

**Investigaciones Feministas**

ISSN-e: 2171-6080

<https://dx.doi.org/10.5209/inf.75311> EDICIONES  
COMPLUTENSE**“¿Madre no está muy en sus cabales?”: Reescribiendo la madre castradora en la ficción audiovisual *Bates Motel*, la precuela contemporánea de *Psicosis***Mariona Visa Barbosa<sup>1</sup>

Recibido: Abril 2021 / Revisado: Marzo 2022 / Aceptado: Marzo 2022

**Resumen: Introducción y objetivos.** Se estudia la evolución del personaje de Norma Bates, la madre del asesino Norman en *Psicosis*, en diversas obras audiovisuales con el objetivo de observar los cambios en la descripción de la figura materna y su vinculación con la psicopatología y el posterior comportamiento criminal de Norman. Se pretende mostrar como su representación recoge las tendencias alrededor de la maternidad y la crianza de cada época. **Metodología.** Con el fin de contemplar la evolución del personaje de Norma en las obras derivadas de la novela *Psycho* (Bloch, 1959) se realizará un análisis textual de esta obra, de la película cinematográfica *Psycho* (Hitchcock, 1960), de las diversas secuelas cinematográficas y televisivas realizadas durante los años 80 y de la ficción seriada *Bates Motel* (A&E, 2013-2017). **Resultados.** En la novela y la primera película la figura de la madre se muestra de forma pasiva, sin voz propia, y se le atribuye en gran parte la culpa de la criminalidad de Norman. Las secuelas posteriores siguen esta estela. En cambio, en la precuela *Bates Motel* (A&E, 2013-2017) la madre es un personaje principal y la justificación de la conducta de Norman recae en un trauma infantil provocado por un padre violento. **Discusión.** La ficción televisiva *Bates Motel* reescribe el personaje de Norma modificando su rol como madre castradora. A la vez, también da un destino diferente al personaje de Marion Crane, la víctima de Norman en la novela y la película, por lo que la representación de las dos figuras femeninas secundarias en la historia original es más progresista e incorpora una lectura de la obra más afín con el contexto social actual, aunque sigue sin superar algunos estereotipos que recayeron en la mujer durante el postfeminismo.

**Palabras clave:** maternidad, psicopatía, género, ficción televisiva, postfeminismo.

**[en] “Mother not quite in her right mind?”: Rewriting the castrating mother in the audiovisual fiction *Bates Motel*, the contemporary prequel to *Psycho***

**Abstract: Introduction and objectives.** The evolution of the character of Norma Bates, the mother of the murderer Norman in *Psycho*, is studied in various audiovisual works with the aim of observing the changes in the description of the maternal figure and its link with the son’s psychopathology and criminal behaviour. It is intended to show how the representation of her collects the trends around motherhood and upbringing of each era. **Methodology.** In order to contemplate the evolution of the maternal character in works derived from the novel *Psycho* (Bloch, 1959), a textual analysis of this work, of the film *Psycho* (Hitchcock, 1960), the subsequent film and television adaptations during the 80’s and the fiction series *Bates Motel* (A&E, 2013-2017). **Results.** In the first film, the mother figure is shown passively and is the one to blame for Norman’s criminality. The sequels follow the same pattern. In contrast, in the prequel *Bates Motel* (A&E, 2013-2017) the mother is a protagonist and Norma’s upbringing alone is not to blame for Norman’s behavior. **Discussion.** This television series rewrites the character of Norma, modifying her role as a castrator mother. Likewise, the character of Marion Crane, who was the victim in the novel and the film, has in this series a different destiny, so the representation of the two secondary female figures in the original story is more progressive and incorporates a rereading of the work more akin to the current social context, although it doesn’t get over some postfeminist stereotypes.

**Keywords:** motherhood, psychopathy, genre, postfeminism, TV fiction.

**Sumario:** 1. Introducción y marco teórico. 1.1. La representación de la maternidad en la cultura audiovisual: la madre castradora. 1.2. La obra *Psicosis* como paradigma del *momism*. 2. Metodología. 3. Resultados. 3.1. La novela original. 3.2. La popular adaptación cinematográfica de Alfred Hitchcock. 3.3. Posteriores secuelas y remakes. 3.4. La reciente ficción televisiva: *Bates Motel* (A&E, 2013-2017). 4. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Visa Barbosa, M. (2022). “¿Madre no está muy en sus cabales?”: Reescribiendo la madre castradora en la ficción audiovisual *Bates Motel*, la precuela contemporánea de *Psicosis*, en *Revista de Investigaciones Feministas*, 13(1), pp. 475-483.

<sup>1</sup> Universitat de Lleida, España  
mariona.visa@udl.cat  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9261-264X>

## 1. Introducción y marco teórico

En este artículo se estudia la evolución del personaje de Norma, la madre del popular asesino Norman Bates en la obra *Psicosis*, a partir de realizar un análisis textual de la novela original y sus posteriores adaptaciones cinematográficas y televisivas, desde la película *Psycho* (Hitchcock, 1960) hasta la ficción televisiva *Bates Motel* (A&E, 2013-2017). El objetivo principal es observar la descripción de la figura materna y su implicación en el desarrollo de la psicopatología que desembocará en el comportamiento criminal de su hijo Norman Bates. A la vez, se pretende mostrar cómo las adaptaciones recogen las tendencias alrededor de la maternidad y la crianza de cada época.

Las hipótesis de partida son las siguientes:

1. La novela *Psicosis* (Bloch, 1959) y la película con el mismo nombre de Hitchcock (1960) contribuyeron a popularizar la idea que las madres de algunos asesinos en serie eran en gran parte las causantes de su comportamiento criminal por haberles proporcionado en su infancia o bien una crianza carente de afecto o bien demasiado sobreprotectora. Este discurso estaba en consonancia con las teorías ampliamente difundidas en la época sobre el *momism* (Wylie, 1942), que promulgó la gran influencia que tienen las madres en la crianza de los hijos.
2. El postfeminismo y la superación de teorías basadas en los postulados freudianos han favorecido que la actual adaptación de la obra, *Bates Motel* (A&E, 2013-2017) modifique la culpabilidad materna respecto al comportamiento criminal del hijo. La ficción incorpora planteamientos más progresistas, aunque sigue existiendo la figura de una madre sobreprotectora, que recoge los postulados del llamado *new momism* (Douglas, Michaels, 2005) o maternidad intensiva (Hays, 1998), vigentes todavía en la actualidad, según los cuales las madres son las principales responsables de la crianza y comportamiento de los hijos.

### 1.1. La representación de la maternidad en la cultura audiovisual: la madre castradora

Durante la mayor parte del siglo XX el rol principal de la mujer en las obras culturales y en concreto en el cine fue supeditado al protagonismo masculino. En el cine clásico la mujer se representó a menudo de forma pasiva, sin voz propia, sin mirada, sin deseos y con muchas posibilidades de fracasar si intentaba rebelarse contra el sistema en que estaba inserta (Casetti, 1994). Este estereotipo ha ido evolucionando, incluyendo representaciones más plurales de la mujer, así como de la maternidad, aunque todavía siguen vigentes los roles imperantes en décadas anteriores.

La representación de la maternidad en la cultura popular ha sido estudiada por diversas autoras, que han descrito los arquetipos maternos más habituales en la ficción audiovisual. Bárbara Creed (1993) clasificó en cinco categorías el tipo de madres más presentes: la madre arcaica, el vientre monstruoso, la bruja, la vampira y la mujer poseída por el diablo. Señaló como la madre arcaica, que combina a la mujer fálica y al cuerpo castrado, es central en muchas obras de horror, sustentando su monstruosidad en un comportamiento posesivo y dominante hacia la prole, especialmente los hijos varones. Como ejemplos de películas en las que un hijo psicótico es el resultado de una madre posesiva cita *Psycho* (Hitchcock, 1960), *The Fiend* (Hartford-Davis, 1972) o *Friday the 13th* (Cunningham, 1980).

Virginia Guarinos (2008), siguiendo a Creed, señaló los siguientes como estereotipos de madres más habituales en la ficción: la *mater amabilis* (ama de casa feliz, amorosa y atenta con sus hijos y su marido), la *mater dolorosa* (sufridora, que observa cómo sus hijos son maltratados y que incluso puede ser maltratada); la *madre castradora* (dominante, que coarta la libertad de acción y pensamiento de sus hijos, especialmente de los hijos varones, llegándoles a crear secuelas psicológicas irreversibles), la *madrastra* (parecida en comportamiento a la anterior pero con hijos no naturales), la *madre del monstruo* (desnaturalizada que engendra un hijo que no es lo que se esperaba, vástago al que termina enfrentándose o destruyendo) o la *madre sin hijos* (mujeres jóvenes de perfiles psiquiátricos enfermizos que se obsesionan con su incapacidad para engendrar, lo que les provoca problemas conyugales y con la justicia, puesto que tienden a secuestrar física o psicológicamente a los hijos de otros). De estos estereotipos, la madre sufridora y la madre castradora son los únicos representados habitualmente por mujeres de edad madura o rozando la ancianidad.

Vemos por tanto que, a pesar de la enorme importancia simbólica de la figura materna, ésta raramente ha sido representada desde enfoques realistas o en primera persona, por lo que ha ocupado un lugar marginal en las obras culturales, siendo habitualmente escrita y mediada por la voz y la mirada masculinas (Bettaglio, 2018).

### 1.2. La obra *Psicosis* como paradigma del *momism*

La película *Psicosis* es considerada como la pionera del terror moderno, por el origen cercano del mal (que no viene del exterior, sino que está entre nosotros) y por la espectacularización del asesinato (mostrado con detalle y desde el punto de vista del asesino). La obra se considera también uno de los primeros exponentes del

subgénero *slasher*, ya que muestra características que serán explotadas en posteriores películas del género como la inclusión de personajes sexualmente ambiguos e impotentes que convierten sus deseos sexuales en violencia contra las mujeres, la matanza con cuchillos u objetos cortantes y el hecho de disfrazarse para matar (Santaulària, 2009, 132).

Muchos protagonistas de estos *slashers* muestran psicopatologías causadas por el entorno doméstico, como una relación disfuncional con los progenitores, que desembocan en un comportamiento asesino al llegar a la vida adulta. La aparición de la psicopatología se justifica en ocasiones a partir de traumas infantiles causados por abusos paternos y en otras, se responsabiliza a las madres de no dar suficiente afecto, calidez emocional o demostraciones de cariño a sus hijos, o de dárselos en exceso (Santaulària, 2009, 43). En el libro y la novela *Psychosis* se justifica la criminalidad del asesino Norman Bates aludiendo a la asfixiante crianza a la que le sometió su madre, sobreprotectora en exceso y censurando cualquier tipo de deseo sexual. Según la narración esta crianza creó en Norman un trastorno de personalidad múltiple, en el que coexisten dos o más personalidades distintas en el mismo individuo, que se manifiestan por separado y solo una a la vez (Bocic et al., 2015, 254).

La vinculación de la madre, por defecto o por exceso, con el posible desarrollo de este tipo de psicopatologías ha ido variando según las teorías psicológicas en boga en cada momento histórico. Según la teoría psicoanalítica de la relación de objetos, popular en los años 40 y 50 del siglo XX, el yo existe sólo en relación con otros objetos y el desarrollo del individuo es el producto de su relación con otros, especialmente con la madre. Durante estas décadas, diversos psicólogos y sociólogos americanos forjaron la idea que una madre demasiado protectora o, por lo contrario, demasiado distante, podría dañar el desarrollo psicosexual y social del hijo, pudiendo llegar a provocar trastornos psicológicos e incluso la homosexualidad (van der Oever, 2012). Una de las publicaciones más populares en este sentido fue el libro *Generation of vipers* (Wylie, 1942), basado en una reinterpretación moralista de los postulados de Freud, en el que se acuñó el término *momism* para referirse a la actitud demasiado protectora de algunas madres que interfería en el correcto desarrollo afectivo de los hijos varones en su edad adulta. Otro libro, *Maternal overprotection* (Levy, 1943) incidió en las problemáticas que una crianza muy afectuosa por parte de las madres puede causar en los hijos, describiendo como sobreprotección el contacto excesivo, la prolongación de los cuidados infantiles, la prevención de un comportamiento independiente o el control materno.

Estas teorías llegaron a tener gran aceptación popular y mediática después de la II Guerra Mundial, durante la cual las mujeres americanas habían entrado en el espacio público y las revisiones de los roles de género estaban a la orden del día. Como ejemplo, durante la investigación de los notorios crímenes ocurridos en la ciudad de Boston a inicios de los 60, en la que aparecieron estranguladas y agredidas sexualmente 11 mujeres, los psiquiatras dieron a la policía un posible perfil del asesino y también de su madre, que definieron como una mujer “dulce, ordenada, pulcra, compulsiva, seductora, punitiva y sobreprotectora” (McKinney, 2009). Los medios dieron una amplia cobertura a esta teoría y, aunque al final nada tuvo que ver con la madre real del asesino confeso, la definición que se había difundido sobre la responsabilidad materna ya había calado en el imaginario popular y se reflejó en muchas obras culturales durante décadas, como el caso que nos ocupa. Por lo que respecta a la vinculación de la crianza con la homosexualidad de los hijos, el estudio *Homosexuality; a psychoanalytic study* (Bieber, 1962) concluyó que la mayor parte de homosexuales estudiados habían sido criados por madres que tuvieron un rol coercitivo.

A partir de finales del siglo XX e inicios del XXI, se acuñó el término *new momism*, descrito por Susan Douglas y Meredith Michaels en *The mommy myth: The idealization of motherhood and how it has undermined all women* (2005), que se refiere a la insistencia por parte de los medios de comunicación de que ninguna mujer está completa si no tiene hijos y si no les dedica todo su tiempo, promulgando unos estándares de éxito difícilmente alcanzables. Esta ideología supuso la consagración del ideal de la maternidad intensiva descrito por Hays (1998), según el cual se representa la madre como única responsable del desarrollo emocional, espiritual, intelectual y físico de su familia.

Estos discursos se enmarcan en el postfeminismo (McRobbie, 2009) y se reprodujeron en diversos productos culturales en los que se promovía una imagen de la mujer independiente, responsable y empoderada, aunque representada siempre dentro del contexto de una sociedad patriarcal y neoconservadora (Gill, 2007; Jaraba, Plaza, 2017). En obras como *Ally McBeal* (FOX, 1997-2002), *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO, 1998-2004) y *Mujeres Desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC, 2004-2012) las mujeres protagonistas son en su mayoría representadas en el entorno laboral y definidas también en un contexto de ocio, placer, hedonismo y consumismo; pero se recurre a la vez a valores tradicionales en relación con la maternidad, el matrimonio y el trabajo doméstico, a la vez que han sido acusadas de falta de diversidad (Chicarro Merayo, 2013).

En los últimos años han aparecido nuevas ficciones que buscan superar los retos y roles apuntados por el postfeminismo, incorporando relatos más progresistas de la maternidad y más pluralidad en relación a la raza, la nacionalidad, la edad, la orientación sexual o la clase. A partir de la aparición de la Quality Tv (McCabe, Akass 2007) se ha facilitado la realización de obras que representan mujeres más plurales desmarcadas de los estereotipos que las vinculaban como principales responsables del cuidado del hogar y de la familia. Los contenidos generados por los canales de cable en suscripción y las plataformas de vídeo a demanda han favorecido la entrada de representaciones más reformistas de la relación de las mujeres con la maternidad, dialo-

gando con el ideal de buena madre (Feasey, 2012) como *Catastrophe* (Channel 4, 2015), *Smilf* (Showtime, 2017), *The letdown* (Netflix, 2017), *Big Little Lies* (HBO, 2017-), *Better things* (FX, 2016-) o *Workin' Moms* (Netflix, 2017-), aunque estos ejemplos conviven con discursos todavía conservadores.

## 2. Metodología

Con el fin de contemplar la evolución del personaje materno en las obras derivadas de la novela *Psycho* (Bloch, 1959), se realizará un análisis textual de la película cinematográfica *Psycho* (Hitchcock, 1960) y sus secuelas cinematográficas y televisivas: *Psycho II* (Franklin, 1983), *Psycho III* (Perkins, 1986), *Bates Motel* (Rothstein, 1987), *Psycho IV: The Beginning* (Mick Garris, 1990) y la serie *Bates Motel* (A&E, 2013-2017).

La obra *Psycho* ha sido profusamente estudiada desde la academia, especialmente su adaptación cinematográfica, entre los cuales destaca la obra *Hitchcock's films revisited* (Wood, 1989). En referencia al rol de la figura materna en la historia, debe mencionarse el capítulo dedicado a la madre castradora en *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (Creed, 1993), en el que la autora reivindicó una lectura de la obra desde una perspectiva femenina, a pesar de que reconoce que el personaje materno posee un estatuto imaginario y fantaseado en el texto. Considera que en la madre de Norman se combinan la mujer madre y la *femme fatale*, dos arquetipos que se han definido como masculinistas, es decir, que tienen una fuerte presencia en las fantasías del imaginario masculino transmitido a través de los productos culturales.

También debe hacerse referencia al capítulo “Alfred Hitchcock and the phobic maternal body” en *Motherhood misconceived* (Addison, Goodwin-Kellym, Roth, 2009), en el que se analiza cómo el film interpela al espectador masculino. En el capítulo “Character engagement and *Psycho*”, del libro *Mama's boy: Momism and homophobia in postwar American culture* (van den Oever, 2012) se incide también en la vinculación de la madre con la criminalidad de Norman y en su homosexualidad.

En nuestro país, la publicación del libro *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie* (Santaulària, 2009), profundizó en los orígenes literarios y cinematográficos de las narrativas centradas en estos personajes, definiendo su origen y evolución. En este artículo nos centraremos en cómo se describe el personaje de la madre en las distintas adaptaciones y en cuál es su vinculación con la psicopatología que deriva en la criminalidad de Norman, teniendo en cuenta el contexto social y cultural en el que se produjeron las obras.

## 3. Resultados

### 3.1. La novela original

En la novela original *Psycho* (Bloch, 1959), la madre de Norman no tiene voz propia, ya que la historia empieza cuando la mujer lleva varios años muerta y existe sólo en la mente de su hijo. Por tanto, la figura materna es definida en el libro según la percepción de su hijo Norman, lo que éste cuenta sobre ella a otros personajes, la descripción por parte del sheriff del condado y la aportación que realiza el psicólogo que atiende a Norman cuando es arrestado por haber asesinado a una cliente del hotel. Así, sin voz propia ni presencia física más allá del cadáver con quien dialoga su hijo, Norma Bates es en la novela una construcción realizada por terceros.

El personaje de Norman mantiene diálogos con su madre desde el inicio de la obra, por lo que los lectores no descubren que ésta no existe realmente hasta casi el final. El narrador omnisciente la describe como “malhumorada” y “dominante” y explica que “es una vieja y su cabeza no está muy equilibrada” (Bloch, 17). Los diálogos que se reproducen la muestran como una mujer quisquillosa que se entremete y cuestiona constantemente las actuaciones de Norman, tratándolo como a un muchacho. Se nos dice que es ella quien asesina a la cliente Marion Crane en la ducha, y Norman quien después lo descubre y limpia la escena del crimen. En ese momento nada hace sospechar al lector que en realidad son una misma persona.

En cuanto a la representación de la psicopatología, hay algunos diálogos de Norman con su madre reproducidos en el libro en los que se muestra que él puede tener algún tipo de enfermedad: “Te enfermo, ¿eh? No, muchacho, no soy yo quien te enferma, sino tú mismo” (Bloch, 75), dice la supuesta madre al hijo. En otro momento se alude a que “cuando (Norman) estaba a solas era un hombre maduro- o bastante maduro como para comprender que incluso podía ser víctima de una leve forma de esquizofrenia” (Bloch, 97).

Cuando el personaje de Marion Crane llega al hotel y Norman la invita a cenar después que ella se instale en su habitación, le comenta que antes debe acostar a su madre, que está enferma y que “a veces tiene el carácter un poco difícil” (Bloch, 39). Marion, tras oír la conversación que tienen Norman y su madre, a quien parece disgustar su presencia, así como una gran cantidad de actividades que prohíbe realizar a su hijo, se sorprende y comenta a Norman si ha pensado en internarla en una institución, ante lo que Norman se enerva y le responde: “¡No está loca! (...) Creo que todos estamos un poco locos, a veces” (Bloch, 41).

Después de la desaparición de Marion, su hermana y su amante investigan sobre su paradero y siguen la pista del detective que dijo disponerse a hablar con la madre de Norman. Es entonces cuando el sheriff del

condado les anuncia que la madre está muerta. Cuenta que murió envenenada con estricnina juntamente con el hombre con quien convivía, y que fue Norman quien los encontró, causando esta escena una gran impresión (Bloch, 134). Cuando entonces las sospechas recaen en Norman, comenta que es “algo extraño, y no muy inteligente... pero no es hombre capaz de hacer una trastada” (Bloch, 133).

A la única persona a la que Norman confiesa que su madre no está viva es al amante de Marion cuando éste acude junto a la hermana preguntando por ella. Norman le explica que después de su traumática muerte la desenterró, ya que la madre se comunicaba con él.

La hermana de Marion, Lila, es quien descubre a la “vieja, echada, a la anciana de cabellos grises, cuya atezada y arrugada cara le sonreía como en una macabra bienvenida” (Bloch, 173). Lila la llama, pero quien responde es Norman vestido de mujer y con un cuchillo en la mano que, detrás de Lila, anuncia: “Soy Norma Bates”.

Al final del libro el doctor que inspecciona a Norman después de arrestarlo, señala claramente la vinculación de la madre con la psicopatología del hijo, al explicar que Norman y su madre estaban muy unidos y, al parecer, ella le dominaba. Cuenta que cuando Norman era un adolescente su madre decidió que jamás le permitiría salir del mundo que le rodeaba y “obrando tal vez de un modo deliberado le impidió que creciera mentalmente. Jamás sabremos hasta qué punto es responsable de aquello en lo que se ha convertido su hijo”.

Prosigue que “es de suponer que la señora Bates odiaba a los hombres, desde que su esposo la había abandonado con su hijo, niño entonces, siendo esta una de las razones por las cuáles trató a Norman de la forma en que lo hizo” (Bloch, 178). Con esta última afirmación, aunque la novela no lo dice explícitamente, el abandono del hogar por parte del padre sería la causa inicial del comportamiento posterior de los personajes.

### 3.2. La popular adaptación cinematográfica de Alfred Hitchcock

A diferencia de la novela, la película *Psycho* (Hitchcock, 1960) empieza desde el punto de vista de la víctima, Marion Crane, a quien seguimos mientras comparte tiempo con Sam, su amante, asiste al trabajo y decide marcharse tras robar el dinero de una transacción realizada en la oficina. El personaje de Norman Bates no aparece hasta el minuto 26, momento en que Marion llega al motel para pasar la noche y resguardarse de la lluvia. La focalización se realiza por tanto desde el punto de vista femenino, de la mujer que huye tras robar 40.000 dólares, hasta que su destino se trunca tras ser acuchillada en la ducha del motel Bates. Esta escena forma parte de la historia del cine y ha sido analizada en múltiples obras, entre las que destacamos el documental *78/52* (Philippe, 2017), en el que se entrevista a expertos que dan su opinión sobre los 78 planos y 52 cortes de edición con los que se muestra el asesinato de Marion.

La película incide en la posible homosexualidad del personaje de Norman sin decirlo abiertamente, pero eligiendo a un actor gay, Anthony Perkins, para interpretarlo. Se crea entonces el estereotipo del *gay mama's boy* (van der Oever, 2012) al vincular la crianza realizada en exclusiva por la madre y la ausencia de una figura paterna con la homosexualidad, creencias defendidas por diferentes autores durante la década en que se estrenó el film y que beben de una reinterpretación moralista de las teorías freudianas (Bieber, 1967).

Por lo que respecta al personaje materno, éste se construye como en la novela a través de su ausencia y de lo que otros narran sobre ella. Aparece como una silueta en la ventana o descrita a través de las conversaciones que Marion mantiene con Norman. En un momento se escucha su voz en over, cuando madre hijo conversan sobre la idoneidad de que él cene con Marion: “No, no voy a dejar que traigas a chicas desconocidas a cenar”. Cuando Norman le replica diciendo que sólo es una desconocida que tiene hambre, la madre replica “Como si eso no atrajera a los hombres (...). Ve y dile que no va a saciar sus sucios apetitos ni con mi comida ni con mi hijo”.

Durante la cena, Norman se disculpa diciendo que “Madre está muy en sus cabales” En un momento en que Marion le pregunta por sus propias aficiones y si sale con amigos, Norman responde que “El mejor amigo de un chico es su madre”, y prosigue que no puede internarla en ningún centro, a pesar de su enfermedad, ya que durante su infancia “Tuvo que criarme ella sola después que muriera mi padre. Sólo tenía cinco años y fue difícil para ella”. Como en la novela, vuelve a ser el sheriff del condado quien informa que “la madre de Norman Bates está muerta y enterrada en el cementerio desde hace diez años”, en el único caso de asesinato y suicidio registrado en la ciudad. Según los hechos, la Sra. Bates envenenó al hombre con quien tenía una relación cuando se enteró que éste estaba casado y luego ella misma se tomó lo mismo, siendo Norman quien los encontró muertos a los dos.

La hermana de Marion es también quien investiga la casa junto al motel y descubre el cadáver disecado de la madre, justo en el momento en que Norman, ataviado como su madre, se dispone a apuñalarla mientras grita que él es la Sra. Bates.

Por lo que respecta a la psicopatología de Norman, la película no da ninguna pista del trastorno mental que éste sufre hasta que en el tramo final un psiquiatra revela que tiene dos personalidades: la suya y la de su madre. Norma Bates es descrita por este profesional como la culpable del problema del hijo. “Su madre era una mujer dependiente y exigente. Durante años vivieron como si no hubiera nadie más en el mundo.

Entonces conoció a un hombre. Norman creyó que lo estaba sustituyendo y los mató a los dos”. Para poder soportar la situación de haberla matado, Norman empezó a hablar y a pensar por ella y “como tenía esos celos

patológicos de ella, asumió que ella tenía celos de él. Por lo tanto, si él sentía una fuerte atracción por cualquier otra mujer, el lado de la madre se volvía loco”. En este trastorno, cuando la madre gobernaba la mente de su hijo Norman, le ordenaba aniquilar a todas aquellas personas que expresaban libremente su sexualidad y se pudieran interponer en su relación o que pudieran dañarlo.

### 3.3. Posteriores secuelas y remakes

Las secuelas de la película original desarrolladas durante la década de los 80, basadas en la vida de Norman una vez ha cumplido condena por el crimen cometido, incorporan un giro respecto a las obras anteriores. Al final de *Psycho II* (Franklin, 1983) se describe que la que hasta ahora creíamos que era la madre de Norman, en realidad era su tía. Se revela que su verdadera madre lo dio en adopción al no poder cuidarle ya que estaba aquejada de un trastorno mental. Después de esta confesión, su verdadera madre se declara también culpable ante su hijo de las muertes cometidas a lo largo de la secuela, que ha realizado para protegerlo. Se muestra por tanto de nuevo la culpa en la figura de la madre como transmisora, en este caso por herencia genética, de la psicopatología y con una actuación desmesuradamente protectora con el hijo, que la mata poco después de conocer estos detalles. *Psycho III* (Perkins, 1986) empieza mostrando como Norman tiene a esta supuesta madre real disecada, con quien entabla de nuevo conversaciones, mientras sigue comportándose de forma criminal.

En el telefilm de 1987 *Bates Motel* no aparece el personaje de la madre y la historia se centra en lo que sucede en el motel Bates después de la muerte de Norman, cuando un ahijado que conoció en el sanatorio pretende volver a abrirlo, aunque resultará que el motel está todavía poseído por el fantasma de Norman Bates.

*Psycho IV: The Beginning* (Garris, 1990) abandona la teoría de las primeras secuelas de que la verdadera madre de Norman es otra y explica, a través de flashbacks, cómo fue su infancia, aportando información del tipo de crianza que recibió por parte de su madre. En esta película es la primera en la que la madre aparece como un personaje vivo. Estructurada en forma de flashbacks, que se muestran a partir de las confidencias que Norman realiza en un programa radiofónico, se van desvelando momentos de su infancia. Cuando le preguntan por qué su madre le empujó a cometer estos crímenes Norman dice “No, no fue su culpa. Ella era víctima de su época, de la represión sexual. Mi madre no era del todo mala”. Explica como tenían una relación muy estrecha, llegando a dormir juntos en ocasiones, pero que era repudiado y reprimido cada vez que mostraba algún tipo de excitación sexual. Muestran como la madre le obligaba a vestirse de niña para que se olvidase de su sexualidad y lo encerraba y lo golpeaba varias veces.

En una escena la madre explica cómo se arrepiente de haberlo tenido, ya que en el parto perdió la vejiga, causándole esta complicación graves problemas físicos. Se recoge así la herencia de obras de las décadas anteriores en las que el feto se presenta como hostil y el sistema reproductivo femenino como amenazador y peligroso (Oliver, 2012, 111). En *Rosemary's baby* (Polanski, 1968) o *Alien* (Scott, 1979) ya se reflejó la ansiedad sobre la capacidad reproductiva de las mujeres y sobre las nuevas tecnologías al servicio de la reproducción que empezaron a popularizarse durante los años setenta. De hecho, un subgénero de las películas de horror fue el llamado “pregnant horror”, con películas basadas en nacimientos monstruosos donde se explota el miedo a la capacidad reproductiva de la mujer (Creed, 1993), que es vista como la *madre del monstruo*, que engendra un hijo que no es lo que esperaba y al cual termina enfrentándose.

En esta precuela se incide también en la transmisión genética de esta maldad, ya que una trama secundaria del film se centra en como Norman quiere matar a su nueva esposa porque está embarazada, y no quiere pasar sus genes a sus descendientes. Norman cree firmemente que padece una enfermedad genética y argumenta que los científicos lo han demostrado.

En el año 1998, Gus Van Sant realizó un remake de la película de Hitchcock, que supone una recreación plano por plano de la historia y guión original, en color y con nuevos actores. Aún así, existen algunas pequeñas diferencias. Algunas académicas han remarcado cómo, a pesar de la gran semejanza con la película de Hitchcock, este remake introdujo “contenido más queer y un look más sexy” (Rosewarne, 2019, 11). Por lo que respecta a la representación de la maternidad o a la psicopatología de Norman, los únicos cambios son que la calavera que representa a la madre en este caso se muestra con una melena rubia; y que en la escena en la que Norman espía a Marion mientras ella se dispone a ducharse, se muestra de forma explícita el deseo sexual que éste siente al observarla.

### 3.4. La reciente ficción televisiva: *Bates Motel* (A&E, 2013-2017)

*Bates Motel* explica, durante cinco temporadas, el desarrollo de Norman Bates y el empeoramiento de su psicopatología una vez él y su madre se mudan a una nueva ciudad para regentar un motel. Es por tanto una precuela que narra los acontecimientos sucedidos antes de la historia que conocemos, aunque no guarda fidelidad a los hechos tal como anteriormente habían sido contados. La serie, creada por Carlton Cuse, Kerry Ehrin y Anthony Cipriano, fue producida por el canal de cable en suscripción A&E y se ambienta en la sociedad contemporánea, aunque con una atmósfera y puesta en escena que recuerda a la de la década de los 60 en la que se produjo la obra original.

El personaje de la madre, Norma Bates, es el que **más se modifica respecto al imaginario creado en las obras anteriores. La figura materna aparece desde el inicio** con voz propia. A lo largo de las temporadas se nos cuenta cómo de joven escapó de una relación abusiva en el seno familiar por parte de su hermano y como después fue maltratada por su marido, que muere asesinado por Norman en el primer capítulo. Es una mujer joven y atractiva, con una larga melena rubia y vestida siempre de forma elegante, que puede recordar en ocasiones a las *femme fatales* de las películas clásicas. Trabaja regentando el hotel y es también la principal responsable del trabajo doméstico y de la crianza de su hijo, con quien tiene una actitud cariñosa. Tiene tendencia a sobreprotegerlo en exceso, ya que es reticente a que éste realice actividades en el instituto y se relacione con normalidad con otros jóvenes, pero no se retrata como una madre sádica ni castradora. Pronto descubriremos que el motivo de su actitud se debe a la protección que quiere ofrecerle para controlar mejor los bloqueos que este padece, en los que pierde el conocimiento y actúa de forma violenta, llegando a cometer asesinatos.

En lo que respecta a la representación de este trastorno mental, en la primera escena de la serie se muestra como durante un bloqueo Norman asesina a su padre, maltratador, para proteger a su madre. Será el psiquiatra de la institución en que internan a Norman en la cuarta temporada quien dará una explicación clínica a este trastorno: de pequeño tuvo un trauma (al ver que su padre maltrataba a su madre repetidamente) y para poder superarlo se disoció y creó en su mente a alguien más fuerte que pudiera superarlo: su madre. Se incide así en esta serie en cómo el origen de la criminalidad del protagonista está en una figura masculina, no la madre sino el padre, que a causa de su actitud violenta corrompe la relación con su mujer y traumatiza a su hijo.

Como espectadores, no vemos como Norman se desdobra en su madre hasta al final de la primera de las cinco temporadas que tiene la serie. El primer momento en que se muestra esta dualidad es cuando su novia le abandona y él, al sentirse despechado, reproduce el diálogo de cuando en anterioridad su madre le ha dicho que esa no era una buena chica para él. En futuras temporadas esta dualidad se manifiesta también en el vestuario, ya que Norman se vestirá como su madre para cometer los diferentes asesinatos.

En numerosas ocasiones su madre coerce sus relaciones con otras chicas, mientras que la relación que tienen madre e hijo tiende a ser demasiado íntima: la madre se viste muy a menudo delante de su hijo y llegan a dormir juntos en alguna ocasión. En una escena Norman reconoce sentirse atraído sexualmente por su madre, situación que ella relativiza diciendo que son confusiones típicas de la edad.

Cuando Norman se da cuenta de su comportamiento criminal y aumenta el número de asesinatos que comete, siendo las víctimas chicas por las que siente deseo sexual, se planteará quitarse la vida, ya que se manifiesta incapaz de vivir con esta carga. Será su madre quien le quita la idea de la cabeza, y él termina asumiendo que no es él quien comete los asesinatos, sino otra persona: Madre. La primera manifestación de ella como tal aparece cuando Norman se somete al polígrafo por su vinculación con un crimen y cuando le preguntan sobre si fue él quien mató a la profesora, se le aparece la madre y dice “Tu no la mataste, fui yo”.

La serie muestra por tanto como Norma no es la responsable directa del trastorno mental, de su hijo, aunque sí de su incorrecta gestión. La excesiva protección que le ofrece es negligente con la evolución del trastorno de Norman, ya que tarda mucho tiempo en consultar a un experto y durante muchas temporadas niega la vinculación de Norman con cualquier crimen ante la policía. Según los estándares de la maternidad intensiva populares en las últimas décadas, su comportamiento podría definirse incluso como el de buena madre que hace todo lo posible para proteger a su hijo: no quiere que sufra; no quiere que la familia que ella ha creado se destruya como se destruyó la suya en su infancia. Tampoco desea que Norman se enfrente al mal de la sociedad, aunque esto acabe suponiendo que tampoco se enfrente a su mal interior a tiempo para poder remediarlo. “Pensé que los médicos lo alejarían de mí”, comenta, cuando internan a Norman tras encontrarlo desorientado tras uno de sus crímenes.

Aunque la madre no es en esta obra la culpable del comportamiento de su hijo, cuando finalmente se decide internarlo, sí que acabará siendo su víctima. El internamiento coincide en el tiempo con el enamoramiento de Norma del sheriff Romero, con quien se ha casado para poder tener un seguro médico que permita el ingreso de Norman en la institución mental. Norman se muestra del todo disconforme con esta situación, alegando que ella siempre le prohibió a él tener una relación romántica y ahora quiere que Norman acepte su matrimonio con normalidad. Por este motivo, acabará con la vida de su madre y su amante, intoxicándolos al dejar prendido el gas de su casa durante una noche.

Por lo que respecta a Marion Crane, la víctima protagonista de la película de Hitchcock, en esta serie es un personaje secundario que no aparece hasta la quinta temporada. Y no lo hace como víctima, sino que, para sorpresa de los espectadores, Norman no la mata mientras ella se ducha, sino que, aunque la ha estado espionando, momentos después la anima a que se vaya y busque su salvación. Se presenta así a la que anteriormente fue la víctima como una mujer que no sucumbe al destino trágico que se le suponía, como hizo en su momento la heroína de la saga de películas *Scream* (Craven, 1996), aunque en este caso no por su propia agencia sino perdonada por el que iba a ser su asesino.

Este personaje es interpretado por la artista afroamericana Rihanna, por lo que esta ficción incorpora la diversidad racial en su elenco, recogiendo así parte de las demandas actuales en las que el feminismo reivindica la máxima diversidad de modelos de género y se tienen en cuenta las intersecciones de estos con la raza y la

clase social. El uso de *celebrities* se ha utilizado a menudo en remakes para modernizar historias y hacerlas más atractivas para el público contemporáneo (Rosewarne, 2019, 11). En este caso, aparte de esta actualización, Marion es presentada como algo más que la víctima. En lugar de matarla, Norman la convence para que se vaya, para que abandone a su amante infiel y empiece una nueva vida. Ella replica: “Es lo que iba a hacer, pero da mucho miedo”. Su destino trágico es así modificado, aunque no gracias a su empoderamiento personal sino a la evolución positiva del personaje de Norman Bates, que llega al final a dar señas de controlar su comportamiento criminal.

#### 4. Conclusiones

La evolución de la representación de la figura materna en las sucesivas revisiones de la obra de *Pyscho* muestra cómo cada momento histórico incorpora un discurso en consonancia con los roles y estereotipos vigentes en la sociedad. En la novela original, la película de Hitchcock y las secuelas de los años 80 la voz narrativa que predominaba para definir a la madre era la del hijo y la de los expertos masculinos (como el sheriff o el psiquiatra). En cambio, en la ficción televisiva actual la madre se expresa con voz propia y se revisa también el rol de la víctima Marion Crane.

La madre, Norma Bates, deja de ser la única responsable de la psicopatología que desemboca en el comportamiento criminal de Norman. Se muestra como una mujer que ha sido víctima de la violencia masculina a lo largo de su vida y que esconde la enfermedad de su hijo para protegerlo, aunque al final esta actuación es negligente y la desprotege a ella, que terminará siendo su víctima. Tiene una actitud en exceso sobreprotectora, pero no se representa como una madre imperante y castradora, por lo que respecta a su representación, recogiendo las categorías de Creed, se inscribe en el de la mujer madre y en parte también en el de la *femme fatale*, dos arquetipos que la autora referencia como habituales del imaginario masculino. Se adecua también a los estándares del *new momism* y de la maternidad intensiva, ya que, a pesar de ser una madre trabajadora por cuenta propia, es también la principal responsable de la crianza y de los cuidados domésticos y a la vez presenta una apariencia física siempre impecable.

La explicación del trastorno de Norman también va evolucionando a lo largo de las adaptaciones. En la novela y la película de los años 60 se vincula con la educación recibida por parte de su madre, que odiaba a los hombres y que causó el desdoblamiento de la personalidad de su hijo. Más adelante, en las secuelas, se incide en que el problema mental de Norman es heredado por vía genética de su madre. Finalmente, en la ficción televisiva actual un psiquiatra explica que la enfermedad mental podría ser causa de un trauma infantil, al ver Norman como su padre maltrataba a su madre reiteradamente. Por tanto, en esta última obra el origen de la criminalidad del protagonista estaría en una figura masculina.

Por lo que respecta a la víctima, Marion Crane, que en las primeras obras ve truncada su huida en busca de su amante con el dinero que ha robado en la oficina, en la adaptación más contemporánea prosigue su camino después que Norman la convence para que empiece una nueva vida.

Siguiendo las hipótesis iniciales, hemos podido observar como en la ficción *Bates Motel* (2013-2017) se realiza una revisión de los roles femeninos de la obra y se incluye un discurso más progresista y menos maniqueo que en la novela original de 1959 y sus posteriores adaptaciones. También se ha podido referenciar cómo el discurso subyacente en cada obra está directamente relacionado con las teorías difundidas en cada época, como el *momism* en los años 60 o el *new momism* y la maternidad intensiva en las versiones más actuales.

Concluimos por tanto que *Bates Motel* es una obra que se enmarca en el postfeminismo, sin llegar a superar del todo sus carencias ya que, aunque se representa la maternidad con más matices que en las anteriores obras y el personaje de Norma se empodera en momentos puntuales de la ficción (defendiéndose de agresiones, tomando sus propias decisiones, buscando prosperidad en el trabajo), su rol narrativo en general se adscribe al arquetipo clásico de la madre protectora. Por su parte, aunque el personaje de Marion Crane escapa del arquetipo de víctima, no lo hace gracias a su propia agencia sino siguiendo las recomendaciones de Norman.

#### Referencias bibliográficas

- Addison, Heather, Goodwin-Kelly, Mary Kate, & Roth, Elaine (Eds.). (2009). *Motherhood misconceived: representing the maternal in US Films*. SUNY Press.
- Bettaglio, Marina (2018). Cuando la madre (se) mata: suicidio, víctimas y victimarios en “Secreta Pénélope” de Alicia Giménez Bartlett y “Elena sabe” de Claudia Piñeiro. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 42(2), 401-425. <https://doi.org/10.18192/rceh.v42i2.3140>
- Bieber, Irving (1967). Sexual deviations II: Homosexuality. *Comprehensive textbook of psychiatry*, 963-976.
- Bocic, Maritza; Gajardo, Felipe; Quezada, María Paz; Moreno, Daniel y Urzúa, Camilo (2015). Psicosis: desde la escena de la ducha hasta un diagnóstico clínico nosológico”. *Revista GPU: Gaceta de Psiquiatría Universitaria*, XI, 3, 252-254.
- Casetti, Francesco (1994). *Teorías del cine, 1945-1990*. Cátedra.

- Chicharro Merayo, Mar (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: Ally McBeal, Sex and the City y Desperate Housewives. *Papers: revista de sociología*, 98(1), 11-31.
- Creed, Barbara (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Psychology Press.
- Douglas, Susan & Michaels, Meredith (2005). *The mommy myth: The idealization of motherhood and how it has undermined all women*. Simon and Schuster.
- Feasey, Rebecca (2012). From happy homemakers to desperate housewives: motherhood and popular television. London: Anthem Press.
- Gill, Rosalind (2007). Postfeminist media culture. Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166. <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Guarinos, Virginia (2008). *Mujer y cine. Los medios de comunicación con mirada de género. Los medios de comunicación con mirada de género*. Junta de Andalucía.
- Hays, Sharon (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Paidós Ibérica.
- Jarava, Narci G. y Plaza, Juan. F. (2017). Nuevas formas de ser mujer o la feminidad después del postfeminismo: el caso de Orange is the new black. *Océánide*, (9), 1-14.
- Levy, David M. (1943). *Maternal overprotection*. Columbia University Press
- López Rodríguez, Francisco, Javier (2015). Post-feminismo (s), Quality Television y Breaking Bad. *ZER*, 20(38), 143-159. <http://hdl.handle.net/10810/41194>
- McCabe, Janet & Akass, Kim (2007). *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. Bloomsbury Publishing.
- McKinney, Kathleen. G. (2009). Initial evaluation of active minds: A student organization dedicated to reducing the stigma of mental illness. *Journal of college student psychotherapy*, 23(4), 281-301. <https://doi.org/10.1080/87568220903167232>
- McRobbie, Angela (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Sage.
- Oliver, Kelly (2012). *Knock me up, knock me down: Images of pregnancy in Hollywood films*. Columbia University Press.
- Rosewarne, Lauren (2019). *Sex and Sexuality in Modern Screen Remakes*. Palgrave Macmillan.
- Santaulària, Isabel (2009). *El monstruo humano: Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Laertes.
- Tredy, Dennis (2020). The (re) making of a serial killer. In Ariane Hudelet & Anne Crémieux (Eds.), *Exploring Seriality on Screen: Audiovisual Narratives in Film and Television*, 139.
- Van Den Oever, Roel (2012). *Mama's Boy: Momism and Homophobia in Postwar American Culture*. Springer.
- Wood, Robin (2002). *Hitchcock's films revisited*. Columbia University Press.
- Wylie, Philip (1996). *Generation of vipers*. Dalkey Archive Press.

