avouer vaincu face à l'attaque du squal.
- (4) Les tensions entre les trois interprètes principaux représentèrent un problème de plus sur le tournage, davantage encore pour les scènes qui se passent sur l'*Orca*. Shaw, qui selon Dreyfuss était un acteur « avec un fort esprit de compétition » buvait fréquemment et le balancement régulier de l'embarcation le rendait malade, au point même de s'évanouir à certains moments, et Scheider était agacé par les improvisations et contretemps permanents. La situation atteignit une certaine catharsis lorsque, sur la terre ferme et au cours d'un splendide repas sous forme de buffet, les trois acteurs commencèrent à se lancer de la nourriture dans une espèce de jeu auquel se joignit toute l'équipe à l'exception de Spielberg.
- (5) Le terrifiant récit de l'USS Indianapolis est l'un des épisodes les plus obscurs de la Seconde Guerre Mondiale. Le navire, qui comptait près de 1200 membres d'équipage, fut impliqué dans la livraison de pièces détachées pour les bombes atomiques qui seraient lancées sur Hiroshima et Nagasaki et fut touché par une torpille japonaise en juillet 1945. Durant plusieurs jours, sans l'aide des hautes autorités qui considéraient l'opération secrète, les survivants se virent décimés

5 entrega de piezas para las bombas atómicas que se lanzarían sobre Hiroshima y Nagasaki, y fue
hundido por un torpedo japonés en julio de 1945. Durante varios días, sin la ayuda de los altos
mandos que consideraban la operación secreta, los supervivientes se vieron diezmados por los
tiburones y solo sobrevivieron poco más de 300 hombres. La narración de Robert Shaw fue
escrita por él mismo después de que Spielberg se la encargara a John Milius, que se extendió
10 en exceso en el relato. Hace pocos años se estrenó *Men of courage* (Hombres de valor), una
versión épica de aquel desastre.

(6) La banda sonora fue una parte esencial del éxito de *Tiburón* y cambió por completo la
impresión que produjo la cinta. Según Williams, la primera vez que interpretó ante parecía un
15 poco desconcertado. Finalmente, acabó por rendirse ante la aparente simplicidad de esa música
(inspirada en las notas de Herrmann para la escena de la ducha en *Psicosis*), con la que el
compositor pretendía dotar de personalidad y de una fuerza atávica al tiburón blanco.

(S) La novela y la película resolvieron la muerte del tiburón de manera muy diferente. En la
20 versión de Benchley, el animal es arponeado y va cayendo en espiral hacia el fondo del mar
mientras sus cazadores quedan a salvo. Spielberg quería que los espectadores sintieran que la
bestia asesina recibe un castigo mucho más contundente y decidió que fuera despedazado por
una botella de oxígeno que lleva entre las mandíbulas y que explota, tras intentonas, por un
disparo de rifle del policía Brody. A Benchley le parecía totalmente inverosímil, pero el cineasta
25 conocía mejor a su público.

- 5 par les requins et seuls quelque 300 hommes survécurent. Le monologue de Robert Shaw fut écrit par l'acteur en personne, après que John Milius, à qui Spielberg avait confié cette mission, s'étendit trop dans son récit. Il y a quelques années sortit *Men of Courage (USS Indianapolis)*, une version épique de ce désastre.
- 10 (6) La bande-son constitua une partie essentielle du succès des *Dents de la mer* et changea complètement l'effet que produisit le long-métrage. Selon Williams, la première fois qu'il interpréta les deux notes emblématiques du thème principal devant Spielberg, celui-ci parut un peu déconcerté. Il finit par s'incliner face à l'apparente simplicité de cette musique (inspirée par les notes d'Herrmann pour la scène dans la douche dans *Psychose*), avec laquelle le
- 15 compositeur prétendait doter le requin blanc d'une personnalité et d'une force innée.

(S) Le roman et le film traitèrent de la mort du requin de manière très différente. Dans la version de Benchley, l'animal est harponné et tombe en spirale jusqu'au fond de l'eau tandis que ses chasseurs s'en sortent sains et saufs. Spielberg souhaitait que les spectateurs sentent que la bête meurtrière recevait un châtiment bien plus fort et décida qu'il serait mis en pièces par une

20 bouteille d'oxygène qui explose entre ses mâchoires, après plusieurs tentatives de coup de fusil du policier Brody. Cela paraissait complètement invraisemblable à Benchley, mais le cinéaste connaissait bien mieux son public.

5 El resplandor

Los laberintos de la locura

“¡Aquí está Jaaaack!”. La expresión feroz de un Jack Nicholson enajenado asoma a través del boquete astillado que él mismo va abriendo en una puerta con ayuda de un hacha. Al otro lado, su mujer Wendy permanece en una esquina, lanzando gritos de terror a cada hachazo y sujetando un gran cuchillo de cocina, sin que tengamos muy claro si le servirá para afrontar la furia de su marido. Podría ser una representación muy cinematográfica de la violencia de género, pero también es la escena más emblemática de *El resplandor*, una trama de terror psicológico rodada por Stanley Kubrick en la segunda mitad de 1978 y estrenada en 1980.

La película comienza con las notas de *Dies irae* sobrevolando un islote en medio de un lago y el intrincado relieve del Glacier National Park¹. Entre montañas, bosques, zonas esteparias y valles cerrados se abren paso carreteras sinuosas y muy estrechas por las que transita un Volkswagen Escarabajo de color amarillo. Es un paisaje de una belleza abrumadora, pero la soledad y la música medieval de *Dies irae*, versionada con sintetizador por Wendy Carlos, anticipan el viaje a un destino fatídico. Un hotel vacío durante la temporada invernal, a cuyo cuidado va a quedar Jack Torrance (Nicholson), junto a su esposa Wendy (Shelley Duvall) y su hijo Danny (Danny Lloyd) y en el que Jack vivirá su particular descenso a la locura.

El punto de partida fue un *bestseller* escrito por Stephen King tres años antes, pero Kubrick le dio la vuelta de una manera apabullante y bastante hermética. Con el transcurso del tiempo la potencia visual y alegórica de sus escenas, la capacidad de sacudir nuestra imaginación y poner a prueba nuestro frágil equilibrio la han convertido en una de las obras más enigmáticas del realizador, un film que todavía hoy es objeto de interpretaciones, algunas delirantes.

Kubrick siempre había abordado sus películas con un espíritu provocativo (*Espartaco*, *Lolita*, *La naranja mecánica*, *2001: una odisea del espacio...*), como si quisiera subvertir todos los estereotipos, pero tras *Barry Lyndon*, estrenada en 1975, se tomó un tiempo para elegir una

5 Shining

Les labyrinthes de la folie.

« Coucou chérie ! ». L'expression féroce d'un Jack Nicholson enragé apparaît au travers de la brèche qu'il va lui-même ouvrir dans une porte à l'aide d'une hache. De l'autre côté, sa femme Wendy se réfugie dans un coin, poussant des cris de terreur à chaque coup de hache et
10 tenant un grand couteau de cuisine, sans que nous sachions très bien s'il sera efficace pour affronter la rage de son mari. Il pourrait s'agir d'une représentation très cinématographique de la violence domestique, mais c'est également la scène la plus emblématique de *Shining*, une histoire d'horreur psychologique tournée par Stanley Kubrick dans la seconde moitié de 1978 et sortie en 1980.

15 Le film débute sur les notes du *Dies Irae* alors que nous survolons un îlot au milieu d'un lac et le relief complexe du Glacier National Park¹. Entre montagnes, bois, steppes et vallées fermées s'ouvrent des routes sinueuses et très étroites sur lesquelles circule une Volkswagen Coccinelle de couleur jaune. C'est un paysage d'une intense beauté, mais la solitude et la musique médiévale de *Dies Irae*, reprise au synthétiseur par Wendy Carlos, anticipent le funeste
20 destin de ce voyage. Un hôtel vide durant la saison hivernale, dans lequel Jack Torrance (Nicholson) va rester, aux côtés de sa femme Wendy (Shelley Duvall) et de son fils Danny (Danny Lloyd) et dans lequel Jack va vivre sa singulière descente vers la folie.

Le point de départ de Kubrick fut un *bestseller* écrit par Stephen King trois ans auparavant, mais il le transforma de manière troublante et assez hermétique. L'écoulement du
25 temps, la puissance visuelle et allégorique de ses scènes, la capacité à secouer notre imagination et à mettre à l'épreuve notre fragile équilibre en ont fait l'une des œuvres les plus énigmatiques du réalisateur, un film, qui aujourd'hui encore, fait l'objet d'interprétations, parfois délirantes.

Jusqu'alors Kubrick avait toujours abordé ses films dans un esprit de provocation (*Spartacus* ; *Lolita* ; *Orange mécanique* ; *2001, l'Odyssée de l'espace...*), comme s'il voulait
30 bouleverser tous les stéréotypes, mais après *Barry Lyndon*, diffusé pour la première fois en 1975, il lui fallut un moment pour choisir une histoire d'horreur surnaturelle, avec l'idée –qu'il croyait bonne– que la présence d'esprits impliquerait l'existence d'un au-delà. Lorsque le roman de Stephen King fut publié, le réalisateur s'y intéressa aussitôt. Après une vaine tentative

- 5 historia de terror sobrenatural, con la idea –que él consideraba optimista– de que la presencia de fantasmas implicaría la existencia de un más allá. Cuando se publicó la novela de Stephen King, al realizador le interesó de inmediato. Tras un conato frustrado de que el novelista se ocupara del guion, este pasó a manos de Diane Johnson, que compartió el trabajo de guionista con el propio Kubrick.
- 10 Las diferencias entre la obra literaria y la película acabaron siendo de tal calibre que el escritor nunca ocultó su desagrado con la versión del cineasta². No se parecen ni en la aureola gótica del caserón –en este caso un hotel– poseído por fantasmas, con la que King pretendía mostrar el arquetipo de lo que él llama un Mal Lugar a partir del recuerdo de una casa abandonada que visitó cuando era niño. En *El resplandor*, Stephen King retrata un Mal Lugar
- 15 que acaba trastornando un hombre normal y corriente, pero a su juicio el Jack interpretado por Nicholson era “excesivamente esquizofrénico y desde el primer momento ya sabes que está loco”. Para el escritor, según declaró en diferentes entrevistas, el resultado final de la adaptación de Kubrick equivalía a “una tragedia doméstica con matices ligeramente sobrenaturales” y la estética desbordante del cineasta, a “un precioso Cadillac sin motor”.
- 20 El realizador demostró que, en efecto, el aspecto sobrenatural de la historia le atraía como juego, pero lo que le interesaba realmente era la figura de Jack Torrance, su deriva paranoica y el mundo de las emociones familiares, tal vez porque él mismo vivía aislado con su familia en una casa de la campiña inglesa.³
- Otro elemento inspirador fue *El hotel azul*, un relato de finales del siglo XIX escrito por
- 25 Stephen Crane que narra una trágica partida de cartas entre tres personajes aislados en un hostel por una ventisca. Por su parte, Diane Johnson, antes de convertirse en coguionista de *El resplandor*, había escrito la novela *The Shadow Knows (La sombra sabe)*, en la que una mujer que se acaba de divorciar y vive sola se siente amenazada por llamadas de teléfono y por unos ladrones que tal vez solo existen en su imaginación.
- 30 Aunque el envoltorio fuera distinto, el aislamiento como antesala de la locura está muy presente en *El resplandor* de King y en la versión de Kubrick. De hecho, la trama comienza con una entrevista laboral en la que el director del hotel Overlook, antes de contratar a Jack y para poner a prueba su verdadero interés por el trabajo, le previene de la llamada “fiebre de las cabañas”, un síndrome violento que afectaba a los grupos de colonos aislados durante mucho

5 pour que l'auteur s'occupe du scénario, celui-ci passa aux mains de Diane Johnson, qui se partagea le travail de scénariste avec Kubrick lui-même.

Les différences entre l'œuvre littéraire et le film prirent une telle ampleur que l'écrivain ne cacha jamais son mécontentement envers la version du cinéaste². Les deux versions ne se ressemblent ni dans le dénouement, ni dans le portrait des personnages, ni dans l'aura gothique
10 de la bâtisse –en l'occurrence, un hôtel– possédée par des fantômes, avec laquelle King prétendait vouloir montrer l'archétype de ce qu'il appelle un Lieu Maudit à partir du souvenir d'une maison abandonnée qu'il avait visitée lorsqu'il était enfant. Dans *Shining*, Stephen King dépeint un Lieu Maudit qui finit par tourmenter un homme lambda, cependant d'après lui, le Jack interprété par Nicholson était « excessivement schizophrène et nous savons déjà dès le
15 premier instant qu'il est fou ». Selon ce que déclara l'auteur au cours de diverses interviews, le résultat de l'adaptation de Kubrick équivalait à « une tragédie domestique aux aspects légèrement surnaturels » et l'esthétique débordante du cinéaste, à « une magnifique Cadillac sans moteur ».

Le réalisateur démontra qu'en effet, l'aspect surnaturel de l'histoire l'attirait comme un
20 jeu, mais ce qui l'intéressait vraiment, c'était la personnalité de Jack Torrance, sa tendance paranoïaque et l'univers d'émotions familiales, peut-être parce que lui-même vivait isolé avec sa famille dans une maison de la campagne anglaise³.

L'Hôtel Bleu, un récit de la fin du XIXe siècle écrit par Stephen Crane qui raconte une tragique partie de cartes entre trois personnages coincés dans un hôtel par une tempête de neige
25 fut également source d'inspiration. Avant de devenir la coscénariste de *Shining*, Diane Johnson, de son côté, avait écrit le roman *The Shadow Knows* (*L'ombre sait*) dans lequel une femme fraîchement divorcée et vivant seule se sent menacée par des appels téléphoniques et par des voleurs qui n'existent peut-être que dans son imagination.

Bien que son caractère diverge, l'isolement comme préambule de la folie est tout aussi
30 présent dans *Shining* de King que dans la version de Kubrick. De fait, l'intrigue débute avec un entretien d'embauche au cours duquel, avant d'engager Jack et afin de tester son véritable intérêt pour le travail, le directeur de l'hôtel Overlook, l'informe de ce qu'on appelle « le mal des cachots », un syndrome violent qui affectait les groupes de colons isolés trop longtemps à cause de la neige. Au cours de la conversation, l'évènement tragique survenu dans l'hôtel en
35 1970, lorsque le précédent gardien, Delbert Grady, assassina son épouse et ses deux filles de dix ans et finit par se suicider d'un coup de feu, est révélé. Un évènement qui donnera dès lors

5 tiempo por causa de la nieve. En la conversación también se desvela el trágico suceso ocurrido en el hotel en 1970, cuando el anterior guarda, Delbert Grady, asesinó a su mujer y sus dos hijas de diez años y a continuación se pegó un tiro. Un suceso que ya marcará la pauta de todos los acontecimientos posteriores en el Overlook. Para alertarnos aún más de los espíritus que pueblan el edificio, el director del hotel relata a los Torrance que su construcción se llevó a
10 cabo entre 1907 y 1909 sobre un antiguo cementerio indio, mientras sus descendientes acosaban a los trabajadores porque estaban profanando el suelo sagrado de los ancestros.

Antes de su partida, Hallorann, el cocinero del hotel (interpretado por Scatman Crothers), tendrá una conversación privada con el pequeño Danny en la que le explica que ambos comparten el resplandor, la capacidad de captar y transmitir cosas que otros no ven. Y
15 que hay hechos que dejan huellas que solo pueden ver los que resplandecen. Danny queda unido a Hallorann por el resplandor, pero el pequeño también tiene un amigo imaginario. Tony, con el que habla moviendo el dedo índice como una marioneta. Este le ha confesado que no quiere ir al hotel aunque no le ha desvelado por qué.

La atmósfera de alucinaciones y pesadillas se cierne sobre los Torrance cuando todo el
20 personal ha abandonado el hotel y los tres se quedan solos en los interminables pasillos y salones del establecimiento⁴. Jack, que tiene pretensiones literarias, quiere aprovechar los cinco meses de tranquilidad para escribir su gran novela, mientras Wendy asume el rol de esposa solícita y Danny empieza a darse cuenta de que la conversación con Hallorann también incluía un aviso sobre lugares a los que nunca debía entrar, en particular la famosa habitación 237⁵.

25 Buena parte de las imágenes icónicas que se repiten a lo largo de la película proceden de los poderes telepáticos de Danny. Los chorros de sangre que surgen del ascensor e invaden los pasillos, la palabra REDRUM –*murder* (asesinato) al revés–, escrita con letras rojas o la presencia recurrente de las gemelas Grady cogidas de la mano y reclamando al pequeño que las acompañe con una frase que ya forma parte de la cultura cinéfila universal: “Hola, Danny. Ven
30 a jugar con nosotras. Para siempre”. Son señales de alarma que Kubrick dosifica hábilmente y que se van entrelazando con el paso de los días –sobrescritos en la pantalla– y con el progresivo deterioro mental de Jack, en una de las interpretaciones más inolvidables y extremas de Nicholson.

5 le ton à tous les faits ultérieurs à l'Overlook. Pour nous alerter encore un peu plus sur les esprits qui habitent le bâtiment, le directeur de l'hôtel raconte aux Torrance que sa construction a été effectuée entre 1907 et 1909 sur un ancien cimetière amérindien, alors que les descendants traquaient les ouvriers car ils étaient en train de profaner le sol sacré de leurs ancêtres.

10 Avant son départ, Hallorann, le cuisinier de l'hôtel (interprété par Scatman Crothers), aura une conversation privée avec le petit Danny pendant laquelle il lui explique qu'ils partagent tous les deux le *shining*, la capacité de comprendre et de transmettre des choses que les autres ne voient pas. Et qu'il y a des événements qui laissent des traces qui ne peuvent être vues que par ceux qui possèdent ce don. Danny reste lié à Hallorann grâce au *shining*, mais le petit a également un ami imaginaire, Tony, avec qui il échange en bougeant l'index comme une
15 marionnette. Ce dernier lui a avoué qu'il ne souhaitait pas aller à l'hôtel bien qu'il ne lui ait pas révélé pourquoi.

L'atmosphère hallucinatoire et cauchemardesque plane sur les Torrance une fois l'hôtel abandonné de tout son personnel et les trois se retrouvent alors seuls dans les interminables couloirs et salons de l'établissement⁴. Jack, qui a des ambitions littéraires, veut profiter des cinq
20 mois de tranquillité pour écrire son grand roman, tandis que Wendy assume son rôle d'épouse attentionnée et que Danny commence à se rendre compte que sa conversation avec Hallorann comportait également un avertissement à propos des lieux où il ne devait jamais pénétrer, en particulier la fameuse chambre 237⁵.

Une bonne partie des images emblématiques qui se répètent au cours du film
25 proviennent des pouvoirs télépathiques de Danny. Les flots de sang qui surgissent de l'ascenseur et envahissent les corridors, le mot REDRUM –*murder* (meurtre) à l'envers–, écrit en lettres rouges ou la présence récurrente des jumelles Grady se tenant la main et réclamant au petit garçon de les accompagner avec une phrase qui fait aujourd'hui partie de la culture cinéophile universelle : « Bonjour, Danny. Viens jouer avec nous. À jamais. » Autant de signaux
30 d'alarme que Kubrick dose habilement et qui vont s'entremêler au fil des jours –décomptés sur l'écran– accompagnés de la détérioration mentale progressive de Jack, dans l'une des interprétations les plus mémorables et extrêmes de Nicholson.

Afin de développer de nouvelles ambiguïtés, Kubrick, avec son habituelle tendance à inquiéter et déranger le spectateur, inclut quelques références sexuelles au scénario de Diane
35 Johnson, comme le baiser que Jack donne à une jeune femme dénudée qui sort tout juste d'une baignoire avant de se transformer en une vieille femme en train de pourrir. Ou la courte scène

5 Para dejar nuevas incógnitas, con su habitual tendencia a inquietar y aturdir al espectador, Kubrick añadió algunas referencias sexuales al guion de Diane Johnson, como el abrazo que Jack da a una joven desnuda que acaba de salir de una bañera y se acaba convirtiendo en una anciana putrefacta. O la breve escena que muestra una felación entre dos hombres, uno de ellos disfrazado de oso. A ello hay que sumar elementos simbólicos, como los espejos, el color rojo y sobre los laberintos, que continúan ofreciendo un ingente material a los analistas de la obra de Kubrick.

 El propio hotel es un laberinto que Danny recorre de forma incansable montado en su ruidoso triciclo, pedaleando a toda velocidad mientras le seguimos muy de cerca con una Steadicam, una cámara muy manejable que usó de forma magistral su inventor, Garrett Brown, contratado para el rodaje. Frente al hotel también hay un laberinto, cuya maqueta, reproducida en uno de los salones, Jack ha estudiado como si intentara desentrañar su propio cerebro. Y a lo largo de la película, el uso de la luz y del color, en manos del director de fotografía, John Alcott, que recurrió a tonos ocres para reflejar la realidad y azulados para señalar los momentos alucinatorios, será uno de los códigos visuales que ayuden a descifrar la misma naturaleza laberíntica de *El resplandor*.

 A medida que se suceden sus primeros desvaríos, Jack se muestra cada vez más perturbado y la gestualidad de Nicholson se vuelve más exacerbada. Pero el primer destello de locura y una de las escenas emblemáticas tiene lugar en The Gold Room, el fastuoso salón dorado del hotel, completamente desierto y en el que Jack es atentado por Lloyd (interpretado por Joe Turkel), un misterioso barman de expresión irónica. Jack es el único cliente y Lloyd solo está en su imaginación, pero la situación se presta a las confidencias y nos permite conocer el pasado alcohólico del protagonista y oírle confesar que años atrás maltrató a su hijo.

 Días más tarde cuando se han quedado completamente aislados por la nieve, también será en The Gold Room donde tiene lugar otra secuencia onírica que ya prepara el terreno a la inmersión total en la locura. En el salón se celebra una fiesta multitudinaria, Jack asiste encantado y se tropieza con Delbert Grady, el autor de la matanza de 1970. Jack y Grady (encarnado por un inquietante Philip Stone), tienen una conversación en los servicios de caballeros y el antiguo guarda le confiesa que escarmentó a su mujer y a sus hijas y le dice a Jack que él también debería dar un escarmiento a su familia. Un diálogo que parece dar alas a algunas tesis actuales sobre la “la violencia patriarcal” en *El resplandor*.⁶

5 qui montre une fellation entre deux hommes, l'un d'eux déguisé en ours. À cela il faut ajouter des éléments symboliques, comme les miroirs, la couleur rouge et surtout les labyrinthes, qui continuent d'offrir une matière conséquente aux analystes de l'œuvre de Kubrick.

10 L'hôtel en lui-même est un labyrinthe que Danny parcourt inlassablement, perché sur son tricycle bruyant, pédalant à toute vitesse alors que nous le suivons de très près avec une *Steadicam*, une caméra très maniable que son inventeur, Garrett Brown, embauché pour le tournage, utilisa magistralement. Devant l'hôtel se trouve également un labyrinthe, dont Jack a étudié la maquette, reproduite dans l'un des salons, comme s'il tentait d'élucider son propre cerveau. Et tout au long du film, l'utilisation de la lumière et de la couleur, aux mains du directeur de la photographie, John Alcott, qui eut recours à des tons ocre pour refléter la réalité et bleutés pour indiquer les moments hallucinatoires, sera l'un des codes visuels aidant à
15 déchiffrer la nature elle-même labyrinthique de *Shining*.

À mesure que se succèdent ses premiers délires, Jack se montre de plus en plus perturbé et la gestuelle de Nicholson est alors davantage exacerbée. Mais la première étincelle de folie et l'une des scènes emblématiques prend place dans *The Gold Room*, le fastueux salon doré de
20 l'hôtel, complètement désert et dans lequel Jack est accueilli par Lloyd (interprété par Joe Turkel), un mystérieux barman à l'expression sardonique. Jack est l'unique client et Lloyd n'existe que dans son imagination, mais la situation se prête aux confidences et nous permet de découvrir le passé alcoolique du protagoniste et de l'entendre confesser que des années auparavant il a maltraité son fils.

25 Des jours plus tard, lorsqu'ils se retrouvent complètement isolés par la neige, ce sera également dans *The Gold Room* qu'aura lieu une autre séquence onirique qui prépare d'ores et déjà le terrain à l'immersion totale dans la folie. Dans le salon se tient une fête réunissant beaucoup de monde, Jack y assiste, enchanté, et se heurte à Delbert Grady, l'auteur du massacre de 1970. Jack et Grady (incarné par un inquiétant Philip Stone), ont une conversation dans les
30 toilettes pour hommes et l'ancien gardien lui avoue avoir corrigé sa femme et ses filles et dit à Jack qu'il doit également donner une leçon à sa famille. Un dialogue qui semble donner des ailes à certaines thèses actuelles sur « la violence patriarcale » dans *Shining*⁶.

L'explosion de Jack ne tardera pas à arriver, après que Wendy aura découvert que l'unique chose qu'a écrite son mari, encore et encore, est la phrase « *all work and no play makes*

5 El estallido de Jack no tardará en llegar, después de que Wendy descubra que lo único que ha escrito su marido, una y otra vez, es la frase “*all work and no play makes Jack a dull boy*” (mucho trabajo y poca diversión hacen de Jack un tipo aburrido). Cientos de folios que, según parece, escribió el propio Kubrick en su maniático cuidado por los detalles. La violencia se desata hasta llegar al paroxismo con el ataque de furor asesino de Jack, quien con un hacha
10 hace añicos la puerta tras la que se esconde una aterrada Wendy, que ya ha puesto a salvo a su hijo. Esta escena, en la que Kubrick se permitió jugar con alusiones al cuento de *Los tres cerditos*, tuvo que ser rodada en repetidas ocasiones porque el actor había sido bombero en su juventud y manejaba el hacha con demasiada destreza.

El final, muy distinto al que King ideó en la novela,^S transcurre en el laberinto, helado
15 y con una espesa capa de nieve, en el que Danny es perseguido por su padre. Pero Kubrick todavía nos reserva un último enigma: una foto de época que decora The Gold Room, tomada en la fiesta del 4 de julio de 1921 en la que se puede ver a un animado grupo de hombres y mujeres y, en primer plano, un sonriente Jack Torrance.

Aunque el rodaje empezó el 2 de mayo de 1978 y duró 27 semanas, Kubrick ya llevaba
20 un año de preparativos, con su control casi enfermizo de los detalles. Empezando por la banda sonora, con temas de Penderecki, Ligeti y Bela Bartók entremezclados con sonidos hipnóticos, chirriantes y repetitivos (chisporroteos, latidos, las ruedecillas del triciclo de Danny...). Y continuando con un vestuario diseñado por Milena Canonero, colaboradora habitual del realizador, que contribuyó al ambiente alucinatorio del film. Inolvidables son los vestiditos
25 azules de las hermanas Grady, posando en medio de un pasillo como si fueran maniqués.

El balance que ofrece *El resplandor* es el del miedo a lo irracional, la locura y los propios instintos, pero con Kubrick nunca existe una última lectura. Como dijo Steven Spielberg en una ocasión: “Una parte suya aún es un misterio”.

5 *Jack a dull boy* » (À trop travailler, on perd joie et santé²). Des centaines de pages que Stanley Kubrick aurait apparemment écrites lui-même dans son souci maniaque des détails. La violence se déchaîne jusqu'à atteindre son paroxysme avec la crise de folie assassine de Jack, qui, à l'aide d'une hache, réduit en miettes la porte derrière laquelle se cache une Wendy terrifiée, qui a déjà mis son fils à l'abri. Cette scène dans laquelle Kubrick s'est permis de jouer avec des allusions au conte des *Trois petits cochons*, a dû être tournée à plusieurs reprises car l'acteur
10 avait été pompier dans sa jeunesse et manipulait la hache avec trop d'adresse.

La fin, très différente de ce que King avait imaginé dans le roman^S se déroule dans le labyrinthe, gelé et recouvert d'une épaisse couche de neige, dans lequel Danny est poursuivi par son père. Mais Kubrick nous réserve encore une dernière énigme : une photo d'époque
15 décorant *The Gold Room*, prise pendant la fête du 4 juillet 1921, sur laquelle on peut voir un groupe enjoué de femmes et d'hommes et, au premier plan, un Jack Torrance souriant.

Bien que le tournage ait débuté le 2 mai 1978 et ait duré 27 semaines, Kubrick avait déjà passé un an à le préparer, à cause de son contrôle presque maladif des détails. À commencer par la bande-son, avec des compositions de Penderecki, Ligeti et Bela Bartok, mélangées à des
20 sons hypnotiques, grinçants et répétitifs (grésillements, battements, petites roues du tricycle de Danny) et se poursuivant par une garde-robe conçue par Milena Canonero, collaboratrice habituelle du réalisateur qui contribua à l'ambiance hallucinatoire du film. Inoubliables restent les robes bleues des sœurs Grady, postées au milieu d'un couloir comme si elles étaient des marionnettes.

25 La conclusion que nous offre *Shining* est celle de la peur de l'irrationnel, de la folie et de nos propres instincts, mais avec Kubrick il n'existe jamais de lecture finale. Comme l'a un jour dit Steven Spielberg : « Une partie de lui reste un mystère ».

30

² *Ndt* : Dans la version sous-titrée du film, cette phrase est traduite par le proverbe « Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras ».

NOTAS

(1) Los exteriores corresponden al Glacier National Park (Montana) y las primeras tomas de *El resplandor* se rodaron en Saint Mary Lake, donde se encuentra el pequeño islote Wild Goose Island. En cuanto al hotel Overlook, su fisonomía externa corresponde en realidad al hotel Timberline Lodge, en Oregón, una especie de lujoso complejo asociado al ski. Según parece, incluso en este detalle las fuentes de inspiración de Kubrick y Stephen King fueron distintas, ya que el escritor urdió su novela tras una estancia en el hotel Stanley, en Colorado.

(2) En cierto modo, King se tomó la revancha por su descontento con la versión de Kubrick cuando se estrenó una adaptación televisa de su novela, en 1997, que a juicio del escritor había captado mejor la naturaleza de Jack Torrance. Y volvió a desquitarse con *Doctor Sleep*, una secuela rodada en 2019, dirigida por Mike Flanagan, protagonizada por Ewan McGregor y basada en la novela homónima de Stephen King en la que Danny regresa al hotel Overlook.

(3) En 1978 Kubrick compró Childwickbury Manor, una enorme mansión del siglo XVII en el condado inglés de Hertfordshire. La utilizó como residencia familiar y también como lugar de trabajo. El cineasta murió aquí en 1999 y fue enterrado en la intimidad junto a su árbol favorito.

(4) El diseño de los decorados fue un trabajo extraordinario y respondía también al criterio exigente de Kubrick. Ray Walker, el director artístico, había pasado varios meses viajando por Estados Unidos para sacar fotografías de exteriores, salones y habitaciones en establecimientos de todo tipo. Los decorados se reconstruyeron después gracias a ese material, incluyendo el servicio donde se encuentran Jack Torrance y Delbert Grady, diseñado por Frank Lloyd Wright para un hotel de Arizona.

(5) La habitación 237 dio nombre también al documental *Room 237*. Estrenado en 2012 busca, a través de entrevistas, desentrañar algunas de las claves de *El resplandor*. El análisis de los elementos de la película pretende ofrecer una guía a través del laberinto y el hotel Overlook, aunque sigue quedando la impresión de que Kubrick dejó muchas puertas cerradas.

NOTES

(1) Les extérieurs correspondent au Glacier National Park (Montana) et les premières prises de *Shining* furent tournées à Saint Mary Lake, où se trouve l'îlot de Wild Goose Island. Quant à l'hôtel Overlook, sa façade est en réalité celle de l'hôtel Timberline Lodge, dans l'Oregon, sorte de complexe luxueux dédié au ski. Il semble qu'y compris pour ce détail, les sources d'inspiration de Kubrick et de Stephen King divergèrent, dans la mesure où l'écrivain imagina son roman après un séjour à l'hôtel Stanley, dans le Colorado.

(2) D'une certaine manière, King prit sa revanche sur son mécontentement envers la version de Kubrick lorsque sortit en 1997 une adaptation télévisée de son roman, qui, aux yeux de l'écrivain, avait mieux cerné la nature de Jack Torrance. Il se rattrapa également avec *Doctor Sleep*, une suite tournée en 2019, réalisée par Mike Flanagan, jouée par Ewan McGregor et basée sur le roman éponyme de Stephen King dans lequel Danny retourne à l'hôtel Overlook.

(3) En 1978, Kubrick acheta Childwickbury Manor, une énorme demeure du XVII^e siècle dans le comté anglais du Hertfordshire. Il l'utilisa comme résidence familiale mais aussi comme lieu de travail. Le cinéaste y mourut en 1999 et fut enterré dans l'intimité près de son arbre favori.

(4) Le design des décors représenta un travail extraordinaire et répondait aussi aux exigeants critères de Kubrick. Ray Walker, le directeur artistique, avait passé plusieurs mois à voyager aux Etats-Unis pour prendre des photographies d'extérieurs, de salons et de chambres d'établissements en tous genres. Les décors furent reconstruits ensuite grâce à ce matériel, y compris les toilettes où se rencontrent Jack Torrance et Delbert Grady, conçues par Franck Lloyd Wright pour un hôtel en Arizona.

(5) La chambre 237 donna également son nom au documentaire *Room 237*. Sorti en 2012, il cherche, au travers d'entrevues, à résoudre certaines clefs de *Shining*. L'analyse des éléments du film prétend offrir un guide à travers le labyrinthe et l'hôtel Overlook, bien qu'il continue de donner l'impression que Kubrick avait laissé beaucoup de portes fermées.

5 (6) Ni siquiera el realizador escapó a la sospecha de ser demasiado duro con la actriz Shelley Duvall, a la que hizo repetir escenas una y otra vez, hasta llevarla al límite. Su interpretación de Wendy refleja esa crispación y con el tiempo la actriz afirmó que “el fin no justifica los medios” y que se había sentido aislada y maltratada verbalmente, quizás con la idea de que se metiera en la piel de su personaje.

10

(S) Aunque el laberinto en el que Jack muere congelado tras perseguir a su hijo no existe en la novela de King, este desempeñó un papel tan decisivo en la película que se construyeron dos versiones, una veraniega y otra de invierno. La primera se hizo en los estudios de la MGM en la villa inglesa de Borehamwood y posteriormente, y en absoluto secreto, fue desmontada y
15 reconstruida en los estudios de EMI, cerca de Londres. Kubrick también cambió diametralmente el destino de Hallorann, el cocinero, que acude al hotel Overlook porque siente la llamada del resplandor de Danny. Stephen King lo salvó en la novela, pero en la película muere a manos del enloquecido Jack Torrance.

- 5 (6) Le réalisateur n'échappa pas à la suspicion d'avoir été trop dur avec l'actrice Shelley Duvall, à qui il fit répéter des scènes encore et encore, jusqu'à la pousser à bout. Son interprétation de Wendy reflète cette crispation et avec le temps l'actrice affirma que « la fin ne justifiait pas les moyens » et qu'elle s'était sentie isolée et maltraitée verbalement, peut-être dans l'idée qu'elle se mettrait dans la peau de son personnage.
- 10 (S) Bien que le labyrinthe dans lequel Jack meurt congelé après avoir poursuivi son fils n'existe pas dans le roman de King, celui-ci joua un rôle si décisif dans le film qu'on en construisit deux versions, une pour l'été et une autre pour l'hiver. La première fut fabriquée dans les studios de la MGM dans la villa anglaise de Borehamwood et fut, par la suite et dans le secret le plus complet, démontée et reconstruite dans les studios de l'EMI, près de Londres. Kubrick changea
- 15 également radicalement le destin d'Hallorann, le cuisinier, qui se rend à l'hôtel Overlook parce qu'il perçoit l'appel du *shining* de Danny. Stephen King le sauva dans le roman, mais dans le film il meurt des mains d'un Jack Torrance devenu fou.

5 El silencio de los corderos

Un psicópata exquisito

Sin parpadear, los ojos azules de Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) miran directamente a cámara cómo si alcanzaran hasta el último escondrijo de nuestro cerebro. Es una mirada glacial, irónica y controladora y, sin embargo, cargada de una remota humanidad. Los
10 barrotes de su ceda separan al caníbal de su interlocutora, Clarice Starling (Jodie Foster), una joven y menuda aspirante a entrar en el FBI que ha aceptado el desafío del famoso *quid pro quo*. En su calidad de viejo psicoanalista, él le irá aportando las posibles claves para resolver los asesinatos de un psicópata bautizado como Buffalo Bill; a cambio, Clarice le desvelará dolorosos recuerdos de su infancia. Es un acuerdo enfermizo, pero la ambiciosa agente está
15 dispuesta a dejarse anímicamente la piel, aunque solo sea porque las víctimas de Buffalo Bill están siendo despellejadas literalmente.

El intercambio que sostienen Clarice, intentando controlar su miedo ante la presencia del monstruo, y Hannibal, de pie en medio de su jaula como si pese a todo dominara la situación, es uno de los grandes momentos del terror psicológico que corroe —como la afilada dentadura
20 de un carnívoro— el entramado de *El silencio de los corderos*, rodada por Jonathan Demme en 1990. Un *thriller* hipnótico que catapultó la figura y la inteligencia de Hannibal Lecter hasta convertirlo en un singular objeto de admiración en el complejo mundo de los villanos de finales del siglo XX.

El film de Demme, un director experimentado que nunca se había adentrado en el género
25 del terror, se basa en la novela del mismo título, escrita por el estadounidense Thomas Harris en 1988. En ella, el novelista había trazado los grandes rasgos de sus protagonistas: Clarice Starling, una aprendiz de detective que se tiene que abrir paso en un mundo masculino y hostil, y Hannibal Lecter, el psicólogo forense que lleva ocho años encarcelado por su abierta inclinación por la carne humana. Como admite en algún momento con satisfacción de *gourmet*:
30 “Me comí su hígado acompañado de habas y un buen Chianti”.

A ellos se suma una galería de personajes que también adquieren un peso importante en el film, como el jefe de Clarice, Jack Crawford (interpretado por Scott Glenn), el doctor Chilton

5 Le Silence des Agneaux

Un psychopathe tout à fait exquis.

Sans sourciller, les yeux bleus d'Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) regardent droit vers la caméra comme s'ils allaient jusqu'au plus profond recoin de notre cerveau. C'est un regard glacial, ironique et dominateur et néanmoins chargé d'une lointaine humanité. Les barreaux de sa cellule séparent le cannibale de son interlocutrice, Clarice Starling (Jodie Foster), une jeune et frêle stagiaire du FBI qui a accepté de relever le défi du fameux *quid pro quo*. En sa qualité d'ancien psychanalyste, il lui fournira les possibles clefs afin de résoudre les meurtres d'un psychopathe baptisé Buffalo Bill ; en échange, Clarice lui dévoilera de douloureux souvenirs de son enfance. C'est un accord malsain, mais l'ambitieuse agente est disposée à se donner corps et âme jusqu'à risquer sa peau, ne serait-ce que parce que les victimes de Buffalo Bill sont littéralement dépecées.

L'échange qu'entretiennent Clarice, essayant de contrôler sa peur face à la présence du monstre, et Hannibal, debout au milieu de sa cage comme s'il dominait, malgré tout, la situation, est l'un des grands moments de terreur psychologique, qui, telles les dents aiguisées d'un carnivore, ronge la trame du *Silence des Agneaux*, réalisé par Jonathan Demme en 1990. Un thriller hypnotique qui propulsa la personnalité et l'intelligence d'Hannibal Lecter jusqu'à en faire un objet d'admiration singulier dans le monde complexe des méchants de la fin du XXe siècle.

Le film de Demme, un réalisateur expérimenté qui ne s'était jamais aventuré dans le genre du film d'horreur, est tiré du roman éponyme écrit par l'américain Thomas Harris en 1988. Dans ce roman, l'écrivain avait posé les grands traits de ses personnages : Clarice Starling, une apprentie détective qui doit se frayer un chemin dans un monde masculin hostile, et Hannibal Lecter, le psychologue médico-légal qui est incarcéré depuis huit ans pour son penchant manifeste pour la viande humaine. Comme il l'admet à un moment avec la satisfaction d'un gourmet : « J'ai dévoré son foie avec des fèves au beurre et un excellent Chianti. »

À eux s'ajoutent une galerie de personnages qui tiennent également un rôle important dans le film, comme le chef de Clarice, Jack Crawford (interprété par Scott Glenn), le docteur

5 (Anthony Head) y Jame Gumb, alias Buffalo Bill (Ted Levine), el asesino que mata a mujeres jóvenes después de tenerlas retenidas en un pozo en su propia casa.

Para la novela, Harris creó a Buffalo Bill a partir de varios asesinos reales. Entre ellos el ya conocido Edward Gein, en quien también se basan *La matanza de Texas* y *Psicosis*, que utilizaba la piel de sus víctimas como material de diseño; Jerry Brudos quien se travestía con
10 las prendas de las mujeres a las que mataba; y Ted Bundy, un homicida confeso de más de treinta mujeres que ayudó a la policía a esclarecer el caso de otro asesino en serie. Bundy, al igual que Buffalo Bill, recurría al truco de hacerse pasar por lisiado (llevaba un brazo escayolado) para reclamar la ayuda de sus víctimas y hacerse con ellas.

La frecuencia y el impacto social de este tipo de episodios, ampliamente difundidos por
15 la prensa estadounidense, había conducido a la creación en 1985 del programa VICAP (Violent Criminal Apprehension Program). Fundado en el edificio del FBI en Quantico (en el estado de Virginia), estaba destinado a identificar a los homicidas reincidentes con ayuda de la informática, la psicología y las entrevistas minuciosas a los asesinos¹. Los estudios que se emplearon en Quantico intentaban determinar los patrones de conducta de los llamados
20 sociópatas, personas socialmente inadaptadas que a menudo eran capaces de matar siguiendo determinados rituales y sin mostrar la menor empatía hacia el dolor ajeno.

El escritor Thomas Harris partió de la premisa de que nadie mejor que un sociópata para desvelar la naturaleza de otro y concibió a Hannibal Lecter como caníbal exquisito y asesor de detectives en 1981, año en que publicó *El dragón rojo*. La novela llegó a las pantallas cuatro
25 años después con el título *Manhunter* y bajo la dirección de Michael Mann. Hoy se considera una precuela de *El silencio de los corderos* porque el policía protagonista recurre a los consejos de Lecter –aunque menos refinado que le interpretado por Hopkins– para ayudar en la caza de otro *serial killer* que ataca en las noches de luna llena.

La puesta en marcha de *El silencio de los corderos*, con guion del propio Jonathan
30 Demme, tuvo un largo y prolijo recorrido hasta la elección de los protagonistas. La primera opción para Hannibal fue Sean Connery, pero este declinó interpretarlo porque la parecía excesivamente repugnante. Una repuesta similar a la de Gene Hackman que, pese a haber adquirido los derechos de la novela, rechazó el papel porque le resultaba demasiado sórdido.

5 Chilton (Anthony Head) et Jame Gumb, alias Buffalo Bill (Ted Levine), l'assassin qui tue des jeunes femmes après les avoir retenues dans un puits de sa propre maison.

Pour le roman, Harris créa Buffalo Bill à partir de différents meurtriers réels. Parmi eux, Edward Gein, déjà évoqué précédemment, qui utilisait la peau de ses victimes comme matériau de création et sur qui se basent aussi *Massacre à la tronçonneuse* et *Psychose* ; Jerry Brudos, 10 qui se travestissait avec les vêtements des femmes qu'il tuait et Ted Bundy, un meurtrier qui a avoué avoir assassiné plus de trente femmes et qui aida la police à élucider l'affaire d'un autre tueur en série. Bundy, à l'image de Buffalo Bill, rusait pour se faire passer pour un estropié (il portait un plâtre au bras) afin de quémander l'aide de ses victimes et de les embarquer.

La fréquence et l'impact social de ce type d'épisodes, largement diffusés par la presse 15 américaine, avaient conduit à la création en 1985 du programme VICAP (*Violent Criminal Apprehension Program*). Fondé dans le bâtiment du FBI à Quantico (dans l'état de Virginie), il était destiné à identifier les meurtriers récidivistes à l'aide de l'informatique, de la psychologie et des entretiens minutieux avec des meurtriers¹. Les études qui furent utilisées à Quantico tentaient de déterminer les modèles comportementaux des sociopathes interrogés, 20 personnes socialement inadaptées qui étaient souvent capables de tuer selon des rituels déterminés et sans montrer la moindre empathie face à la douleur d'autrui.

L'écrivain Thomas Harris partit du principe que personne n'était mieux placé qu'un sociopathe pour révéler la nature d'un autre et construisit Hannibal Lecter comme un exquis cannibale, doublé d'un consultant pour la police en 1981, année où il publia *Dragon Rouge*. Le 25 roman arriva sur les écrans quatre ans plus tard sous le titre *Le sixième sens (Manhunter)* et fut mis en scène par Michael Mann. Il est aujourd'hui considéré comme un préquel du *Silence des Agneaux* parce que le personnage du policier a recours aux conseils de Lecter –bien que ce dernier soit moins raffiné que celui interprété par Hopkins– pour aider à la traque d'un autre *serial killer* qui attaque les nuits de pleine lune.

30 La mise en route du *Silence des Agneaux*, avec le scénario de Jonathan Demme en personne, fut longue et méticuleuse jusque dans la sélection des protagonistes. Le premier choix envisagé pour Hannibal fut Sean Connery, mais ce dernier refusa de l'interpréter parce qu'il lui paraissait excessivement répugnant. Une réponse similaire à celle de Gene Hackman qui, en dépit d'avoir acquis les droits du roman, déclina le rôle parce qu'il lui semblait trop sordide.

5 Tampoco el inglés Anthony Hopkins se puso fácilmente en la piel de Lecter. Aunque le interesaba consolidar su carrera en Hollywood y había obtenido reconocimiento por su interpretación del amable doctor Treves en *El hombre elefante*, de David Lynch, no se veía encarnando a un terapeuta con un historial tan perverso. Demme lo convenció con el argumento, un poco forzado, de que Hannibal Lecter era en realidad una buena persona atrapada en un
10 cerebro enajenado.

Jodie Foster tuvo que pelear por el personaje de Clarice Starling. El director se lo había ofrecido inicialmente a Michelle Pfeiffer, pero también esta renunció a participar en una trama violenta que no encajaba en su perfil. A Demme finalmente le sedujo la actitud resuelta y la manera de caminar de Jodie Foster, que pese a su juventud (no había cumplido los treinta años)
15 ya había dejado una larga estela tras su precoz aparición en *Taxi Driver* y su Óscar en 1988 a la mejor actriz por *Acusados*.

El guion de Demmen atrevido, clásico y tenebroso, fue un reto para el rodaje de la película, producida por Orion Pictures, pero contó con el apoyo abierto del Servicio de Ciencias del Comportamiento del FBI. Este fue decisivo en la formación del equipo actoral, que se
20 adiestró en el manejo de armas y el estudio de perfiles criminales. La peor parte del aprendizaje se la llevó Scott Glenn (el jefe Crawford en la película), que tuvo que escuchar algunas cintas de audio con las confesiones de asesinos en serie y salió seriamente traumatizado de la experiencia.

La colaboración de Quantico, tal vez animada por la necesidad de modernizar la imagen
25 científica del FBI tras pasar demasiadas décadas a la sombra de Edgar Hoover, permitió además el rodaje de las escenas iniciales en su sede, algo poco habitual en las colaboraciones entre esta institución y el cine. Las primeras imágenes² están grabadas en un bosque de su recinto, donde vemos a Starling corriendo y haciendo pruebas de entrenamiento en un paisaje cubierto de niebla, antes de ser convocada por Crawford para el encuentro con el que empezará su compleja
30 relación con Hannibal Lecter. Crawford necesita saber si la joven podría arrancarle a Lecter alguna pista sobre el perfil psicológico de Buffalo Bill, pero la previene de antemano sobre el peligro de que el interrogado domine la situación y acabe controlando su mente.

5 Le britannique Anthony Hopkins ne se mit pas facilement dans la peau de Lecter non plus. Bien que l'idée de consolider sa carrière à Hollywood l'attirât, et bien qu'il fut reconnu pour son interprétation de l'aimable Docteur Treves dans *Elephant Man* de Daniel Lynch, il ne se voyait pas incarner un thérapeute aux antécédents si pervers. Demme le convainquit avec l'argument, un peu tiré par les cheveux, qu'Hannibal Lecter était en réalité une bonne personne
10 coincée dans un cerveau aliéné.

Jodie Foster dut se battre pour le rôle de Clarice Starling. Le réalisateur l'avait initialement offert à Michelle Pfeiffer, mais cette dernière renonça également à participer à une histoire violente qui ne correspondait pas à son profil. Demme fut finalement séduit par l'attitude résolue et la démarche de Jodie Foster, qui malgré sa jeunesse (elle n'avait alors pas
15 soufflé ses 30 bougies), avait déjà marqué les esprits après son apparition précoce dans *Taxi Driver* et son oscar de la meilleure actrice en 1988 pour son rôle dans *Les Accusés*.

Le scénario de Demme, audacieux, classique et sinistre, fut un véritable défi pour le tournage du film, produit par Orion Pictures, mais disposa du soutien manifeste du Département des Sciences du Comportement du FBI. Cela se révéla décisif dans la formation des acteurs,
20 qui s'entraînèrent au maniement des armes et à l'étude de profils criminels. C'est à Scott Glenn (le chef Crawford dans le film) que revint la pire part de l'apprentissage, car il dut écouter certains enregistrements comprenant les confessions de tueurs en série et ressortit profondément traumatisé par cette expérience.

La participation de Quantico, peut-être motivée par le besoin de moderniser l'image
25 scientifique du FBI, après avoir passé trop de décennies dans l'ombre d'Edgar Hoover, permit de plus le tournage des scènes d'ouverture en son siège, quelque chose de peu habituel dans les collaborations entre cette institution et le cinéma. Les premières images² sont filmées dans l'enceinte du FBI, dans un bois, où nous voyons Starling en train de courir et de s'entraîner à passer des tests dans un paysage couvert de neige, avant d'être convoquée par Crawford pour
30 l'entretien qui marquera le début de sa relation complexe avec Hannibal Lecter. Crawford a besoin de savoir si la jeune femme pourrait arracher à Lecter une piste sur le profil psychologique de Buffalo Bill, mais la met en garde par avance du risque que l'interrogé domine la situation et finisse par contrôler son esprit.

Depuis la première rencontre –duel serait un terme plus précis– entre les deux
35 protagonistes, nous sommes témoins d'un bras de fer magistral entre la jeune aspirante, tenace,

5 Desde el primer encuentro –duelo sería mas preciso– entre los dos protagonistas, somos testigos de un pulso magistral entre la joven aspirante, tenaz, valiente y dispuesta a llegar hasta el final para detener a un asesino en serie, y el psiquiatra experimentado, capaz de disfrutar con un dibujo del Duomo de Florencia o una pieza de Bach, mientras juega con Clarice y le pide que se desnude emocionalmente, a veces a cambio de falsos indicios.

10 Los momentos clave de *El silencio de los corderos* están en esos desafíos actorales,³ en los extraordinarios diálogos con sus réplicas y contrarréplicas, en la mezcla de tensión y atracción de los protagonistas y en las miradas que Demme supo administrar hábilmente. Desde el principio vemos primerísimos planos de Anthony Hopkins en los que nos analiza abiertamente y sin pestañear, técnica que el actor recordaba de algún amigo, aunque está fuera
15 de los barrotes que encierran a su interlocutor, parece atrapada en la cárcel mental en la que este intentará meterla hábilmente y de que ella deberá escapar una y otra vez.

Frente a la seguridad y la voz de Hopkins, que él mismo asociaba al tono metálico del ordenador HAL 2000 –una máquina fría y superdotada– de *2001: una odisea del espacio* de Kubrick, la principal arma que tiene Clarice Starling es ofrecer algunos de sus secretos. Como
20 si asistiéramos a una nueva pugna entre la claridad y las tinieblas.

La trama avanza en la búsqueda de nuevos indicios sobre Buffalo Bill, sus andanzas y la certeza de que está buscando piel nueva para su particular taller de confección. Una autopsia revela además un elemento clave para identificar sus asesinatos, el hallazgo de una larva de mariposa que deja en la boca de sus víctimas. Se trata de la *Acherontia styx*, una mariposa
25 nocturna asiática que lleva en el lomo una forma similar a una calavera. La importancia de la *Acherontia* no fue solo simbólica, ya que sirvió como imagen en el famoso cartel promocional de la película, en el que tuvo una participación casi imperceptible Salvador Dalí.⁴

La aparición en pantalla de Jame Gumb/Buffalo Bill, al que vemos raptando a su nueva víctima y bailando en su taller, rodeado de maniqués y fragmentos de piel,⁵ llevará a un nuevo
30 encuentro entre Clarice y Hannibal. Esta vez el caníbal viste de blanco (a sugerencia del propio Hopkins, que recordaba su miedo al dentista en la niñez). Lecter insiste en su regla del *quid pro quo* y consigue arrancar a la muchacha un traumático recuerdo infantil: los chilidos de los corderos cuando estaban a punto de ser sacrificados en una granja familiar en Montana y su

5 courageuse et disposée à parvenir à ses fins pour arrêter un tueur en série, et le psychiatre expérimenté, capable de se divertir avec un dessin du Dôme de Florence ou un morceau de Bach, tandis qu’il joue avec Clarice et lui demande de se mettre à nue émotionnellement, parfois en échange de faux indices.

Les moments clefs du *Silence des Agneaux* résident en ces défis de jeux d’acteurs³, dans
10 les extraordinaires dialogues comportant répliques et contre-répliques, dans le mélange de tension et d’attraction des personnages et dans les regards que Demme a su diriger habilement. Dès le début, nous voyons des gros plans d’Anthony Hopkins dans lesquels il nous analyse ouvertement et sans ciller, technique que l’acteur tenait d’un ami, même si selon lui, il s’inspira également des yeux des serpents. Alors que Jodie Foster, bien qu’à l’extérieur des barreaux qui
15 enferment son interlocuteur, semble coincée dans la prison mentale dans laquelle il tentera habilement de la mettre et de laquelle elle devra s’échapper sans cesse.

Face à l’assurance et à la voix d’Hopkins, que lui-même associait au ton métallique de l’ordinateur HAL 2000 –une machine froide et surdouée– de *2001 : l’Odyssée de l’espace*, de Kubrick, la principale arme dont dispose Clarice Starling est d’offrir quelques-uns de ses
20 secrets. Comme si nous assistions à une nouvelle bataille entre la clarté et les ténèbres.

L’intrigue se poursuit avec la recherche de nouveaux indices sur Buffalo Bill, ses agissements et la certitude qu’il est en train de chercher une peau neuve pour son étrange atelier de conception. De plus, une autopsie révèle un élément clef pour identifier ses meurtres, la découverte d’une larve de papillon laissée dans la bouche de ses victimes. Il s’agit de
25 l’*Acherontia Styx*, un papillon de nuit asiatique qui porte sur le dos une tache similaire à une tête de mort. L’importance de l’*Acherontia* ne fut pas uniquement symbolique, puisqu’il servit d’image pour la fameuse affiche promotionnelle du film, à laquelle Salvador Dalí participa de manière presque imperceptible⁴.

L’apparition de Jame Gumb/Buffalo Bill à l’écran, que nous voyons kidnapper sa
30 nouvelle victime et danser dans son atelier, cerné de mannequins et de fragments de peau⁵, conduira à un nouvel entretien entre Clarice et Hannibal. Cette fois, le cannibale porte du blanc (ce qu’Hopkins suggéra lui-même se souvenant de sa peur du dentiste lorsqu’il était enfant). Lecter insiste sur sa règle de *quid pro quo* et parvient à arracher à la jeune femme un souvenir d’enfance traumatisant : les hurlements des agneaux sur le point d’être sacrifiés dans une ferme
35 familiale du Montana et l’impuissance de Clarice face à l’impossibilité d’empêcher le sacrifice.

5 impotencia ante la imposibilidad de detener el sacrificio. *El silencio de los corderos* nace de ese profundo deseo de la joven por librarles de una muerte segura. Mientras no detenga a Buffalo Bill, seguirá oyéndolos gritar.

Tras el acuerdo entre Clarice y Hannibal Lecter, en el que este se compromete a estudiar el expediente del asesino a cambio de ser trasladado a otra cárcel, la película nos regala dos
10 secuencias antológicas: la habilidosa y sangrienta huida del caníbal y el momento en que una aterrorizada Clarice tiene que enfrentarse a Buffalo Bill en plena oscuridad, después de que esta la siga muy de cerca con ayuda de unas gafas de rayos infrarrojos.

A diferencia de la novela de Thomas Harris, que encontró una solución feliz para la pesadilla de Clarice, permitiéndola dormir dulcemente rodeada del silencio de los corderos, la
15 película de Demme no es tan reparadora⁵ y jugó con dos alternativas algo más crueles, ambas con Hannibal Lecter moviéndose libremente, afilando sus cubiertos y preguntando a Clarice si los corderos por fin habían dejado de chillar.

El estreno de *El silencio de los corderos* estaba previsto para otoño de 1990, pero se demoró a enero de 1991 por iniciativa de Orion Pictures, pues quería centrarse primero en la
20 promoción de *Bailando con lobos*, de Kevin Costner. El palmarés de esta última en los Óscar de 1990 fue espectacular, pero en 1991 la cinta de Demme se llevó las cinco estatuillas más codiciadas: al guion, a la actriz y el actor principales⁶, a la película y al director. Los corderos, por una vez, le ganaron la carrera a los lobos.

5 *Le Silence des Agneaux* naît de ce profond désir de la jeune femme de les libérer d'une mort certaine. Tant qu'elle n'arrêtera pas Buffalo Bill, elle continuera à les entendre crier.

Après l'accord entre Clarice et Hannibal Lecter, dans lequel il s'engage à étudier le dossier du meurtrier en échange de son transfert dans une autre prison, le film nous offre deux séquences d'anthologie : l'habile et sanglante fuite du cannibale et le moment au cours duquel
10 une Clarice terrorisée doit affronter Buffalo Bill dans le noir complet, après que ce dernier la suit de près à l'aide de lunettes à rayons infrarouges.

Contrairement au roman de Thomas Harris, qui offrit une conclusion heureuse au cauchemar de Clarice, lui permettant de dormir paisiblement enveloppée par le silence des agneaux, le film de Demme n'est pas aussi réparateur⁵ et joua avec deux fins alternatives bien
15 plus cruelles, toutes deux avec Hannibal Lecter partant librement, affûtant ses couverts et demandant à Clarice si les agneaux ont fini par cesser de crier finalement.

La sortie du *Silence des Agneaux* était prévue à l'automne 1990, mais elle fut repoussée à janvier 1991 à l'initiative d'Orion Pictures, car la maison de production souhaitait se concentrer en premier lieu sur la promotion de *Danse avec les loups*, de Kevin Costner. Le
20 palmarès de ce dernier aux Oscars de 1990 fut spectaculaire, mais en 1991, le film de Demme remporta les cinq statuettes les plus convoitées : les oscars du meilleur scénario, de la meilleure actrice et du meilleur acteur⁶ dans un rôle principal, du meilleur film et du meilleur réalisateur. Les agneaux, pour une fois, gagnèrent la course contre les loups.

NOTAS

(1) En la participación del FBI tuvo un papel destacado John Edward Douglas, uno de los pioneros de la Unidad de Ciencias del Comportamiento. Douglas entrenó al actor Scott Glenn para su papel de jefe de Clarice. Además, sus trabajos de investigación fueron decisivos para la excelente serie de televisión *Mindhunter*, estrenada en 2017, que narra los encuentros entre dos
10 agentes del FBI y diferentes asesinos en serie encarcelados que les puedan aportar indicios y pistas sobre el comportamiento de otros sociópatas.

(2) Además de las escenas rodadas en Quantico, un escenario excesivamente frío a juicio de algunos miembros del equipo, el principal lugar de rodaje fue Pittsburgh (Pensilvania), elegida
15 por su gran variedad y riqueza de emplazamientos arquitectónicos. En Layton, en el mismo estado, se encontraba la casa de Buffalo Bill.

(3) El mutuo respeto que se tenían Jodie Foster y Anthony Hopkins dio pie a una anécdota curiosa. Durante el rodaje apenas se dirigieron la palabra, pero la actriz se acercó a Hopkins al
20 terminar y le confesó entre lágrimas que le tenía miedo, a lo que el actor inglés replicó: “¡Yo te tenía miedo a ti!”.

(4) El montaje que figura en la mariposa del cartel, coincidiendo con la boca de la protagonista, es una composición creada por Dalí y Philippe Halsman en 1951 y formada por varias mujeres
25 desnudas que simulan una calavera. El fotógrafo de aquella macabra escultura humana, titulada *In Voluptas Mors (Muerte voluptuosa)*, también es muy conocido por sus *Jump Pictures*, retratos informales que mostraban a personajes famosos saltando en el aire.

(5) Ted Levine, que insistió mucho en protagonizar un extraño y solitario baile rodeado de sus
30 maniqués, buscó claves para su interpretación en la ingesta masiva de café, en los ambientes de los bares de transexuales y en entrevistas a clientes de estos locales.

NOTES

(1) John Edward Douglas, l'un des pionniers du Département des Sciences du Comportement, eut un rôle de premier plan. Douglas entraîna l'acteur Scott Glenn pour son rôle de chef de Clarice. De plus, ses travaux d'investigation furent décisifs pour l'excellente série télévisée *Mindhunter*, diffusée pour la première fois en 2017, qui raconte les entretiens de deux agents du FBI avec différents tueurs en série incarcérés qui peuvent leur apporter des indices et des pistes sur le comportement d'autres sociopathes.

(2) En plus des scènes tournées à Quantico, un décor excessivement froid selon les dires de certains membres de l'équipe, le principal lieu de tournage fut Pittsburg (Pennsylvanie), choisi pour sa grande variété et sa richesse architecturale. Dans le même état, à Layton, se trouvait la maison de Buffalo Bill.

(3) Le respect mutuel que se portaient Jodie Foster et Anthony Hopkins donna lieu à une curieuse anecdote. Au cours du tournage, c'est à peine s'ils s'adressèrent la parole, mais l'actrice se rapprocha d'Hopkins à la fin et lui avoua en larmes qu'elle était terrifiée, ce à quoi l'acteur britannique répliqua : « C'est moi qui avais peur de toi ! ».

(4) Le montage qui figure sur le papillon de l'affiche se superposant à la bouche de la protagoniste, est une composition créée par Dali et Philippe Halsman en 1951 et formée de plusieurs femmes dénudées qui représentent un crâne. Le photographe de cette macabre sculpture humaine, intitulée *In Voluptas Mors (Mort voluptueuse)*, est également très connu pour ses *Jump Pictures*, portraits informels qui montrent des personnages célèbres sautant dans les airs.

(5) Ted Levine, qui insista beaucoup pour jouer une étrange danse solitaire, cerné par ses mannequins, trouva les clefs de son interprétation en buvant énormément de café, dans les ambiances de bars transsexuels et dans des entrevues avec des clients de ces lieux.

(6) Bafouant toutes les conventions établies pour l'attribution des Oscars, Anthony Hopkins reçut la statuette du meilleur acteur bien qu'il apparaisse à peine vingt-cinq minutes dans le

5 (6) Contra todas las convenciones establecidas para la adjudicación de los Óscar, Anthony Hopkins se llevó la estatuilla al mejor actor pese a que apenas aparece veinticinco minutos en el film. Teniendo en cuenta que su duración es superior a las dos horas, su participación equivaldría a la superior a las dos horas, su participación equivaldría a la de un actor de reparto, pero Hopkins se come la pantalla.

10

(S) El final que se impuso fue una conversación entre Hannibal Lecter y Clarice, tras la que vemos que este da un paseo desenfadado en las Bahamas siguiendo los pasos del doctor Chilton, a quien ya ha elegido como su siguiente presa. Demme descartó un final alternativo en el que la llamada de Lecter se produce desde la casa de un Chilton maniatado. Mientras pela una
15 naranja frente a él, le pregunta inocentemente “¿Comenzamos?”.

5 film. En tenant compte du fait que le film dure plus de deux heures, sa participation équivaldrait à celle d'un second rôle, mais Hopkins a su crever l'écran.

(S) La fin qui s'imposa montre une conversation entre Hannibal Lecter et Clarice, après laquelle nous voyons ce dernier se promener de manière désinvolte aux Bahamas sur les pas du docteur
10 Chilton, dont il a déjà fait sa prochaine proie. Demme écarta la fin alternative dans laquelle l'appel de Lecter était passé depuis la maison d'un Chilton ligoté. Tandis qu'il épluchait une orange face à lui, il lui demandait innocemment « On attaque ? ».

TEXTE SOURCE

Las mil caras del miedo

Los monstruos no surgen de la nada. Son criaturas que tardamos en reconocer a través de la bruma y que, antes de alcanzarnos, han hecho un largo y vacilante camino desde orígenes muy diversos. Un caso mediático de la crónica negra, un episodio histórico, un hallazgo científico, una creencia mitológica, un edificio maldito, una fantasía distópica, un trauma colectivo... a veces cristalizan en nuestra imaginación bajo una apariencia monstruosa, agudizada por un sentimiento muy familiar: el miedo.

El escritor H. P. Lovecraft, uno de los grandes fabuladores de pesadillas, decía que el miedo es la emoción más antigua e intensa del ser humano y que no hay ningún miedo comparable al que provoca lo desconocido. Tal vez por eso, primero la literatura y más tarde la industria cinematográfica descubrieron su extraño y poderoso atractivo y llevan mucho tiempo intentando aportar fisonomías, nombres, cuerpos, rostros, vestuarios, máscaras y peripecias a ese miedo universal ante lo desconocido. En la gran

pantalla, a comienzos del siglo XX, el Séptimo Arte dio a luz un género, el cine de terror, al que durante décadas se han ido sumando adjetivos y subgéneros (gótico, paranormal, cósmico, psicológico, *slasher*...) como una interminable versión de la Santa Compañía.

A quienes siempre se han acercado al cine de terror con una mezcla de escepticismo y aprensión les sorprenderá la enorme influencia de las veinticinco películas ilustradas y reseñadas en este libro, convertidas en clásicos y en iconos reconocibles para todo el mundo. Su diversidad, sus fuentes de inspiración (casi siempre literarias), su calidad artística y técnica y su frecuente carácter intemporal justifican la existencia de fieles y multitudinarios aficionados a la irrupción del terror en la pantalla. Un fenómeno que también se explica porque es uno de los géneros cinematográficos con mayor capacidad para que nos revolvamos en nuestras butacas, nos sintamos zarandeados en nuestras emociones y no nos recuperemos tan fácilmente tras la palabra «FIN».

Cuando nacen los monstruos encierra el propósito de ilustrar, describir y exorcizar (ingenuamente) los poderes de las películas seleccionadas. Dar a conocer cómo se gestaron, su repercusión cuando los espectadores las vieron por primera vez, los entresijos de su realización, el lado oculto de sus escenas más impactantes y los frecuentes debates sobre sus desenlaces. Todo ello con la complicidad necesaria de novelistas, guionistas, músicos, intérpretes, realizadores, artistas del maquillaje, responsables de efectos especiales, equipos técnicos y cartelistas que pusieron todo su talento —a menudo inmenso— para aterrorizarnos de la manera más eficaz posible. Y que con frecuencia mantuvieron su empeño en un largo historial en forma de sagas, secuelas y precuelas que todavía hoy nos siguen removiendo en la pequeña y en la gran pantalla.

Hay nombres literarios y cinematográficos sobradamente conocidos en las páginas de este libro. Mary Shelley, Washington Irving, Robert Louis Stevenson, H. G. Wells, Daphne du

Maurier, Anthony Burgess, Stephen King, George Orwell, Bela Lugosi, Tippi Hedren, Mia Farrow, Boris Karloff, Sissy Spacek, Max von Sydow, Sigourney Weaver, Jack Nicholson, John Hurt, Jodie Foster, Alfred Hitchcock, Roman Polanski, George A. Romero, Stanley Kubrick, Tobe Hooper, Steven Spielberg, Ridley Scott, John Carpenter, Wes Craven, Jonathan Demme..., y aunque somos conscientes de algunas ausencias, confiamos en la comprensión y la indulgencia de los especialistas en el género. El libro no pretende ser una antología ni un tratado de monstruos, que serían inabarcables y siempre incompletos. Por mucho que nos esforcemos en conjurarlo, el miedo nunca dejará de tener mil caras.

Alberto Gil

Psicosis

La ducha ya no es un lugar seguro

Primera hora de la tarde de un viernes de diciembre. La cámara sobrevuela a vista de pájaro una ciudad grisácea del interior de Estados Unidos (Phoenix, Arizona) y nos ofrece panorámicas en blanco y negro de azoteas y edificios sin encanto, hasta que se va aproximando a la fachada anodina de un hotel. Poco a poco el objetivo se acerca a una ventana con la persiana casi bajada y entra a través de la rendija para convertirnos en testigos de un diálogo entre dos amantes en una cama deshecha.

Es evidente que Sam (John Gavin), con el torso desnudo, y Marion (Janet Leigh), únicamente con ropa interior blanca, acaban de hacer el amor, y rápidamente descubrimos que es la clásica escena de un adúltero y una mujer enamorada en la habitación de un hotel cualquiera. La historia podría tomar distintos derroteros, pero Hitchcock no es amigo de tramas vulgares y, a partir de ese arranque tan convencional, llevará de la mano al espectador, lo manipulará, lo asustará, lo convertirá en cómplice o en mirón y lo desorientará subido a esa montaña rusa de giros inesperados titulada *Psicosis*. Una de sus obras maestras y, desde su estreno

en 1960, uno de los títulos más influyentes del cine de terror.

Psicosis se inspiró en una novela del mismo título (en inglés *Psycho*), escrita por Robert Bloch el año anterior y basada a su vez en un personaje real, Edward Gein, detenido en 1957 en Plainfield, una pequeña aldea del estado de Wisconsin. Gein, que había vivido toda su vida dominado por su madre y en una granja aislada, era un hombre gravemente perturbado y pasó a engrosar la peculiar mitología de asesinos en serie que se gestó en lo más hondo de la Norteamérica profunda, después de que la policía descubriera abundantes restos humanos en su casa, algunos convertidos en objetos de uso doméstico.¹

Los crímenes de Edward Gein tuvieron un gran impacto mediático, en parte porque cuestionaban la supuesta calma de la vida rural alejada de las tensiones de la Guerra Fría. La prensa bautizó a Gein como «el carnicero de Plainfield» y la novela de Robert Bloch, que además vivía a unos cincuenta kilómetros del lugar del suceso, se centró en esa idea de que los peores asesinos pueden suceder en un entorno idílico y a

manos de un lugareño con una apariencia de lo más normal.

A finales de los años cincuenta el aire estaba cargado de señales de cambio. Estados Unidos entraba en un periodo de convulsiones a caballo entre la carrera nuclear, los movimientos a favor de los derechos civiles y una creciente violencia que se expresaría en numerosos asesinatos políticos a lo largo de la década posterior. La novela de Bloch, donde vemos al personaje de Norman Bates bajo el dominio de su madre y regentando un alojamiento en una carretera sin tráfico, parecía anunciar que, en contra de la ingenuidad y el optimismo del «*American way of life*» y la mullida vida familiar, ya no había lugares seguros. Ni siquiera el cuarto de baño en la habitación de un motel.

Psycho recibió buenas críticas en la sección de libros del *New York Times*, que Hitchcock consultaba con frecuencia. Aprovechando un viaje a Londres, leyó la novela y decidió que sería su próxima película. Entre otras razones por el impacto que le había producido la escena del asesinato en la ducha, mucho más violenta que la que él llevaría a la pantalla.

Sus dos títulos anteriores, *Vértigo* y *Con la muerte en los talones*, estrenados en 1958 y 1959 y producidos por la Paramount y la MGM respectivamente, habían tenido un enorme éxito de crítica y público, pero ante el nuevo proyecto las dos grandes productoras se echaron a un lado, atemorizadas por lo escabroso del tema y por sus previsibles dificultades ante la censura. Para hacer una película barata, Hitchcock tuvo que recurrir al equipo técnico habitual de su programa de televisión² y rodar en blanco y negro. Ambas decisiones obedecían a motivos económicos, pero repercutieron en la crudeza de *Psicosis* como película de género, la convirtieron en cine

en estado puro y contribuyeron a su enorme influencia posterior. Además, el blanco y negro sirvió para acentuar el contraste entre el bien y el mal, algo que quedó patente en detalles como la ropa interior de Marion, blanca al inicio de la película y negra después de cometer un delito y cuando la vemos desnudarse desde un agujero en la pared de su habitación, ajena al voyeurismo de Norman Bates y al nuestro.

El rodaje empezó en noviembre de 1959 envuelto en señales premonitorias.³ Hitchcock se basó en el guion de Joseph Stefano, un joven escritor familiarizado con la televisión (y con el psicoanálisis), que hizo cambios muy importantes respecto a la novela. Para empezar, el protagonismo inicial no recae en Norman Bates, sino en Marion, a la que vemos robar una importante cantidad de dinero⁴ y emprender la huida, creyendo que eso le permitirá iniciar una nueva vida con su amante. En su fuga, la muchacha se comporta como una ladrona muy torpe, con su abultado fajo de billetes dentro de un sobre y metido en el bolso. Su propia expresión de culpa consigue levantar las sospechas de un policía de carretera, que la para, la somete a un breve interrogatorio y la seguirá durante un rato, hasta que descubrimos aliviados que deja de ir tras ella. Hitchcock nos ha puesto de su lado.

La escapada de Marion al caer la noche, cuando mira con dificultad entre la lluvia que cae a raudales sobre el cristal y el limpiaparabrisas moviéndose frenéticamente, parece conducirla a un territorio incierto, sobre todo cuando toma un desvío de la carretera principal, atraída por el luminoso del Bates Motel. A partir de ese momento, el guion de Stefano y la habilidad de Hitchcock nos van empujando sutilmente a la certeza de que Marion ha caído en una trampa. Una sensación que se agudiza a la vista del

edificio solitario de habitaciones vacías, presidido desde lo alto por un caserón vertical sumido en la oscuridad —salvo un par de ventanas iluminadas en las que vemos una silueta femenina— y con una escalinata por la que acabará bajando un atento Norman Bates (Anthony Perkins).

La elección de Perkins, un joven actor neoyorquino que ya había destacado en el teatro y en algunas películas de los años cincuenta, fue otro de los aciertos. El protagonista de la novela, descrito por Robert Bloch como un tipo anodino y bebedor, de cara regordeta, con gafas y escaso cabello rojizo, no iba a provocar ninguna simpatía entre los espectadores, y el autor del guion sabía que había que presentarle como un hombre sensible y vulnerable, dominado desde el caserón por la alargada sombra de la madre. Anthony Perkins combinaba cierto atractivo físico con un aspecto nervioso y una mezcla de timidez y ambigüedad sexual, y creó un personaje inolvidable, inquietante y frágil al mismo tiempo.

En cuanto a Janet Leigh, que ya era una actriz consagrada, sorprende que no rechazara el papel de una protagonista femenina que, contra todas las convenciones cinematográficas vigentes, iba a morir asesinada en la primera mitad de la película. Pero Leigh no puso ningún inconveniente porque, por encima de todo, quería participar en un film dirigido por Hitchcock.

Uno de los duelos interpretativos entre Marion y Norman es el que tiene lugar en su largo encuentro en un salón del motel decorado con aves disecadas y con las alas abiertas, que parecen envolver y dirigir sus picos hacia la mujer. El taxidermista es el propio Norman y mientras Marion está cenando y come «como un pajarito», en palabras de su interlocutor, tiene lugar un diálogo en torno a la madre de este y sobre su afirmación de que «todos vivimos en nuestra propia

trampa».⁵ La conversación, que se mueve sobre un filo estremecedor y revela a un guionista muy talentoso, es la antesala de la famosa escena del asesinato en la ducha, descrita, analizada, imitada y consagrada como una de las más emblemáticas de la historia del cine.

Salta a la vista que el propio Hitchcock dio una enorme importancia al rodaje de este vertiginoso repertorio de tomas (que no llega a los tres minutos), al que dedicó una semana entera y que se planificó y se montó milimétricamente, en parte porque la espada del Código Hays pendía sobre el equipo y nunca antes se había rodado una escena con semejante amalgama de erotismo y violencia. Para empezar, se fabricó un torso femenino artificial, que fue descartado para terminar recurriendo a una modelo, Marli Renfro, cuyo cuerpo era similar al de Janet Leigh. Aun así, el manejo de las cámaras fue tan exquisito que las intimidades de la modelo y la actriz quedaron religiosamente preservadas y no exhibieron nada ante la atenta mirada de los censores.

Además, el director no quería que se viera el cuchillo homicida entrando en el cuerpo de la víctima, pero sí sugerir la letalidad de las cuchilladas. Sin mostrar nada explícito, quería que el espectador tuviese la certeza de que había presenciado al detalle el asesinato brutal de Marion, perpetrado por la madre de Norman Bates. Después de experimentar con distintos efectos y materiales, para simular las acometidas del arma blanca se usaron melones y para la sangre que empezó a teñir la bañera se usó algo tan prosaico como sirope de chocolate, que gracias al blanco y negro resultó muy convincente.

El resultado es la frenética sucesión de cerca de ochenta ángulos de cámara desde que Marion empieza a tomar una ducha reparadora tras su

decisión de devolver el dinero robado. Vemos el agua cayendo sobre su cabeza y sus hombros, la aparición de una silueta desdibujada tras la cortina y la inesperada irrupción de un cuchillo de grandes dimensiones, que cruza la pantalla y se ensaña una y otra vez sobre el cuerpo de Marion. Entre los vapores del agua caliente, Hitchcock no nos ahorra el grito de pánico de la víctima, los primeros planos de su cara y su boca, la mano que empuña el cuchillo y la retirada final de la silueta asesina, mientras la cabeza de Marion se desliza sobre la pared de azulejos empapados. La víctima hará un esfuerzo inútil por aferrarse a la vida, tratando de asir la cortina de la ducha, que acabará descolgándose de la barra y dejándonos un encadenado final del ojo muy abierto de Marion, con la cara pegada al suelo, y el desagüe oscurecido por el remolino de sangre.⁶

La escena —de por sí estremecedora— tampoco habría sido la misma sin el acompañamiento de la banda sonora de Bernard Herrmann. Hitchcock no quería que hubiera música, quizás para acentuar la crueldad del momento, pero Herrmann supo hacerlo aún más insoportable añadiendo esas inolvidables notas de violín, que en realidad suenan también como cuchilladas.

La muerte de Marion cambiará por completo el rumbo de la trama, situando a Norman Bates como nuevo protagonista y supuesta víctima de su dominante madre, con la que mantiene conversaciones fuera de cámara y a la que traslada al sótano del caserón, en una toma cenital que vuelve a demostrar la habilidad del director para jugar con el público. Un juego de sorpresas, engaños y sustos que se mantiene hasta el final, cuando descubrimos la verdadera identidad de la madre de Norman⁽⁵⁾ y vemos a Anthony Perkins en un monólogo memorable, mirando a cámara y tratando de convencernos de que es incapaz de matar a una mosca.

A la crítica no pareció gustarle la nueva obra del «mago del suspense». A diferencia del trato que había recibido la novela de Robert Bloch, el *New York Times* la calificó como una de las peores películas del año, pero arrasó entre el público. El estreno en Estados Unidos tuvo lugar en junio de 1960, con colas interminables y la advertencia —grabada por el propio Hitchcock— de que todo aquel que llegara tarde al cine tendría que esperar a la sesión siguiente. El flemático director de *Psicosis* demostró ser también un promotor genial de su película.



Psicosis

(1) Los hallazgos en la casa de Edward Gein, que sufría esquizofrenia, incluyeron el cadáver de su madre, restos de algunas víctimas y objetos hechos con piel humana. Además de inspirar la novela y la película *Psicosis*, el episodio dio origen a un subgénero de cine de terror, conocido como *slasher* (de *slash*, cuchillada), protagonizado por asesinos psicópatas con alguna particularidad creativa. Por razones misteriosas, este tipo de películas ha pasado a formar parte de la cultura popular estadounidense. Por otra parte, en el 2000 y en el 2007, el propio personaje de Gein fue objeto de sendas películas mas o menos fieles a su historia.

(2) El programa de televisión *Alfred Hitchcock Presents* se emitió desde 1955, y durante varios años, en distintas cadenas. El propio director hacía de presentador, haciendo gala de su habitual humor negro, y la producción corría a cargo de la Universal, que aportó los decorados del Bates Motel y de la mansión, inspirada posiblemente en un cuadro de Edward Hopper. El enorme éxito final de la película y el hecho de que el realizador asumiera buena parte de los riesgos económicos hicieron que también se convirtiera en una obra muy lucrativa para Hitchcock.

(3) El 15 de noviembre, unos días después de empezar el rodaje, en un pequeño pueblo de Kansas se produjo el asesinato de la familia Clutter a manos de dos homicidas, Dick Hickcock y Perry Smith, que provocaron una nueva sacudida en la sociedad americana e inspirarían la novela de Truman Capote *A sangre fría*.

(4) El robo de 40.000 dólares que comete Marion es un ejemplo de lo que, en el universo *hitchcockiano* se conoce como *macguffin*, una especie de señuelo que permite al realizador jugar con el espectador y distraerle respecto a otros aspectos más relevantes de la trama. El dinero robado por Marion desencadenará su huida, pero

paradójicamente acabará olvidado en el maletero de un coche.

(5) Una afirmación también premonitoria para Anthony Perkins, que nunca pudo desembarazarse del todo del personaje de Norman Bates. En cierto modo, Perkins quedó atrapado en esa figura atormentada y le tocó encarnarla en varias películas (incluidas las olvidables *Psicosis II* y *Psicosis III*), aunque siempre defendió que había merecido la pena.

(6) El asesinato de Marion en la ducha ha merecido por sí solo un interesante documental, *78/52*, en el que varios cineastas, historiadores y críticos analizan esa escena que, según reza el propio subtítulo, «cambió el cine». En él se desvela, por ejemplo, que el momento en que Marion se aferra a la cortina y la rompe es un homenaje a una escena similar en *Los diez mandamientos*, una película muda rodada por Cecil B. DeMille en 1923. La influencia de *Psicosis* ha generado abundantes secuelas en el moderno cine de terror, visible en títulos como *Viernes 13*, *Pesadilla en Elm Street* o *Scream*. Incluso la música de Bernard Herrmann ha seducido a directores como Spielberg para su *Tiburón* y a John Williams para la banda sonora de *La guerra de las galaxias*.

(S) Aunque es un poco ingenuo llamar *spoiler* a lo que ya es casi de dominio universal, habrá que ser fiel al espíritu del director, quien hizo jurar a todo su equipo y rogó al público que iba a ver la película que nadie desvelara el desenlace.

Tiburón

«Vamos a necesitar un barco más grande»

A las puertas del verano, una apacible localidad costera se prepara para la tradicional avalancha de visitantes que llenarán sus playas y contribuirán a la buena marcha de la economía local. La población se llama Amity (Amistad) —lo que subraya su carácter acogedor— y se encuentra en una isla muy próxima al continente,¹ aunque ha logrado preservar su arquitectura y su vieja tradición marinera que sin duda le añaden encanto como lugar de vacaciones. Un atractivo turístico y una calma que pueden irse a pique cuando irrumpe en sus aguas un escualo, cuya ferocidad ya descubrimos en la primera escena de *Tiburón*. El alcalde tratará de proteger los intereses locales y minimizar el alcance mediático de la amenaza, mientras el tiburón parece haber encontrado una fuente estable de alimento entre los bañistas de Amity.

Con este conflicto, fácil de extrapolar a localizaciones y momentos muy diferentes, arranca la trama de *Jaws* (literalmente «mandíbulas», aunque se tradujo al castellano como *Tiburón*), que llegó a las pantallas en 1975 y convirtió a un jovencísimo Steven Spielberg en uno de los directores más taquilleros de la historia del cine.

La película se basó en la novela del mismo título de Peter Benchley, escritor curtido en las redacciones del *Washington Post*, *Newsweek* y *National Geographic*. Benchley pertenecía a una larga dinastía de periodistas y cuando se embarcó en la escritura de *Jaws*, a comienzos de los setenta, seguramente tenía el olfato desarrollado para escarbar en un miedo recurrente en las poblaciones costeras. Los ataques de tiburones, amplificados y tratados con todo lujo de detalles por la prensa sensacionalista, ya habían ocupado un espacio considerable en las noticias estivales durante todo el siglo xx.²

Sin alejarse demasiado de la Gran Manzana, en el estado vecino de Nueva Jersey, en julio de 1916, un tiburón de gran tamaño sembró el pánico a lo largo de 100 kilómetros de litoral, matando a cuatro personas, entre ellas un niño. Y en 1964 fue capturado un tiburón blanco de dos toneladas cerca de Long Island, tradicional lugar de ocio y baño para los neoyorquinos. Así que Benchley contaba con una baza a su favor: convertir un peligro real —aunque remoto— en la certeza de un depredador insaciable moviéndose bajo las tranquilas aguas de un simpático destino turístico.

El éxito de la novela —publicada en 1974— fue inmediato, y más cuando la productora Universal se interesó por ella desde el primer momento, decidió llevarla a la pantalla con Benchley y Carl Gottlieb como coguionistas y eligió a un director de veintiocho años, Steven Spielberg, al que conocían en los pasillos de la productora como «el chico». El joven realizador, oriundo de Cincinnati, una ciudad del interior del país, solo tenía dos largometrajes a sus espaldas: el telefilm *Duel* (traducido al castellano como *El diablo sobre ruedas*) y *The Sugarland Express* (*Loca evasión*), pero asumió el desafío, dejó en evidencia su profundo desconocimiento del mar y puso a prueba la paciencia y las finanzas de la productora, convirtiendo *Tiburón* en un permanente quebradero de cabeza.

Entre los motivos que, según el propio Spielberg, le llevaron a aceptar el encargo estaban el parentesco semántico entre *Duel* y *Jaws*, ambos de cuatro letras, y también la similitud de contenido. En la primera, un camión que parece tener personalidad propia se dedica a perseguir con saña inagotable a un conductor común y corriente, y en *Tiburón*, el desafío enfrenta a los protagonistas con una criatura viva transformada en una máquina de matar.

La elección de los intérpretes pasó por un significativo proceso de filtrado y demostró que la apuesta de la Universal oscilaba entre la película comercial de aventuras y el nuevo cine que ya se abría hueco gracias a nombres como Coppola, Bogdanovich o Scorsese. Spielberg habría tirado de la cantera de *The Last Picture Show* (*La última película*), dirigida por Bogdanovich en 1971, de la que era un absoluto incondicional, pero la productora buscaba cierto equilibrio. Según David Brown, uno de los altos directivos de la empresa: «Queríamos que se viera como una

gran película independiente disfrazada de una película de gran estudio» (aunque se podría invertir la descripción).

El reparto refleja esa doble cara. El papel de Brody, el jefe de la policía local que ha dejado Nueva York en busca de un destino tranquilo, fue a manos del veterano Roy Scheider. El oceanógrafo apasionado, Hooper, sería Richard Dreyfuss, consagrado poco antes en *American Graffiti*, de George Lucas, y el personaje de Quint, el cazador de tiburones para el que se pensó en Lee Marvin, lo interpretaría finalmente Robert Shaw después de que impusiera su abrumador físico en *El golpe*. El rol femenino más destacado, la mujer del policía Brody, lo desempeñó Lorraine Gary, que aportó naturalidad y frescura al elenco.

El inicio de la película nos pone en guardia frente a un realizador con un gran talento para el suspense, que maneja las emociones del espectador como el que mueve los invisibles hilos de un títere. El ambiente playero y nocturno con un grupo de jóvenes en torno a una hoguera; la pareja que inicia su coqueteo y se escapa del grupo; la chica, que toma la iniciativa, se desnuda y se lanza al agua, mientras el muchacho, que ha bebido más de la cuenta, se tumba en la orilla. La joven disfruta de su chapuzón en medio de un océano solitario y, poco después, suena por primera vez la inolvidable banda sonora de John Williams.

Spielberg nos sitúa en el punto de vista del tiburón acercándose desde las profundidades hacia el cuerpo de la joven, que sigue nadando confiada, y observamos angustiados su primer rictus de sorpresa y dolor, el violento zarandeo de las dentelladas, la forma en que es arrastrada hacia una boya cercana y sus intentos agónicos de librarse de esas mandíbulas que no sueltan a su presa y la arrastran al fondo del mar. Este

recupera la calma y la escena termina en silencio, con una panorámica apacible de las aguas. Una estampa engañosa: aunque no hemos visto al tiburón en ningún momento, ya sabemos que ha encontrado su caladero y seguirá ahí, al acecho. La aparición de los restos de la muchacha, en la playa y bajo un enjambre de cangrejos, da un vuelco a las expectativas del verano en Amity. Los ingresos del turismo corren peligro y el alcalde (interpretado por Murray Hamilton) siembra dudas sobre la presencia de un escualo asesino, que hundiría muchos negocios locales.

Al pulso entre el alcalde y Brody, que quiere cerrar la playa, se suma la prensa local y más tarde la televisión —con un cameo del propio novelista Peter Benchley en el papel de reportero—, lo que da una idea de la importancia que va adquiriendo esa presencia inquietante. Mientras, seguiremos viendo las acometidas del tiburón a poca distancia de la playa, alternando falsas alarmas y ataques mortales, que en algunos casos quedaron fuera del metraje para que la película fuera autorizada para menores de dieciocho años.³ De nuevo Spielberg nos sitúa en el lugar del depredador moviéndose pausadamente por debajo del agua, paseando entre colchonetas inflables, pequeñas embarcaciones y bañistas de todas las edades, como si estuviera escogiendo su próxima víctima.

El último bloque de *Tiburón* corresponde a la búsqueda de esa figura letal cuyas verdaderas dimensiones todavía desconocemos. Solo hemos visto su aleta o la presencia fugaz de su cabeza atacando alguna barca. La envergadura del animal aparece en el minuto 80 del metraje, cuando los protagonistas —el policía Brody, el marinero Quint y el científico Hooper— viajan a bordo del *Orca*, la decrepita embarcación de Quint, en la que se multiplican las tensiones

entre los tres⁴ mientras se manifiestan los diferentes motivos que los empujan a participar en la cacería. En un momento dado, el gran tiburón blanco bordea el barquito anticipando su ataque inminente. Brody es el primer testigo de su presencia y quien pronuncia una de las frases emblemáticas de *Tiburón*: «Vamos a necesitar un barco más grande». El marinero hace un cálculo aproximado: la bestia mide siete metros y medio.

El pulso entre los tripulantes y el escualo, que parece dotado de una peligrosa inteligencia, se prolonga durante esta parte final de la película, en la que también tiene lugar una de las escenas más conmovedoras: la conversación entre los tres personajes, cuando aparcen sus diferencias y se enseñan las cicatrices que han ido acumulando a lo largo de su vida. Quint (y la soberbia interpretación de Robert Shaw) deja a sus colegas boquiabiertos con el relato de cómo sobrevivió a los tiburones tras el desastre del *USS Indianapolis* en la Segunda Guerra Mundial.⁵

El desenlace, en el que resuenan los ecos del capitán Ahab en *Moby Dick* o del relato *El viejo y el mar*, de Hemingway, fue objeto de discusión entre Spielberg y el autor de la novela. Este había escrito un final muy distinto, aunque acabó imponiéndose el sentido del espectáculo del director.⁽⁵⁾ Pese a que el montaje posterior produce la apariencia engañosa de que *Tiburón* transcurre con fluidez y un ritmo perfecto, el rodaje fue una infernal cadena de contratiempos, duró siete meses (el triple de lo previsto), Spielberg estuvo a punto de tirar la toalla y Dreyfuss, en entrevistas posteriores, confesó que creía que estaban abocados al desastre.

En primer lugar, la juventud del director y su escasa experiencia le llevaron a empeñarse en una apuesta ingenua y muy arriesgada: rodar en mar abierto. La idea de Spielberg era que la

sensación de desamparo frente al tiburón era mucho más fuerte si no se veía tierra firme. Pero era la primera vez que la Universal descartaba simular el océano utilizando lagos, estanques o grandes depósitos de agua, y todos cometieron un error de principiantes: olvidarse de las mareas, el viento, las olas, las corrientes, las inclemencias del tiempo y la presencia de veleros en el horizonte, que obligaban a suspender el rodaje continuamente.

El otro gran responsable de los prolongados tiempos muertos en Martha's Vineyard fue precisamente el tiburón, un gigantesco artefacto de doce toneladas que se averiaba continuamente por efecto del agua y la corrosión. La fabricación del enorme pez se le encargó a Bob Mattey, un legendario técnico de efectos especiales que en 1954 había fabricado el calamar gigante de *20.000 leguas de viaje submarino*. Mattey ya estaba jubilado pero aceptó el reto y diseñó tres prototipos de tiburón a base de componentes eléctricos y materiales plásticos, que se maniobraban mediante un complejo sistema hidráulico pero que demostraron no estar preparados para el rodaje en semejantes circunstancias. La frase «el tiburón no funciona» pasó a ser un lema en las comunicaciones entre el equipo de rodaje.

Lo que parecía un frustrante cúmulo de inconvenientes acabó favoreciendo a la trama de la película. Los largos periodos de inactividad permitieron añadir algunas escenas intimistas, como la de Brody, abrumado y sentado a la mesa de su casa, haciendo gestos de pesar que son repetidos miméticamente por su hijo. Y sobre todo obligó a soluciones ingeniosas para salvar los fallos mecánicos del tiburón, haciendo muy palpable su presencia amenazante sin necesidad de verlo. Una de ellas fue el recurso de

los barriles amarillos que Quint le va clavando desde su embarcación para ubicarle. Al flotar, los barriles señalan el trayecto del tiburón, su proximidad y la forma en que se dirige al *Orca* como un torpedo imposible de evitar. Spielberg apelaba a la imaginación y a los miedos infantiles del espectador mediante un truco tan simple como eficaz.

El estreno estadounidense, en junio de 1975, fue acompañado de una campaña publicitaria sin precedentes. Por primera vez una película se promocionaba en televisión, con eslóganes tan alarmantes como «Véala antes de ir a nadar» o «Es como si Dios crease el diablo y le diese mandíbulas». En una estrategia puramente comercial, se redujo el número de salas a cuatrocientas en todo el país para lograr que hubiera largas colas y estas crearan un efecto llamada. La crítica la trató a dentelladas, pero fue un descomunal éxito de taquilla, acompañado de un *merchandising* de gorras, carteles, camisetas... que convertían al consumidor en un anuncio vivo de la película.

Tiburón cambió los viejos criterios de exhibición que reservaban los grandes estrenos para las fechas navideñas; inauguró un nuevo concepto, el *blockbuster*, o «taquillazo», que define a un cine espectáculo de consumo familiar y masivo; y provocó una gran cantidad de secuelas tanto en forma de *remakes*, con escualos de todas las variedades, como de historias protagonizadas por aterradores animales asesinos: orcas (en *Orca*), gorilas (en *Congo*), leones (en *Los demonios de la noche*)... Pero sobre todo consiguió que ya nadie volviera a bañarse en una playa — incluso libre de tiburones — sin recordar en algún momento los insistentes y sencillos acordes de la música de John Williams.⁶



Tiburón

- (1) La mayor parte del rodaje tuvo lugar en la isla Martha's Vineyard, al norte de la costa oriental de Estados Unidos. La estricta preservación de la arquitectura y el paisaje hacía casi inviables las filmaciones de películas e impuso medidas muy severas para el rodaje de *Tiburón*. El único decorado que se admitió fue la casa de Quint, el lobo de mar, con la condición de que después no quedara ninguna huella. Las características del fondo arenoso y poco profundo en las aguas que rodean Martha's Vineyard se impusieron como un argumento clave para la elección de esta isla, ligada por distintas razones a tres ilustres apellidos de la política estadounidense: Kennedy, Clinton y Obama.
- (2) La película generó un auténtico impacto y aumentó el miedo a los tiburones en Estados Unidos y en el resto del mundo. Pese a que se trata de episodios raros, hay listas muy documentadas sobre las muertes causadas por tiburones desde finales del siglo XVIII. En la mayoría de los casos por tres variedades de tiburón: tigre, toro y gran tiburón blanco.
- (3) La escena suprimida recoge el momento en el que un hombre, cazado en su bote por el tiburón, se ve arrastrado entre sus mandíbulas mientras intenta poner a salvo al hijo de Brody, sujetándolo con las manos. Lo conseguirá a cambio de rendirse ante la acometida del escualo.
- (4) Las tensiones entre los tres principales intérpretes fueron un problema añadido en el rodaje, y más en las escenas que transcurren en el *Orca*. Shaw, que según Dreyfuss era un actor «muy competitivo», bebía con frecuencia y se mareaba por el balanceo constante de la embarcación, hasta el punto de desmayarse en algunos momentos, y Scheider estaba irritado por las improvisaciones y los continuos contratiempos. La situación llegó a cierta catarsis cuando, en tierra firme y durante una espléndida comida de buffet, los tres actores empezaron a lanzarse comida en
- una especie de juego al que se sumó todo el equipo, aunque Spielberg no participó.
- (5) El escalofriante relato del *USS Indianapolis* es uno de los episodios más oscuros de la Segunda Guerra Mundial. El buque, con cerca de 1200 tripulantes, estuvo involucrado en la entrega de piezas para las bombas atómicas que se lanzarían sobre Hiroshima y Nagasaki, y fue hundido por un torpedo japonés en julio de 1945. Durante varios días, sin la ayuda de los altos mandos que consideraban la operación secreta, los supervivientes se vieron diezmados por los tiburones y solo sobrevivieron poco más de 300 hombres. La narración de Robert Shaw fue escrita por él mismo después de que Spielberg se la encargara a John Milius, que se extendió en exceso en el relato. Hace pocos años se estrenó *Men of Courage* (*Hombres de valor*), una versión épica de aquel desastre.
- (6) La banda sonora fue una parte esencial del éxito de *Tiburón* y cambió por completo la impresión que produjo la cinta. Según Williams, la primera vez que interpretó ante Spielberg las dos notas que identifican el tema principal, este parecía un poco desconcertado. Finalmente, acabó por rendirse ante la aparente simplicidad de esa música (inspirada en las notas de Herrmann para la escena de la ducha en *Psicosis*), con la que el compositor pretendía dotar de personalidad y de una fuerza atávica al tiburón blanco.
- (5) La novela y la película resolvieron la muerte del tiburón de manera muy diferente. En la versión de Benchley, el animal es arponeado y va cayendo en espiral hacia el fondo del mar mientras sus cazadores quedan a salvo. Spielberg quería que los espectadores sintieran que la bestia asesina recibe un castigo mucho más contundente y decidió que fuera despedazado por una botella de oxígeno que lleva entre las mandíbulas y que explota, tras varias intentonas, por un disparo de rifle del policía Brody. A Benchley le parecía totalmente inverosímil, pero el cineasta conocía mejor a su público.

El resplandor

Los laberintos de la locura

«¡A qué está Jaaaack!». La expresión feroz de un Jack Nicholson enajenado asoma a través del boquete astillado que él mismo va abriendo en una puerta con ayuda de un hacha. Al otro lado, su mujer Wendy permanece en una esquina, lanzando gritos de terror a cada hachazo y sujetando un gran cuchillo de cocina, sin que tengamos muy claro si le servirá para afrontar la furia de su marido. Podría ser una representación muy cinematográfica de la violencia de género, pero también es la escena más emblemática de *El resplandor*, una trama de terror psicológico rodada por Stanley Kubrick en la segunda mitad de 1978 y estrenada en 1980.

La película comienza con las notas de *Dies irae* sobrevolando un islote en medio de un lago y el intrincado relieve del Glacier National Park.¹ Entre montañas, bosques, zonas esteparias y valles cerrados se abren paso carreteras sinuosas y muy estrechas por las que transita un Volkswagen Escarabajo de color amarillo. Es un paisaje de una belleza abrumadora, pero la soledad y la música medieval de *Dies irae*, versionada con sintetizador por Wendy Carlos, anticipan el viaje a un destino fatídico. Un hotel vacío

durante la temporada invernal, a cuyo cuidado va a quedar Jack Torrance (Nicholson), junto a su esposa Wendy (Shelley Duvall) y su hijo Danny (Danny Lloyd) y en el que Jack vivirá su particular descenso a la locura.

El punto de partida fue un *bestseller* escrito por Stephen King tres años antes, pero Kubrick le dio la vuelta de una manera apabullante y bastante hermética. Con el transcurso del tiempo la potencia visual y alegórica de sus escenas, la capacidad de sacudir nuestra imaginación y poner a prueba nuestro frágil equilibrio la han convertido en una de las obras más enigmáticas del realizador, un film que todavía hoy es objeto de interpretaciones, algunas delirantes.

Kubrick siempre había abordado sus películas con un espíritu provocativo (*Espartaco*, *Lolita*, *La naranja mecánica*, *2001: una odisea del espacio...*), como si quisiera subvertir todos los estereotipos, pero tras *Barry Lyndon*, estrenada en 1975, se tomó un tiempo para elegir una historia de terror sobrenatural, con la idea —que él consideraba optimista— de que la presencia de fantasmas implicaría la existencia de un más allá. Cuando se publicó la novela de Stephen King, al

realizador le interesó de inmediato. Tras un conato frustrado de que el novelista se ocupara del guion, este pasó a manos de Diane Johnson, que compartió el trabajo de guionista con el propio Kubrick.

Las diferencias entre la obra literaria y la película acabaron siendo de tal calibre que el escritor nunca ocultó su desagrado con la versión del cineasta.² No se parecen ni en el desenlace, ni en el retrato de los personajes, ni en la aureola gótica del caserón —en este caso un hotel— poseído por fantasmas, con la que King pretendía mostrar el arquetipo de lo que él llama un Mal Lugar a partir del recuerdo de una casa abandonada que visitó cuando era niño. En *El resplandor*, Stephen King retrata un Mal Lugar que acaba trastornando a un hombre normal y corriente, pero a su juicio el Jack interpretado por Nicholson era «excesivamente esquizofrénico y desde el primer momento ya sabes que está loco». Para el escritor, según declaró en diferentes entrevistas, el resultado final de la adaptación de Kubrick equivalía a «una tragedia doméstica con matices ligeramente sobrenaturales» y la estética desbordante del cineasta, a «un precioso Cadillac sin motor».

El realizador demostró que, en efecto, el aspecto sobrenatural de la historia le atraía como juego, pero lo que le interesaba realmente era la figura de Jack Torrance, su deriva paranoica y el mundo de las emociones familiares, tal vez porque él mismo vivía aislado con su familia en una casa de la campiña inglesa.³

Otro elemento inspirador fue *El hotel azul*, un relato de finales del siglo XIX escrito por Stephen Crane que narra una trágica partida de cartas entre tres personajes aislados en un hostal por una ventisca. Por su parte, Diane Johnson, antes de convertirse en coguionista de *El resplandor*, había escrito la novela *The Shadow Knows* (La

sombra sabe), en la que una mujer que se acaba de divorciar y vive sola se siente amenazada por llamadas de teléfono y por unos ladrones que tal vez solo existen en su imaginación.

Aunque el envoltorio fuera distinto, el aislamiento como antesala de la locura está muy presente en *El resplandor* de King y en la versión de Kubrick. De hecho, la trama comienza con una entrevista laboral en la que el director del hotel Overlook, antes de contratar a Jack y para poner a prueba su verdadero interés por el trabajo, le previene de la llamada «fiebre de las cabañas», un síndrome violento que afectaba a los grupos de colonos aislados durante mucho tiempo por causa de la nieve. En la conversación también se desvela el trágico suceso ocurrido en el hotel en 1970, cuando el anterior guarda, Delbert Grady, asesinó a su mujer y a sus dos hijas de diez años y a continuación se pegó un tiro. Un suceso que ya marcará la pauta de todos los acontecimientos posteriores en el Overlook. Para alertarnos aún más de los espíritus que pueblan el edificio, el director del hotel relata a los Torrance que su construcción se llevó a cabo entre 1907 y 1909 sobre un antiguo cementerio indio, mientras sus descendientes acosaban a los trabajadores porque estaban profanando el suelo sagrado de los ancestros.

Antes de su partida, Hallorann, el cocinero del hotel (interpretado por Scatman Crothers), tendrá una conversación privada con el pequeño Danny en la que le explica que ambos comparten el resplandor, la capacidad de captar y transmitir cosas que otros no ven. Y que hay hechos que dejan huellas que solo pueden ver los que resplandecen. Danny queda unido a Hallorann por el resplandor, pero el pequeño también tiene un amigo imaginario, Tony, con el que habla moviendo el dedo índice como una marioneta. Este

le ha confesado que no quiere ir al hotel aunque no le ha desvelado por qué.

La atmósfera de alucinaciones y pesadillas se cierne sobre los Torrance cuando todo el personal ha abandonado el hotel y los tres se quedan solos en los interminables pasillos y salones del establecimiento.⁴ Jack, que tiene pretensiones literarias, quiere aprovechar los cinco meses de tranquilidad para escribir su gran novela, mientras Wendy asume el rol de esposa solícita y Danny empieza a darse cuenta de que la conversación con Hallorann también incluía un aviso sobre lugares a los que nunca debía entrar, en particular la famosa habitación 237.⁵

Buena parte de las imágenes icónicas que se repiten a lo largo de la película proceden de los poderes telepáticos de Danny. Los chorros de sangre que surgen del ascensor e invaden los pasillos, la palabra REDRUM —*murder* (asesinato) al revés—, escrita con letras rojas o la presencia recurrente de las gemelas Grady cogidas de la mano y reclamando al pequeño que las acompañe con una frase que ya forma parte de la cultura cinéfila universal: «Hola, Danny. Ven a jugar con nosotras. Para siempre». Son señales de alarma que Kubrick dosifica hábilmente y que se van entrelazando con el paso de los días —sobrescritos en la pantalla— y con el progresivo deterioro mental de Jack, en una de las interpretaciones más inolvidables y extremas de Nicholson.

Para dejar nuevas incógnitas, con su habitual tendencia a inquietar y aturdir al espectador, Kubrick añadió algunas referencias sexuales al guion de Diane Johnson, como el abrazo que Jack da a una joven desnuda que acaba de salir de una bañera y se acaba convirtiendo en una anciana putrefacta. O la breve escena que muestra una felación entre dos hombres, uno

de ellos disfrazado de oso. A ello hay que sumar elementos simbólicos, como los espejos, el color rojo y sobre todo los laberintos, que continúan ofreciendo un ingente material a los analistas de la obra de Kubrick.

El propio hotel es un laberinto que Danny recorre de forma incansable montado en su ruidoso triciclo, pedaleando a toda velocidad mientras le seguimos muy de cerca con una Steadicam, una cámara muy manejable que usó de forma magistral su inventor, Garrett Brown, contratado para el rodaje. Frente al hotel también hay un laberinto, cuya maqueta, reproducida en uno de los salones, Jack ha estudiado como si intentara desentrañar su propio cerebro. Y a lo largo de la película, el uso de la luz y del color, en manos del director de fotografía, John Alcott, que recurrió a tonos ocres para reflejar la realidad y azulados para señalar los momentos alucinatorios, será uno de los códigos visuales que ayuden a descifrar la misma naturaleza laberíntica de *El resplandor*.

A medida que se suceden sus primeros desvaríos, Jack se muestra cada vez más perturbado y la gestualidad de Nicholson se vuelve más exacerbada. Pero el primer destello de locura y una de las escenas emblemáticas tiene lugar en The Gold Room, el fastuoso salón dorado del hotel, completamente desierto y en el que Jack es atendido por Lloyd (interpretado por Joe Turkel), un misterioso barman de expresión irónica. Jack es el único cliente y Lloyd solo está en su imaginación, pero la situación se presta a las confidencias y nos permite conocer el pasado alcohólico del protagonista y oírle confesar que años atrás maltrató a su hijo.

Días más tarde, cuando se han quedado completamente aislados por la nieve, también será en The Gold Room donde tiene lugar otra secuencia onírica que ya prepara el terreno a la inmersión

total en la locura. En el salón se celebra una fiesta multitudinaria, Jack asiste encantado y se tropieza con Delbert Grady, el autor de la matanza de 1970. Jack y Grady (encarnado por un inquietante Philip Stone), tienen una conversación en los servicios de caballeros y el antiguo guarda le confiesa que escarmentó a su mujer y a sus hijas y le dice a Jack que él también debería dar un escaimiento a su familia. Un diálogo que parece dar alas a algunas tesis actuales sobre la «la violencia patriarcal» en *El resplandor*.⁶

El estallido de Jack no tardará en llegar, después de que Wendy descubra que lo único que ha escrito su marido, una y otra vez, es la frase «*all work and no play makes Jack a dull boy*» (mucho trabajo y poca diversión hacen de Jack un tipo aburrido). Cientos de folios que, según parece, escribió el propio Kubrick en su maniático cuidado por los detalles. La violencia se desata hasta llegar al paroxismo con el ataque de furor asesino de Jack, quien con un hacha hace añicos la puerta tras la que se esconde una aterrada Wendy, que ya ha puesto a salvo a su hijo. Esta escena, en la que Kubrick se permitió jugar con alusiones al cuento de *Los tres cerditos*, tuvo que ser rodada en repetidas ocasiones porque el actor había sido bombero en su juventud y manejaba el hacha con demasiada destreza.

El final, muy distinto al que King ideó en la novela,⁽⁵⁾ transcurre en el laberinto, helado y con una espesa capa de nieve, en el que Danny es perseguido por su padre. Pero Kubrick todavía nos reserva un último enigma: una foto de época que decora The Gold Room, tomada en la fiesta del 4 de julio de 1921, en la que se puede ver a un animado grupo de hombres y mujeres y, en primer plano, un sonriente Jack Torrance.

Aunque el rodaje empezó el 2 de mayo de 1978 y duró 27 semanas, Kubrick ya llevaba un año de preparativos, con su control casi enfermizo de los detalles. Empezando por la banda sonora, con temas de Penderecki, Ligeti y Bela Bartók entremezclados con sonidos hipnóticos, chirriantes y repetitivos (chisporroteos, latidos, las ruedecillas del triciclo de Danny...). Y continuando con un vestuario diseñado por Milena Canonero, colaboradora habitual del realizador, que contribuyó al ambiente alucinatorio del film. Inolvidables son los vestiditos azules de las hermanas Grady, posando en medio de un pasillo como si fueran maniqués.

El balance que ofrece *El resplandor* es el del miedo a lo irracional, la locura y los propios instintos, pero con Kubrick nunca existe una última lectura. Como dijo Steven Spielberg en una ocasión: «Una parte suya aún es un misterio».



El resplandor

(1) Los exteriores corresponden al Glacier National Park (Montana) y las primeras tomas de *El resplandor* se rodaron en Saint Mary Lake, donde se encuentra el pequeño islote Wild Goose Island. En cuanto al hotel Overlook, su fisonomía externa corresponde en realidad al hotel Timberline Lodge, en Oregón, una especie de lujoso complejo asociado al ski. Según parece, incluso en este detalle las fuentes de inspiración de Kubrick y Stephen King fueron distintas, ya que el escritor urdió su novela tras una estancia en el hotel Stanley, en Colorado.

(2) En cierto modo, King se tomó la revancha por su descontento con la versión de Kubrick cuando se estrenó una adaptación televisiva de su novela, en 1997, que a juicio del escritor había captado mejor la naturaleza de Jack Torrance. Y volvió a desquitarse con *Doctor Sleep*, una secuela rodada en 2019, dirigida por Mike Flanagan, protagonizada por Ewan McGregor y basada en la novela homónima de Stephen King en la que Danny regresa al hotel Overlook.

(3) En 1978 Kubrick compró Childwickbury Manor, una enorme mansión del siglo xvii en el condado inglés de Hertfordshire. La utilizó como residencia familiar y también como lugar de trabajo. El cineasta murió aquí en 1999 y fue enterrado en la intimidad junto a su árbol favorito.

(4) El diseño de los decorados fue un trabajo extraordinario y respondía también al criterio exigente de Kubrick. Ray Walker, el director artístico, había pasado varios meses viajando por Estados Unidos para sacar fotografías de exteriores, salones y habitaciones en establecimientos de todo tipo. Los decorados se reconstruyeron después gracias a ese material, incluyendo el servicio donde se encuentran Jack Torrance y Delbert Grady, diseñado por Frank Lloyd Wright para un hotel de Arizona.

(5) La habitación 237 dio nombre también al documental *Room 237*. Estrenado en 2012 busca, a través de entrevistas, desentrañar algunas de las claves de *El resplandor*. El análisis de los elementos de la película pretende ofrecer una guía a través del laberinto y el hotel Overlook, aunque sigue quedando la impresión de que Kubrick dejó muchas puertas cerradas.

(6) Ni siquiera el realizador escapó a la sospecha de ser demasiado duro con la actriz Shelley Duvall, a la que hizo repetir escenas una y otra vez, hasta llevarla al límite. Su interpretación de Wendy refleja esa crispación y con el tiempo la actriz afirmó que «el fin no justifica los medios» y que se había sentido aislada y maltratada verbalmente, quizás con la idea de que se metiera en la piel de su personaje.

(S) Aunque el laberinto en el que Jack muere congelado tras perseguir a su hijo no existe en la novela de King, este desempeñó un papel tan decisivo en la película que se construyeron dos versiones, una veraniega y otra de invierno. La primera se hizo en los estudios de la MGM en la villa inglesa de Borehamwood y posteriormente, y en absoluto secreto, fue desmontada y reconstruida en los estudios de EMI, cerca de Londres. Kubrick también cambió diametralmente el destino de Hallorann, el cocinero, que acude al hotel Overlook porque siente la llamada del resplandor de Danny. Stephen King lo salvó en la novela, pero en la película muere a manos del enloquecido Jack Torrance.

El silencio de los corderos

Un psicópata exquisito

Sin parpadear, los ojos azules de Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) miran directamente a cámara como si alcanzaran hasta el último escondrijo de nuestro cerebro. Es una mirada glacial, irónica y controladora y, sin embargo, cargada de una remota humanidad. Los barrotes de su celda separan al caníbal de su interlocutora, Clarice Starling (Jodie Foster), una joven y menuda aspirante a entrar en el FBI que ha aceptado el desafío del famoso *quid pro quo*. En su calidad de viejo psicoanalista, él le irá aportando las posibles claves para resolver los asesinatos de un psicópata bautizado como Buffalo Bill; a cambio, Clarice le desvelará dolorosos recuerdos de su infancia. Es un acuerdo enfermizo, pero la ambiciosa agente está dispuesta a dejarse anímicamente la piel, aunque solo sea porque las víctimas de Buffalo Bill están siendo despellejadas literalmente.

El intercambio que sostienen Clarice, intentando controlar su miedo ante la presencia del monstruo, y Hannibal, de pie en medio de su jaula como si pese a todo dominara la situación, es uno de los grandes momentos del terror psicológico que corroe —como la afilada dentadura

de un carnívoro— el entramado de *El silencio de los corderos*, rodada por Jonathan Demme en 1990. Un *thriller* hipnótico que catapultó la figura y la inteligencia de Hannibal Lecter hasta convertirlo en un singular objeto de admiración en el complejo mundo de los villanos de finales del siglo xx.

El film de Demme, un director experimentado que nunca se había adentrado en el género del terror, se basa en la novela del mismo título, escrita por el estadounidense Thomas Harris en 1988. En ella, el novelista había trazado los grandes rasgos de sus protagonistas: Clarice Starling, una aprendiz de detective que se tiene que abrir paso en un mundo masculino y hostil, y Hannibal Lecter, el psicólogo forense que lleva ocho años encarcelado por su abierta inclinación por la carne humana. Como admite en algún momento con satisfacción de *gourmet*: «Me comí su hígado acompañado de habas y un buen Chianti».

A ellos se suma una galería de personajes que también adquieren un peso importante en el film, como el jefe de Clarice, Jack Crawford (interpretado por Scott Glenn), el doctor Chilton (Anthony Head) y Jame Gumb, alias Buffalo Bill

(Ted Levine), el asesino que mata a mujeres jóvenes después de tenerlas retenidas en un pozo en su propia casa.

Para la novela, Harris creó a Buffalo Bill a partir de varios asesinos reales. Entre ellos el ya conocido Edward Gein, en quien también se basan *La matanza de Texas* y *Psicosis*, que utilizaba la piel de sus víctimas como material de diseño; Jerry Brudos, quien se travestía con las prendas de las mujeres a las que mataba; y Ted Bundy, un homicida confeso de más de treinta mujeres que ayudó a la policía a esclarecer el caso de otro asesino en serie. Bundy, al igual que Buffalo Bill, recurría al truco de hacerse pasar por lisiado (llevaba un brazo escayolado) para reclamar la ayuda de sus víctimas y hacerse con ellas.

La frecuencia y el impacto social de este tipo de episodios, ampliamente difundidos por la prensa estadounidense, había conducido a la creación en 1985 del programa VICAP (Violent Criminal Apprehension Program). Fundado en el edificio del FBI en Quantico (en el estado de Virginia), estaba destinado a identificar a los homicidas reincidentes con ayuda de la informática, la psicología y las entrevistas minuciosas a los asesinos.¹ Los estudios que se emplearon en Quantico intentaban determinar los patrones de conducta de los llamados sociópatas, personas socialmente inadaptadas que a menudo eran capaces de matar siguiendo determinados rituales y sin mostrar la menor empatía hacia el dolor ajeno.

El escritor Thomas Harris partió de la premisa de que nadie mejor que un sociópata para develar la naturaleza de otro y concibió a Hannibal Lecter como caníbal exquisito y asesor de detectives en 1981, año en que publicó *El dragón rojo*. La novela llegó a las pantallas cuatro años después con el título *Manhunter* y bajo la dirección de Michael Mann. Hoy se considera una precuela

de *El silencio de los corderos* porque el policía protagonista recurre a los consejos de Lecter — aunque menos refinado que el interpretado por Hopkins — para ayudar en la caza de otro *serial killer* que ataca en las noches de luna llena.

La puesta en marcha de *El silencio de los corderos*, con guion del propio Jonathan Demme, tuvo un largo y prolijo recorrido hasta la elección de los protagonistas. La primera opción para Hannibal fue Sean Connery, pero este declinó interpretarlo porque le parecía excesivamente repugnante. Una respuesta similar a la de Gene Hackman que, pese a haber adquirido los derechos de la novela, rechazó el papel porque le resultaba demasiado sórdido.

Tampoco el inglés Anthony Hopkins se puso fácilmente en la piel de Lecter. Aunque le interesaba consolidar su carrera en Hollywood y había obtenido reconocimiento por su interpretación del amable doctor Treves en *El hombre elefante*, de David Lynch, no se veía encarnando a un terapeuta con un historial tan perverso. Demme lo convenció con el argumento, un poco forzado, de que Hannibal Lecter era en realidad una buena persona atrapada en un cerebro enajenado.

Jodie Foster tuvo que pelear por el personaje de Clarice Starling. El director se lo había ofrecido inicialmente a Michelle Pfeiffer, pero también esta renunció a participar en una trama violenta que no encajaba en su perfil. A Demme finalmente le sedujo la actitud resuelta y la manera de caminar de Jodie Foster, que pese a su juventud (no había cumplido los treinta años) ya había dejado una larga estela tras su precoz aparición en *Taxi Driver* y su Óscar en 1988 a la mejor actriz por *Acusados*.

El guion de Demme, atrevido, clásico y tenebroso, fue un reto para el rodaje de la película, producida por Orion Pictures, pero contó con

el apoyo abierto del Servicio de Ciencias del Comportamiento del FBI. Este fue decisivo en la formación del equipo actoral, que se adiestró en el manejo de armas y el estudio de perfiles criminales. La peor parte del aprendizaje se la llevó Scott Glenn (el jefe Crawford en la película), que tuvo que escuchar algunas cintas de audio con las confesiones de asesinos en serie y salió seriamente traumatizado de la experiencia.

La colaboración de *Quantico*, tal vez animada por la necesidad de modernizar la imagen científica del FBI tras pasar demasiadas décadas a la sombra de Edgar Hoover, permitió además el rodaje de las escenas iniciales en su sede, algo poco habitual en las colaboraciones entre esta institución y el cine. Las primeras imágenes² están grabadas en un bosque de su recinto, donde vemos a Starling corriendo y haciendo pruebas de entrenamiento en un paisaje cubierto de niebla, antes de ser convocada por Crawford para el encuentro con el que empezará su compleja relación con Hannibal Lecter. Crawford necesita saber si la joven podría arrancarle a Lecter alguna pista sobre el perfil psicológico de Buffalo Bill, pero la previene de antemano sobre el peligro de que el interrogado domine la situación y acabe controlando su mente.

Desde el primer encuentro —duelo sería más preciso— entre los dos protagonistas, somos testigos de un pulso magistral entre la joven aspirante, tenaz, valiente y dispuesta a llegar hasta el final para detener a un asesino en serie, y el psiquiatra experimentado, capaz de disfrutar con un dibujo del Duomo de Florencia o una pieza de Bach, mientras juega con Clarice y le pide que se desnude emocionalmente, a veces a cambio de falsos indicios.

Los momentos clave de *El silencio de los corderos* están en esos desafíos actorales,³ en

los extraordinarios diálogos con sus réplicas y contrarréplicas, en la mezcla de tensión y atracción de los protagonistas y en las miradas que Demme supo administrar hábilmente. Desde el principio vemos primerísimos planos de Anthony Hopkins en los que nos analiza abiertamente y sin pestañear, técnica que el actor recordaba de algún amigo, aunque al parecer también se inspiró en los ojos de las serpientes. Mientras, Jodie Foster, aunque está fuera de los barrotes que encierran a su interlocutor, parece atrapada en la cárcel mental en la que este intentará meterla hábilmente y de la que ella deberá escapar una y otra vez.

Frente a la seguridad y la voz de Hopkins, que él mismo asociaba al tono metálico del ordenador HAL 2000 —una máquina fría y superdotada— de *2001: una odisea del espacio*, de Kubrick, la principal arma que tiene Clarice Starling es ofrecer algunos de sus secretos. Como si asistiéramos a una nueva pugna entre la claridad y las tinieblas.

La trama avanza en la búsqueda de nuevos indicios sobre Buffalo Bill, sus andanzas y la certeza de que está buscando piel nueva para su particular taller de confección. Una autopsia revela además un elemento clave para identificar sus asesinatos, el hallazgo de una larva de mariposa que deja en la boca de sus víctimas. Se trata de la *Acherontia styx*, una mariposa nocturna asiática que lleva en el lomo una forma similar a una calavera. La importancia de la *Acherontia* no fue solo simbólica, ya que sirvió como imagen en el famoso cartel promocional de la película, en el que tuvo una participación casi imperceptible Salvador Dalí.⁴

La aparición en pantalla de Jame Gumb/ Buffalo Bill, al que vemos raptando a su nueva víctima y bailando en su taller, rodeado de

maniqués y fragmentos de piel,⁵ llevará a un nuevo encuentro entre Clarice y Hannibal. Esta vez el caníbal viste de blanco (a sugerencia del propio Hopkins, que recordaba su miedo al dentista en la niñez). Lecter insiste en su regla del *quid pro quo* y consigue arrancar a la muchacha un traumático recuerdo infantil: los chillidos de los corderos cuando estaban a punto de ser sacrificados en una granja familiar en Montana y su impotencia ante la imposibilidad de detener el sacrificio. *El silencio de los corderos* nace de ese profundo deseo de la joven por librarles de una muerte segura. Mientras no detenga a Buffalo Bill, seguirá oyéndolos gritar.

Tras el acuerdo entre Clarice y Hannibal Lecter, en el que este se compromete a estudiar el expediente del asesino a cambio de ser trasladado a otra cárcel, la película nos regala dos secuencias antológicas: la habilidosa y sangrienta huida del caníbal y el momento en que una aterrizada Clarice tiene que enfrentarse a Buffalo Bill en plena oscuridad, después de que este la

siga muy de cerca con ayuda de unas gafas de rayos infrarrojos.

A diferencia de la novela de Thomas Harris, que encontró una solución feliz para la pesadilla de Clarice, permitiéndola dormir dulcemente rodeada del silencio de los corderos, la película de Demme no es tan reparadora⁽⁵⁾ y jugó con dos alternativas algo más crueles, ambas con Hannibal Lecter moviéndose libremente, afilando sus cubiertos y preguntando a Clarice si los corderos por fin habían dejado de chillar.

El estreno de *El silencio de los corderos* estaba previsto para otoño de 1990, pero se demoró a enero de 1991 por iniciativa de Orion Pictures, pues quería centrarse primero en la promoción de *Bailando con lobos*, de Kevin Costner. El palmarés de esta última en los Óscar de 1990 fue espectacular, pero en 1991 la cinta de Demme se llevó las cinco estatuillas más codiciadas: al guion, a la actriz y el actor principales,⁶ a la película y al director. Los corderos, por una vez, le ganaron la carrera a los lobos.



El silencio de los corderos

(1) En la participación del FBI tuvo un papel destacado John Edward Douglas, uno de los pioneros de la Unidad de Ciencias del Comportamiento. Douglas entrenó al actor Scott Glenn para su papel de jefe de Clarice. Además, sus trabajos de investigación fueron decisivos para la excelente serie de televisión *Mindhunter*, estrenada en 2017, que narra los encuentros entre dos agentes del FBI y diferentes asesinos en serie encarcelados que les puedan aportar indicios y pistas sobre el comportamiento de otros sociópatas.

(2) Además de las escenas rodadas en Quantico, un escenario excesivamente frío a juicio de algunos miembros del equipo, el principal lugar de rodaje fue Pittsburgh (Pensilvania), elegida por su gran variedad y riqueza de emplazamientos arquitectónicos. En Layton, en el mismo estado, se encontraba la casa de Buffalo Bill.

(3) El mutuo respeto que se tenían Jodie Foster y Anthony Hopkins dio pie a una anécdota curiosa. Durante el rodaje apenas se dirigieron la palabra, pero la actriz se acercó a Hopkins al terminar y le confesó entre lágrimas que le tenía miedo, a lo que el actor inglés replicó: «¡Yo te tenía miedo a ti!».

(4) El montaje que figura en la mariposa del cartel, coincidiendo con la boca de la protagonista, es una composición creada por Dalí y Philippe Halsman en 1951 y formada por varias mujeres desnudas que simulan una calavera. El fotógrafo de aquella macabra escultura humana, titulada *In Voluptas Mors* (*Muerte voluptuosa*), también es muy conocido por sus *Jump Pictures*, retratos informales que mostraban a personajes famosos saltando en el aire.

(5) Ted Levine, que insistió mucho en protagonizar un extraño y solitario baile rodeado de sus maniqués, buscó claves para su interpretación en la ingesta masiva de café, en los ambientes de los bares de transexuales y en entrevistas a clientes de estos locales.

(6) Contra todas las convenciones establecidas para la adjudicación de los Óscar, Anthony Hopkins se llevó la estatuilla al mejor actor pese a que apenas aparece veinticinco minutos en el film. Teniendo en cuenta que su duración es superior a las dos horas, su participación equivaldría a la de un actor de reparto, pero Hopkins se come la pantalla.

(S) El final que se impuso fue una conversación entre Hannibal Lecter y Clarice, tras la que vemos que este da un paseo desenfadado en las Bahamas siguiendo los pasos del doctor Chilton, a quien ya ha elegido como su siguiente presa. Demme descartó un final alternativo en el que la llamada de Lecter se produce desde la casa de un Chilton maniatado. Mientras pela una naranja frente a él, le pregunta inocentemente «¿Comenzamos?».

ANNEXES

GLOSSAIRE DE CINEMA

- **Ángulos de cámara :** L'angle de prise de vue définit le champ visuel d'une image. Il existe de nombreux angles de prise de vue qui diffèrent en fonction de la position de la caméra. (p.27, l.26)
- **Artista del maquillaje :** Le maquilleur artistique transforme les acteurs afin de donner vie aux personnages selon les indications du réalisateur. (p.19, l.6)
- **Banda sonora :** La bande-son (aussi appelée bande sonore) est la partie de la pellicule sur laquelle est enregistré le son du film. (p.29, l.6)
- **Blockbuster :** Le blockbuster (ou superproduction) est un film ayant rencontré un grand succès populaire et ayant disposé d'un gros budget. (p.42, l.33)
- **Cartelista :** L'affichiste est en charge de la promotion visuelle du film, c'est lui qui crée les affiches des films. (p.19, l.9)
- **Cámara :** La caméra est l'appareil utilisé pour réaliser les prises de vue au cinéma. (p.21, l.8)
- **Cameo :** Un caméo est l'apparition fugace d'une personnalité connue dans le film (acteur, réalisateur, auteur...). (p.39, l.28)
- **Cineasta :** Le cinéaste est l'auteur ou le réalisateur du film. (p.33, l.10)
- **Cine de terror :** Le cinéma d'épouvante (ou cinéma d'horreur) est un genre du cinéma dont le but est de susciter un sentiment de peur ou d'angoisse chez le spectateur. (p.17, l.22)
- **Código Hays :** Le Code Hays correspond au code de production du cinéma américain. Il régle le contenu cinématographique afin de s'assurer de son acceptabilité à différents niveaux (religion, patriotisme, sexualité, criminalité, décence). (p.27, l.12)
- **Cósmico :** La science-fiction est un genre narratif cinématographique ou littéraire qui repose sur la création d'univers fictifs se servant des progrès techniques ou scientifiques. (p.17, l.21)
- **Director :** Le réalisateur est chargé de la mise en scène et la fabrication du film. (p.19, l.8)
- **Director artístico :** Le directeur artistique définit le visuel d'un film. Il travaille en étroite collaboration avec le réalisateur mais aussi avec l'affichiste et le graphiste. (p.61, l.24)

- **Director de fotografía :** Le directeur de la photographie (aussi chef opérateur) est responsable de la prise de vue du film. Il dirige l'équipe de l'éclairage et les caméramans. (p.57, l.14)
- **Elenco :** Le casting correspond à la distribution des rôles d'un film. (p.39, l.6)
- **Encadenado :** Le fondu enchaîné est une technique de transition utilisée pour créer un raccord progressif entre deux plans d'images qui se superposent. (p.27, l.35)
- **Equipos técnicos :** L'équipe technique est composée du directeur de la photographie, du 1^{er} et du 2^e assistant chef opérateur, du cadreur, du pointeur, de l'ingénieur son, du preneur de son, du perchman, du chef électricien-éclairagiste, du chef machiniste, du truquiste, du photographe du plateau, du scripte, du régisseur général et de l'accessoiriste. (p.19, l.9)
- **Estreno :** La première ou le lancement d'un film correspond au premier jour de diffusion. (p.29, l.21)
- **Final alternativo :** Une fin alternative est une fin envisagée par l'auteur ou le réalisateur et qui au moment du montage n'est finalement pas sélectionnée. (p.77, l.10)
- **Gótico :** Le genre gothique est caractérisé par des éléments fantastiques et une ambiance sombre. (p.17, l.20)
- **Guion :** Le scénario est une œuvre écrite qui relate tous les événements et les scènes d'un film. (p.55, l.32)
- **Guionista :** Le scénariste est en charge de l'écriture du scénariste. (p.19, l.7)
- **Largometraje :** Un long-métrage est un film d'une durée minimale de cinquante-huit minutes en France. (p.39, l.32)
- **Macguffin :** La *macguffin* est un prétexte utilisé pour développer l'intrigue d'un film. Il s'agit souvent d'un objet matériel. Ce concept est défini et popularisé par Alfred Hitchcock. (p.31, l.27)
- **Merchandising :** Le merchandising est une technique marketing pour faire la promotion d'un film qui constitue en la création de produits dérivés. (p.43, l.31)
- **Montaje :** Le montage est l'étape qui constitue à assembler tous les plans filmés afin de créer de longues séquences et donc le film. (p.41, 26)
- **Oscars :** Les oscars sont les récompenses cinématographiques américaines décernées chaque année. (p.69, l.16)

- **Paranormal** : Le genre du paranormal (on trouve aussi surnaturel) met en scène des événements qui ne peuvent être expliqués par les lois de la nature ou de façon rationnelle. (p.17, l.21)
- **Película independiente** : Un film indépendant n'est pas produit par de grands studios, il dispose généralement de moins de moyens de diffusion. (p.37, l.26)
- **Precuela** : Un préquel (ou préquelle) est une œuvre dont l'histoire précède celle d'une œuvre antérieurement créée. Il relate souvent l'origine des personnages ou des événements d'un film. (p.19, l.12)
- **Producción** : Une société de production intervient dans la fabrication d'un film à plusieurs niveaux : écriture, développement, production et la diffusion. De plus, la société de production s'occupe de l'aspect financier du projet. (p.23, l.22)
- **Protagonizar** : Jouer est l'action réalisée par l'acteur en incarnant son personnage. (p.25, l.30)
- **Remake** : Un remake est une nouvelle version d'une œuvre. (p.33, l.14)
- **Réplicas** : Une réplique est un mot ou un groupe de mots déclamé par un personnage au cours d'un dialogue. (p.71, l.10)
- **Responsable de efectos especiales** : Le responsable des effets spéciaux donne vie à tout ce qui ne peut être filmé dans la réalité au moyen de techniques d'animation. Il travaille en étroite collaboration avec le réalisateur. (p.19, l.8)
- **Rodaje** : Le tournage correspond à la période durant laquelle est réalisé le film. (p.23, l.31)
- **Slasher** : Le *slasher* est un sous-genre du film d'horreur qui met souvent en scène un tueur en série qui élimine un groupe de personnes à l'arme blanche. (p.17, l.21)
- **Séptimo Arte** : Le cinéma est considéré comme le Septième Art. (p.17, l.19)
- **Spoiler** : Un spoiler correspond à la divulgation d'informations ou d'éléments sur l'intrigue d'une œuvre. (p.33, l.19)
- **Steadicam** : La Steadicam est une sorte de caméra disposant d'un système de stabilisateur de prise de vues portatif. (p.57, l.10)
- **Toma** : La prise correspond à l'enregistrement des images d'un film. (p.27, l.10)
- **Toma cenital** : Le plan zénithal est une prise de vue allant de bas en haut. (p.29, l.13)

- **Trama :** La trame est ce qui constitue le fond sur lequel se détachent les événements marquants d'un récit. (p.21, l.17)
- **Thriller :** Le thriller est un genre cinématographique qui utilise le suspense ou la tension narrative pour provoquer l'excitation ou l'appréhension chez le spectateur et le tenir en haleine jusqu'au dénouement de l'intrigue. (p.65, l.21)
- **Vista de pájaro :** La vue aérienne est une prise de vue d'en haut donnant l'illusion que le spectateur possède une vue d'oiseau. (p.21, l.7)

MAIL À L'ÉDITEUR

Mail envoyé à l'éditeur espagnol concernant les droits de l'ouvrage *Cuando nacen los monstruos* :

Derechos de traducción



Paola Bozon <paola.bozon942@gmail.com>

jeu. 9 nov. 2023 08:00



À lunwerg

Señora, señor,

Tomo el atrevimiento de contactarle a propósito de los derechos de traducción de un libro que ha publicado. Soy una estudiante francesa de traducción y para mi memoria de tesis me hubiera gustado traducir *Cuando nacen los monstruos: mitos del cine de terror* de Alberto Gil y Fernando Vicente. ¿Podría usted confirmarme que los derechos de traducción están libres de regalía?

Agradezco de antemano su atención.

Atentamente,

Paola BOZON

Estudiante en traducción

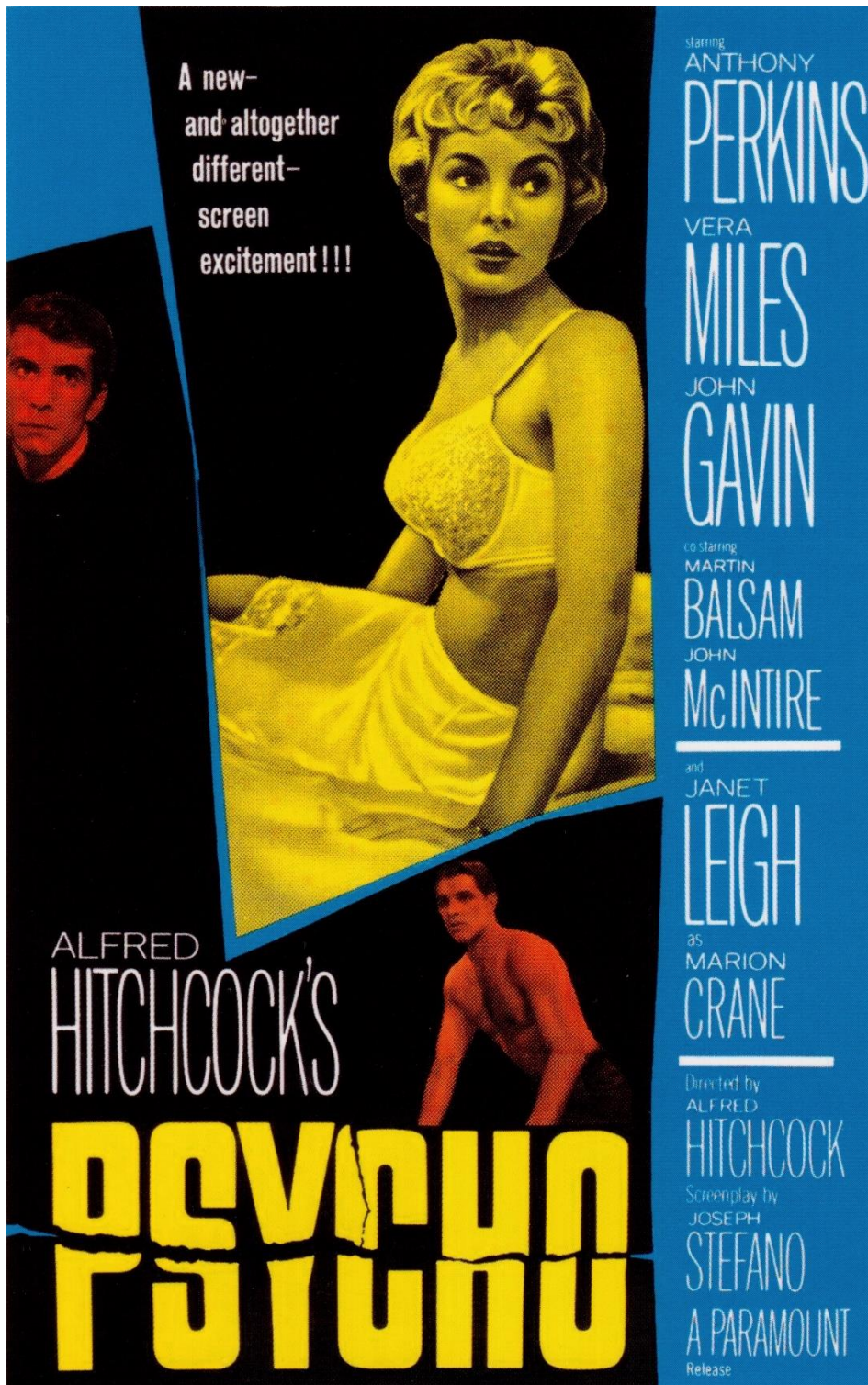
Universidad de Angers (Francia)

← Répondre

→ Transférer



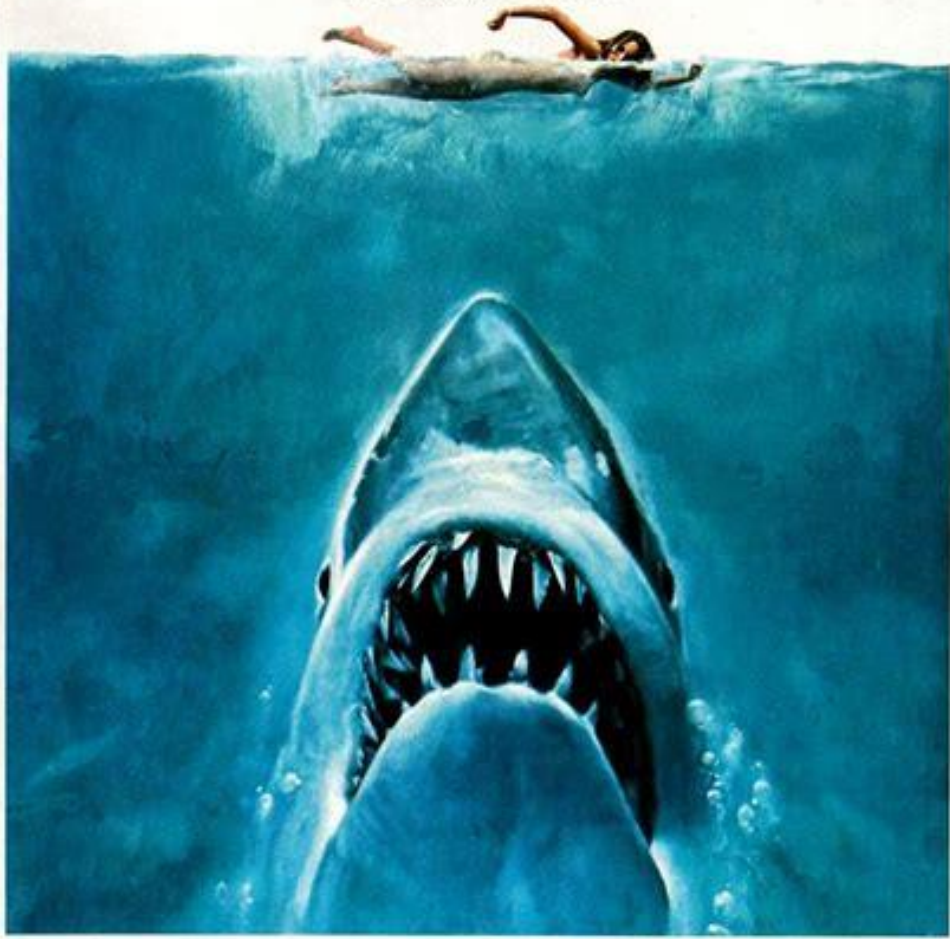
AFFICHES DES FILMS



LES DENTS DE LA MER

JAWS

Elle fut la première...



INTERDIT AUX MOINS DE 13 ANS

ROY SCHEIDER ROBERT SHAW RICHARD DREYFUSS

**LES DENTS
DE LA MER**

avec LORRAINE GARY-MURRAY HAMILTON - une production ZANUCK / BROWN
scénario de PETER BENCHLEY et CARL GOTTLEB - d'après le roman de PETER BENCHLEY Les dents de la mer - musique de JOHN WILLIAMS
réalisé par STEVEN SPIELBERG - produit par RICHARD D. ZANUCK et DAVID BROWN

technicolor *



un film UNIVERSAL distribué par CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION



paravision *



© 1975 BY UNIVERSAL PICTURES INC. ALL RIGHTS RESERVED.

Orange Mécanique... Barry Lyndon... et maintenant,
la terreur selon Stanley Kubrick...
**La vague de terreur qui balaya l'Amérique
EST LA**



SHiNiNG

UN FILM DE STANLEY KUBRICK

AVEC JACK NICHOLSON SHELLEY DUVALL "SHINING" SCATMAN CROTHERS DANNY LLOYD
D'APRÈS LE LIVRE DE SCÉNARIO DE PRODUIT ET RÉALISÉ PAR PRODUCTEUR EXÉCUTIF
STEPHEN KING STANLEY KUBRICK & DIANE JOHNSON STANLEY KUBRICK JAN HARLAN

PRODUIT EN ASSOCIATION AVEC THE PRODUCER CIRCLE CO

© 1980 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved. Distributed by Warner Communications Company, Inc. Warner Bros. Inc. 1980. All Rights Reserved.

DISTRIBUÉ PAR WARNER COLUMBIA FILM



BRILLANT. PALPITANT. UN TRES GRAND THRILLER.
CE "SILENCE" EST D'OR !

1991



jodie foster / anthony hopkins / scott glenn

35 IS COLUMBIA
INFO ET
CARTON
»»»»»

Le Silence des Agneaux

un film de jonathan demme / jodie foster / anthony hopkins / scott glenn / le silence des agneaux (the silence of the lambs) / ted levine / musique howard shore /
chef décorateur kristizea / directeur de la photographie tak fujimoto / montage craig mckay, a.c.e. / producteur exécutif gary goetzman /
d'après le roman de thomas harris / scénario ted tally / produit par kenneth ult edward saxon et ron bozman / réalisé par jonathan demme

D'après le roman de Thomas Harris

DISTRIBUÉ PAR COLUMBIA TRISTAR FILMS (Europe) S.A.

ORION

BIBLIOGRAPHIE

TEXTE SOURCE

- GIL Alberto. *Cuando nacen los monstruos. Mitos del cine de terror*. Barcelone : Lunwerg editores, 2022. Literatura Ilustrada.

FILMS SOURCE

- DEMME Jonathan, *Le Silence des agneaux*, Orion Pictures, 1991 – Prime vidéo
- HITCHCOCK Alfred, *Psychose*, Shamley Productions, 1960 - DVD
- KUBRICK Stanley, *Shining*, Hawk Films Peregrine, 1980 – DVD
- SPIELBERG Steven, *Les Dents de la mer*, Universal Pictures, Zanuch/Brown Production, 1975 – Netflix

DICTIONNAIRES

- CRISCO, *Dictionnaire de synonymes*, Université de Caen, 1998-2024. [En ligne]
<https://crisco4.unicaen.fr/des/synonymes/tour+de+force>
- LE ROBERT, *Dictionnaire de la langue française*, Paris. [En ligne].
<https://dictionnaire.lerobert.com/>
- LAROUSSE, *Dictionnaire de la langue français*, Paris, 2022. [En ligne]
<https://www.larousse.fr/infos/credits>
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [23e édition], Madrid, 2014. [En ligne].
<https://dle.rae.es/>

- SYNONYME, *Dictionnaire des synonymes*. [En ligne].
<https://www.synonymes.com/>
- WORDREFERENCE, Espagnol-Français. [En ligne].
<https://www.wordreference.com/fr/>

GRAMMAIRE-ORTHOGRAPHE-CONJUGAISON

- L'OBS, *La conjugaison française*, Paris. [En ligne]
<https://la-conjugaison.nouvelobs.com/>
- L'OBS, *La conjugaison espagnole*, Paris. [En ligne]
<https://la-conjugaison.nouvelobs.com/espagnol/>

CINEMA

- Allociné, *Les Dents de la mer*.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=12789.html
- Allociné, *Le silence des agneaux*.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=6641.html
- Allociné, *Le silence des agneaux : Jodie Foster et Anthony Hopkins ne se sont jamais parlé sur le tournage !*, Isabelle Ratane, 2024.
https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=1000058027.html
- Allociné, *Psychose*.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=1603.html
- Allociné, *Shining*.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=863.html
- Allociné, *6 trucs à savoir sur Le Silence des Agneaux*, 2015, YouTube.
https://youtu.be/-_T6bqmX7XY?si=4iQeiowVudVvsoBW

- Allociné, 78/52 – *Les derniers secrets de « Psychose »*.
https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=252503.html
- Apprendre le cinéma, *Vocabulaire cinématographique : 57 termes expliqués*.
<https://apprendre-le-cinema.fr/vocabulaire-cinemas-expliques/>
- CinéCréatis, *Lexique du cinéma et de l'audiovisuel*.
<https://www.cinecreatis.net/lexique-cinema/>
- Genaro Bardy, *Cinéma et photographie – Angles et points de vue*.
<https://genarobardy.com/blog/2020/09/04/cinema-et-photographie-angles-et-points-de-vue/>
- Historia del cine, *El primer plano*, 2024
<https://historiadeltcine.es/glosario-terminos-cinematograficos/primer-plano-que-es-cuando-ejemplos/>
- Le blog du cinéma, *Jonathan Demme en trois films*, 2017.
<https://www.leblogducinema.com/actualites/breves/jonathan-demme-en-trois-films-851737/>
- Littérature de l'imaginaire, *L'affrontement du Monstre*, 2001.
<https://www.litteraturesdelimaginaire.com/p1ShMons.html>
- L'OBS, *L'histoire apocalyptique du tournage des « Dents de la mer »*, Guillaume Loison, 2018.
<https://www.nouvelobs.com/cinema/20180126.OBS1271/l-histoire-apocalyptique-du-tournage-des-dents-de-la-mer.html>
- Scène supprimée *Les Dents de la Mer*. Interview de Ted Grossman et de Steven Spielberg. 2021, YouTube.
<https://youtu.be/0Vl5YiB290c?si=Md79S5o3xo8taZYe>
- Scène supprimée *Les Dents de la Mer*. 2021, YouTube.
<https://youtu.be/Hy0z5GScS84?si=6YyMzXbLWFSMiHEW>

- Wikipédia, *Alfred Hitchcock*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock
- Wikipédia, *Federal Bureau of Investigation*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Federal_Bureau_of_Investigation
- Wikipédia, *Glossaire du cinéma*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Glossaire_du_cin%C3%A9ma
- Wikipédia, *Jonathan Demme*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Jonathan_Demme
- Wikipédia, *Le Dragon Rouge*.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Dragon_rouge_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dragon_rouge_(film))
- Wikipédia, *Stanley Kubrick*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Stanley_Kubrick
- Wikipédia, *Steven Spielberg*.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Steven_Spielberg

OUVRAGES

- HUTCHINSON Pamela. *3 minutes pour comprendre : 50 grands courants et acteurs de l'histoire du cinéma* ; Paris : Les courriers du livre, 2019. Chapitres : Cinéma d'horreur p.34 ; Stanley Kubrick p.52 ; Steven Spielberg p.66.
- KING Stephen. *Shining*, Paris : Le Livre de poche, 2007.
- LANDIS John. *Créatures fantastiques et monstres au cinéma* ; Paris : Flammarion, 2012. Chapitres : Les fantômes p.110-121 ; Entretien avec Guillermo Del Toro p.130-131 ; La vengeance de la nature p.184-199 ; Les monstres humains p.276-285.
- PENNER Jonathan et Steven Jay SCHNEIDER. *Le cinéma d'horreur*, Paris : Tashen, 2008. Chapitres : Qu'est-ce que l'horreur ? p.9-17 ; Tueurs psychopathes et serial killers p.19-35 ; La revanche de la nature p. 55-69.

- RAUGER Jean-François. *Universal, 100 ans de cinéma* ; Paris : La Martinière, 2012.
Chapitres : Alfred Hitchcock p.84-87 ; Steven Spielberg p.88- 91 ; Les Dents de la Mer p.258-259.

RESSOURCES EN LIGNE

- Encyclopédie sur la mort, *La Santa Compaña*, 2013.
https://www.agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/la_santa_compana_celle_qui_annonce_la_mort
- Espace français, *Expressions et locutions expliquées autour du mot dent*.
<https://www.espacefrancais.com/expressions-et-locutions-autour-du-mot-dent/>
- La Libre, *On le nomme le « mal des cachots »*, 2010.
<https://www.lalibre.be/international/2010/08/24/on-le-nomme-le-mal-des-cachots-PICCYEU5MNFIFIAW4NOMEWTXQM/>
- Tueur en série, *Ed Gein*, Emily Tibbatts, 2023.
<https://www.tueursenserie.org/ed-gein/>
- USITO, *Expressions contenant le mot peau*.
<https://usito.usherbrooke.ca/lexies?lt=peau>