



La Doble Vida de Psicosis es una investigación que busca identificar los mecanismos discursivos que se hacen presentes en el *remake* de *Psicosis* dirigido por Gus Van Sant en 1998 a partir de su relación con la película dirigida por Alfred Hitchcock en 1960. El vínculo entre ambas obras despierta cuestionamientos que no se pueden resolver exclusivamente con el análisis comparativo de la diégesis o de los valores a nivel producción, sino que abarcan un espectro mucho más amplio de elementos que intervienen en el *remake*.

¿Qué nos hace mirar Gus Van Sant con esta película? Esta pregunta sirve como eje para internarse en una vertiente cinematográfica que, aunque no es reciente, tiene pocos libros que la estudian y es conocida como *cine de apropiación*. Estas películas emplean estrategias distintas para estructurar sus discursos y proliferan en un medio en donde la copia es considerada una falta de creatividad.

Toluca, Estado de México.
Agosto de 2018.

Arturo Álvarez Medrano

LA DOBLE VIDA DE PSICOSIS:

Apropiación como deconstrucción
de la imagen cinematográfica

LA DOBLE VIDA DE PSICOSIS:



Apropiación como deconstrucción
de la imagen cinematográfica

Arturo
Álvarez
Medrano



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS VISUALES

**LA DOBLE VIDA DE PSICOSIS:
Apropiación como deconstrucción
de la imagen cinematográfica**

TRABAJO TERMINAL DE GRADO
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS VISUALES

PRESENTA:

Arturo Álvarez Medrano

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN Y
GENERACIÓN DEL CONOCIMIENTO:
EPISTEMOLOGÍA

DIRECTORA:

M. en A. V. Betsabé Yolitzin Tirado Torres

ASESORES:

Dra. en A. Angélica Marengla León Álvarez

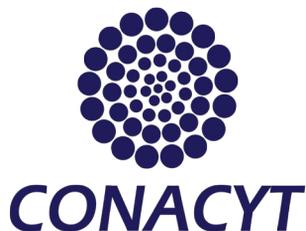
Dr. en U. José María Aranda Sánchez

M. en E. V. Alejandro García Carranco

Dr. en E. H. Misael Josué Marín Sánchez

Toluca, Estado de México, 23 de agosto de 2018

La publicación de este material se financió con recursos de las Becas para Estudios de Posgrado CONACyT 2016-2018.



Disclaimer

El presente proyecto y texto ha sido realizado por el autor con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex) y la Maestría en Estudios Visuales de la Facultad de Artes, bajo el esquema del Programa Nacional de Posgrado de Calidad (PNPC). El contenido del presente texto tiene únicamente fines académicos y las perspectivas presentadas en el mismo son responsabilidad del autor, no reflejando necesariamente las opiniones del CONACyT, UAEMex y la Maestría en Estudios Visuales.

Los contenidos presentados son propiedad del autor y los respectivos autores citados y/o utilizados como fuentes de consulta; cualquier omisión de autores, fuentes de consulta o materiales en la presente o futuras ediciones no fueron realizadas con dolo y se dará crédito y mención correspondiente de haber ocurrido tal omisión.

parte uno: PSICOSIS [1960]

índice

introducción

06

1

PREÁMBULO A *PSICOSIS*

- 1.1.- Entre el periodo del cine clásico y el cine moderno 10
 - 1.1.1.- Formación e influencia de Alfred Hitchcock 12
 - 1.1.2.- Contexto temporal de *Psicosis* 14
 - 1.1.3.- Contexto espacial de *Psicosis* 20
- 1.2.- *Psicosis* como punto de ruptura en la cinematografía 23

2

HITCHCOCK, EL MACGUFFIN DE LA CINEMATOGRAFÍA

- 2.1.- La muerte de la cinematografía clásica 33
 - 2.1.1.- La muerte en la regadera de *Psicosis* 40
 - 2.1.2.- *Cinéma de papa* 46
 - 2.1.3.- *New Hollywood* 49
- 2.2.- La evolución del *remake* cinematográfico 52

parte dos:

PSICOSIS

[1998]

índice

3

INTERTEXTUALIDAD EN EL CINE DE GUS VAN SANT

3.1.- La película que no debió de ser	61
3.2.- Gus Van Sant: Significante intertextual	66
3.2.1.- Intertextualidad en la cinematografía	70
3.2.2.- El significante del significante	74
3.2.3.- La intertextualidad citacional	86

4

PSICOSIS APROPIADA

4.1.- Apropiación y cine	91
4.1.1.- Compilación, collage y apropiación	94
4.1.2.- Desmontaje del <i>efecto Kuleshov</i>	101
4.1.3.- El caballo de Kurosawa	105
4.2.- Gus Van Sant se coloca frente a Alfred Hitchcock	111

conclusiones 122

obras citadas 128

anexos 138

introducción

La cosa más misericordiosa en el mundo, creo yo, es la imposibilidad que tiene la mente humana para correlacionar todo lo que ella contiene.

H. P. Lovecraft, *La llamada de Cthulhu*

El interés por esta investigación surge a partir de una necesidad personal por entender la recepción tan negativa que tienen los *remakes* cinematográficos. Existe algo en ese comparativo que detona una serie de preguntas, las cuales no siempre son resueltas por quienes critican la superioridad de la obra original en contraposición con las versiones sucesivas, como si se tratara de que el *remake* compitiera por una especie de estatus otorgado por aquellos que conocen la obra anterior. Si bien esto es aún una constante en la crítica cinematográfica, hay que considerar que se dejan muchos aspectos de lado que posibilitarían un análisis mucho más profundo en las obras que son producto de esta práctica. Fue el caso del *remake* de *Psicosis*, realizado por el director Gus Van Sant en 1998, lo que permitió abordar el tema desde una estructura de análisis distinta, pues no contiene elementos que son característicos dentro de esta práctica, los cuales responden, principalmente, a intereses comerciales.

Uno de los elementos que fueron necesarios para establecer el orden de los primeros dos capítulos, y que conforman la primera parte del trabajo, surgieron como una necesidad por entender lo que sucedía con el *remake* de *Psicosis*, como una especie de calentamiento previo al ejercicio de alto impacto, no con esto desacreditando la importancia que tiene esta

parte con relación al resto de la investigación. Alfred Hitchcock, director de *Psicosis* en 1960, representa una figura icónica en los estudios cinematográficos y hablar de su obra implica abordar temas que son pilares del llamado *lenguaje cinematográfico*. Y qué decir de la enorme cantidad de biografías que se le han dedicado, comenzando por aquella de Éric Rohmer y Claude Chabrol, sin menospreciar la entrevista que le realizó François Truffaut, la cual se ha vuelto un referente para conocer al llamado *Amo del suspenso*.

Por otro lado, también era importante entender cómo es que se articula el *remake* cinematográfico, práctica que no parece provocar ninguna desestabilización en la imagen cinematográfica, por lo que se incluyó en la primera parte la relación que se da entre tres elementos: La obra de Hitchcock, el fin de un periodo denominado como clásico en la cinematografía y el *remake* como práctica que posibilita establecer un discurso distinto con la obra anterior.

La estructura de estos dos primeros capítulos posibilitó un entendimiento —como lo dividiría Sergei Eisenstein— de la forma del cine, de las prácticas que poco a poco se han estabilizado en convenciones y que, con el tiempo, se vuelven rígidas e impiden que nuevas propuestas alteren las articulaciones que las componen. Era necesario investigar qué sucedía con el *remake* —pensado como un acto de apropiación— para entender mejor los mecanismos que emplea Gus Van Sant para *deconstruir* —empleando el concepto de Jacques Derrida— las estructuras que articulan esta práctica y que posibilitan un análisis más amplio de la relación entre ambas obras.

Si bien parecería que la intención de este trabajo fue la de desarrollar un tipo de comparación entre los dos

autores de *Psicosis*, la verdad es que este paralelismo fue más una herramienta metodológica que sirvió para explorar aspectos con los que ambos directores se aproximaron a sus respectivas obras.

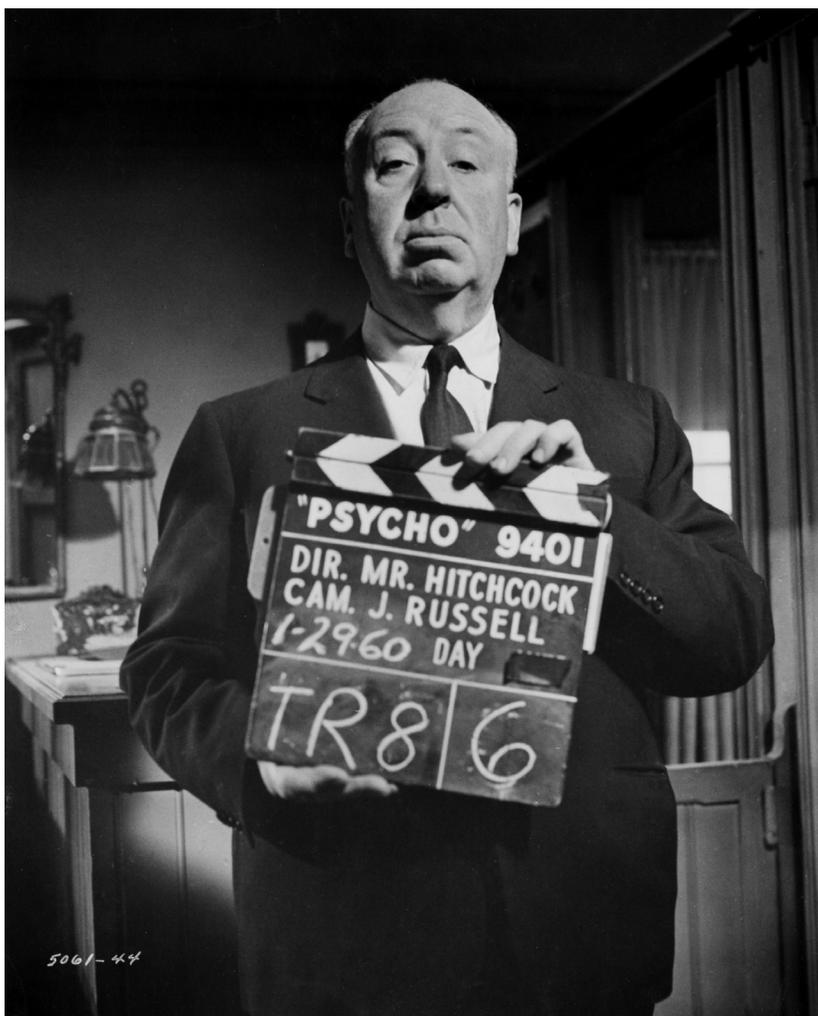
Es en los capítulos tres y cuatro en donde se empezó a echar mano de lo visto con los temas de la Maestría en Estudios Visuales, pues una vez ubicado el mecanismo con que opera el *remake* fue posible desplazar el objeto de estudio a un campo que permitiera ver, en esa misma división que hace Sergei Eisenstein, el sentido del cine. Y no es que en la primera parte no se tratara de encontrar ese sentido, pero la segunda parte de la investigación se caracterizó por explorar aquello que Gus Van Sant menciona como *oscuras tensiones subyacentes* en la obra de Hitchcock. El encuentro que se produce entre ambos directores se encuentra al final del trabajo, donde se puede apreciar una lectura distinta de ambas obras.

Finalmente, cabe mencionar que el trabajo tuvo dos movimientos, uno hacia afuera y que es visible en las páginas de esta investigación y en la metodología que permitió explorar el fenómeno, no solo desde sus estructuras internas sino como una obra que responde a una serie de fuerzas que se cruzan en ella y las cuales no necesariamente están presentes en la diégesis de la película. El segundo movimiento es hacia adentro pues, como investigador, uno también se debe mover, encontrar distintas maneras de abordar temas que parecen agotados o que carecen de un interés que posibilite una contribución en la percepción que se tiene de la cinematografía.

parte uno:

PSICOSIS

[1960]





PREÁMBULO A PSICOSIS

1.1 Entre el periodo del cine clásico y el cine moderno.

CIUDAD DE NUEVA YORK, NUEVA YORK,
JUEVES, 16 DE JUNIO, 10:00 A.M.

1960. Alfred Hitchcock estrena su película número 47 titulada: *Psicosis*.¹ Ante la mirada de los espectadores, las imágenes parecen transgredir la materia con la que está hecha la pantalla, en especial con la escena de la regadera donde Marion Crane, la protagonista, pierde la vida después de ser apuñalada, provocando un gran impacto en la mayor parte de su público y causando un interés inusitado por este tipo de cinematografía. Podríamos comparar este evento con lo sucedido en 1938, en la misma ciudad de Nueva York, durante la transmisión de radio realizada por un joven llamado Orson Welles, quien cambió el formato de la narración sobre *La guerra de los mundos* del escritor Herbert George Wells para que sonara como un reporte periodístico oficial, sembrando el pánico entre los habitantes de la ciudad. Cabe resaltar que Welles se estrenaría como director de cine en 1941 con la cinta titulada *El ciudadano Kane*,² considerada como *la mejor película de todos los tiempos* según un listado elaborado por el Instituto Estadounidense de Cinematografía.³

¹ *Psycho*. Dir. Hitchcock, A. Paramount Pictures, 1960. [Película]

² *Citizen Kane*. Dir. Welles, O. 1941. [Película].

³ American Film Institute (AFI): AFI'S 100 YEARS ... 100 MOVIES — 10TH ANNIVERSARY EDITION. Emitida originalmente por CBS el 20 de junio de 2007 y actualizada en 2017.

En el puesto 14 de dicha lista podemos encontrar a *Psicosis* de Alfred Hitchcock, director británico con una gran experiencia en el medio y que, al ser despojado de ciertos privilegios que disfrutaba dentro de la industria hollywoodense, realizó la que es considerada como una de sus mejores obras.

Ambas cintas comparten un marcado desplazamiento del periodo denominado *cine clásico* en la narrativa cinematográfica estadounidense, usualmente representado por el filme, *El nacimiento de una nación*⁴ del cineasta David Wark Griffith, y la transición al periodo llamado *cine moderno*.⁵ El investigador Lauro Zavala distingue este paso entre periodos como una ruptura de la lógica narrativa tradicional,⁶ el cambio de enfoque entre los géneros cinematográficos —fundados también a partir de la obra del director D. W. Griffith— a uno ubicado en la figura del director o la crítica anti-representacional que distingue al periodo del *cine moderno*,⁷ por mencionar algunos de los paradigmas que diferencian a estos dos periodos.

Si *El ciudadano Kane* es considerada, dentro de este esquema, como perteneciente al periodo del *cine clásico* (1940 - 1960), lo cierto es que tiene muchos elementos del *cine moderno*, los cuales podemos identificar a partir de la crítica que establece su director a la estructura tradicional del relato,⁸ por lo que podríamos decir que

⁴ *The Birth of a Nation*. Dir. D. W. 1915. [Película].

⁵ El investigador Lauro Zavala ubica un periodo narrativo que denomina primer *cine clásico* de 1900 a 1920 y un periodo llamado simplemente *cine clásico* de 1940 a 1960. El periodo que nombra como *cine moderno* lo ubica entre 1960 y 1980.

⁶ Narrativa que responde a lógicas compuestas por elementos aléticos (familiares/extraños), deónticos (normas/rupturas), axiológicos (bien/mal) y/o epistémicos (verdaderos/falsos).

⁷ Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*, p. 48.

⁸ El ciudadano Kane alteraba la linealidad cronológica de la historia y dejaba el final abierto a la interpretación del espectador.

esta película marca una especie de preámbulo al *cine moderno* (1960 - 1980), periodo que coincide su inicio con el estreno de *Psicosis*. Existen tres elementos con los cuales podemos entender a *Psicosis* como un punto de ruptura en el derrotero de la cinematografía, no solo en Estados Unidos sino en el mundo occidental. El primero está relacionado con la formación cinematográfica de Alfred Hitchcock, el segundo se refiere al contexto temporal de su estreno y el tercero con el contexto espacial en que se produjo esta cinta. Exploraremos estos elementos para acotar sus aspectos relevantes.

1.1.1 Formación e influencia de Alfred Hitchcock

Alfred Joseph Hitchcock inició su carrera como ilustrador de *intertítulos*⁹ en las películas y poco a poco ascendió como asistente de director para que, en 1922, lograra dirigir su primer película llamada *Number 13*, sin embargo, quedó incompleta y el material fílmico se perdería con el paso del tiempo. Sería hasta 1925 que dirige *El jardín de la alegría*,¹⁰ con la cual, daría inicio oficial a una carrera como director de cine, que se expandería por cinco décadas. Esta extensa experiencia en el medio no solo lo formó como un director con la capacidad de contar historias lo suficientemente interesantes para atrapar la atención del público, sino que también lo ayudó a experimentar con las distintas articulaciones que el cine utiliza para estructurarse.

Hitchcock fue uno de los primeros que trabajó con el *sonido sincrónico*¹¹ en el cine británico.¹² Llegó a

⁹ Rótulos con texto escrito, utilizados en las películas silentes, que se intercalaban entre los fotogramas para que el público leyera lo que decían los personajes o el narrador.

¹⁰ *The Pleasure Garden*. Dir. Hitchcock, A. 1925. [Película].

¹¹ La banda sonora es sincronizada con la banda visual a partir de la inclusión de un elemento llamado *sonido óptico* en el celuloide.

Estados Unidos para experimentar con las posibilidades técnicas que ofrecían los grandes estudios en cuanto a movimientos de cámara y efectos especiales,¹³ trabajó con temas que eran nuevos para la cinematografía como fue el psicoanálisis,¹⁴ incursionó de manera muy breve en formatos como el 3D,¹⁵ fue de los primeros en filmar en la relación de aspecto conocida como *VistaVision*¹⁶ y en utilizar el naciente uso del color en la imagen como elemento narrativo.¹⁷ Trabajó para la televisión en la serie *Alfred Hitchcock Presenta*¹⁸ y utilizó nuevas estrategias para publicitar sus películas, apareciendo él mismo como presentador en los *avances cinematográficos*.¹⁹ Este constante crecimiento en la industria cinematográfica no solo hizo que Hitchcock fuera conocido en Hollywood como el *amo del suspenso* sino como un director que

¹² Su cinta *Blackmail* de 1929 se estrenó en dos versiones: una con sonido sincrónico para las salas que contaran con el sistema necesario para su reproducción y otra conservó los intertítulos para las salas que aún no contaban con dicho sistema.

¹³ Hay que recordar la primera escena de *Rebecca* (1940) en donde la cámara se desplaza por un camino sinuoso hasta las ruinas de la antigua mansión solo pudo ser elaborado gracias a maquetas especiales para la filmación.

¹⁴ Aunque resulta una construcción que hoy podría sonar risible, *Cuéntame tu vida* (*Spellbound*, 1945) fue una cinta que se arriesgó a entrar en salas comerciales con una historia que manejara el tema de manera creíble para la audiencia.

¹⁵ En este caso fue la película *Con M de Muerte* (*Dail M for Murder*, 1954) que es la única cinta que dedicó a la estereoscopia pues la práctica de este formato ya empezaba a decaer.

¹⁶ De nuevo fue *Con M de Muerte* la merecedora de esta adecuación técnica que perdura hasta nuestros días y que surgió como competencia de las salas cinematográficas para no perder un público que se inclinaba por la inmediatez de la televisión.

¹⁷ Una vez más es *Con M de Muerte* con la que Hitchcock utilizó por primera vez el color. Regresaría a la fotografía en blanco y negro solo en dos ocasiones más: *El Hombre Equivocado* (*The Wrong Man*, 1956) y con *Psicosis*.

¹⁸ *Alfred Hitchcock Presents*. Dir. Hitchcock, A. et al. 1955-1962. [Serie de televisión].

¹⁹ Publicidad audiovisual que se proyecta antes de la película en las salas de cine.

garantizaba películas con ingresos sustanciosos en taquilla, lo que le otorgaba cierta libertad para escoger sus proyectos filmicos. Su preferencia por temas de espías, asesinos seriales e intrigas internacionales serían recurrentes en su obra, incursionando solo un par de ocasiones a temas totalmente cómicos o de corte propagandístico en tiempos de guerra. La combinación de los relatos, su selección específica del elenco y su particular uso de la cámara cinematográfica le fueron dando un estilo que, incluso en la actualidad, es estudiado en universidades para cursos de maestría.

La mencionada combinación de elementos llegaría a un momento relevante en la carrera de este director cuando, después de estrenar *Intriga internacional*²⁰ una de sus películas más taquilleras y considerada como referente para el cine de espías, especialmente como influencia para la franquicia del agente secreto *James Bond*, Hitchcock se interesaría por un proyecto basado en una novela que muchos productores de Hollywood consideraban inferior a nivel temático con respecto de sus trabajos anteriores²¹ pero que, por una serie de circunstancias que abordaremos más adelante, resultaría ser una de las películas mejor conocidas entre su corpus fílmico. Nos referimos a *Psicosis*.

1.1.2 Contexto temporal de *Psicosis*

Esta película parece llegar en un momento en que existe una marcada división entre una cinematografía

²⁰ *North by Northwest*. Dir. Hitchcock, A. 1959. [Película].

²¹ Para mayor información al respecto, recomiendo revisar el texto de Skerry, P. J. (2008). *Psycho in the Shower, The History of Cinema's Most Famous Scene*. New York, New York: The Continuum International Publishing Group Ltd. (p. 54)

conocida como *cine clase B*²² y aquel cine que, por antonomasia, llamaremos *clase A*,²³ particularmente con el cine de horror en Estados Unidos. La época de oro del género llegaría con películas como *El Fantasma de la Ópera*²⁴ del director Rupert Julian, protagonizada por el multifacético Lon Chaney. Pero los grandes clásicos de la época serían: *Drácula*²⁵ dirigida por Tod Browning, con Bela Lugosi, como el conde Vlad; *Frankenstein*²⁶ del director James Whales, con Boris Karloff en el papel del monstruo creado por el Dr. Henry Frankenstein, y *El Hombre Invisible*²⁷ con Claude Rains como el personaje principal.

Estas películas provocaron un fervor por el género durante las décadas de 1930 y 1940 en Estados Unidos, pero la saturación provocada por la demanda, llevó a que las producciones se abarataran a favor de un estreno más inmediato, lo cual parece haber otorgado un estilo visual muy particular en la imagen cinematográfica en este tipo de cine, caracterizada por una atmósfera oscura, la abundancia de niebla en las escenas, una fotografía en blanco y negro de alto contraste, figuras icónicas de espectros, mutantes, cadáveres y castillos abandonados; todo esto para provocar reacciones de miedo entre los espectadores. Todo esto motivo la creación de un espacio visual en donde se posibilitaba una especie de libertad en el espectador y que Mario Pezzela distingue cuando menciona que: “El resultado

²² Sería tema para otra investigación el reconocimiento de todos los elementos que distinguen a este tipo de cine, el cual prevalece hasta nuestros días, pero su principal rasgo distintivo es el ser producido con bajo presupuesto y, normalmente, tener una calidad inferior al estándar dentro de la cinematografía estadounidense.

²³ Clase de cine que cubre los estándares de calidad impuestos por los grandes estudios cinematográficos en Estados Unidos.

²⁴ *The Phantom of the Opera*. Dir. Julian, R. 1925. [Película].

²⁵ *Dracula*. Dir. Browning, T. 1931. [Película].

²⁶ *Frankenstein*. Dir. Whale, J. 1931. [Película].

²⁷ *The Invisible Man*. Dir. Whale, J. 1933. [Película].

es una mirada *voyeurista* libre de sentimientos de culpa y en grado de abandonarse a su placer perverso: mirar sin ser visto [...]”.²⁸

Esta idea de *mirar sin ser visto* no pasó del todo desapercibida por aquellos grupos sociales que regulaban el comportamiento moral de Estados Unidos, especialmente aquellos interesados en las imágenes proyectadas en las salas cinematográficas. Es por esto que en 1930 se instaura el *Código de Producción Cinematográfica*, mejor conocido como el *Código Hays*,²⁹ el cual determinaba qué contenido visual era apropiado para el público estadounidense, no solo censurando la violencia gráfica sino también desnudos, escenas sexuales explícitas o situaciones que estuvieran en contra de la moral de aquella época, como sucedía con la homosexualidad.

Es en la década de 1960 que el mencionado código comienza a perder fuerza y el público accede a imágenes que hasta entonces estaban prohibidas. Esto se puede ver reflejado en *Psicosis*, proyecto que parece oscilar entre el cine *clase B* y el cine *clase A*, situación que aprovecha Hitchcock para emplear elementos visuales que, de haber estado incluidos en una producción de *cine clase A*, seguramente los ejecutivos de los grandes estudios cinematográficos no le hubieran permitido utilizarlos. Esto no implica que la estrategia de realizar una película con rasgos similares al *cine clase B*, como el uso de la fotografía blanco y negro,³⁰ despojara a este proyecto de ciertos rasgos propios del *cine clase A*,

²⁸ Pezzella, M. (2004). *Estética del cine*, p. 77.

²⁹ Nombrado así por William Harrison Hays, presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Estados Unidos (MPPDA por sus siglas en inglés).

³⁰ Estrategia que tuvo dos razones: economizar la producción pues la fotografía a color era más costosa y la de poder representar

como el hecho de contratar actores con cierto renombre en la industria y la fama que tenía el mismo Alfred Hitchcock en los circuitos comerciales de distribución cinematográfica. El simple hecho de que los grandes estudios se negaran a financiar la película y que fuera Alfred Hitchcock quien pagara la producción de este proyecto, es un elemento fundamental para lo que sucedió con esta película y es que, al no intervenir con capital, los estudios tampoco pudieron intervenir en las decisiones artísticas de su director. Aún así, Hitchcock tuvo que lidiar con una serie de requisitos que el *Código Hays* le impuso a la película, particularmente con la escena del asesinato de la regadera. Sería la pericia de Hitchcock, como negociante, lo que consiguió que la escena quedara casi íntegra³¹ y que los representantes del Código Hays no logaran ponerse de acuerdo entre lo que veían o no en esta escena.³²

Esto es un factor muy importante en la ruptura que provoca *Psicosis*, en una década que marcó un cambio fundamental para el llamado *sueño americano*. Hay que tener en cuenta los eventos sociales que le siguieron como las protestas raciales afroamericanas, el asesinato de Martin Luther King; la guerra en Vietnam; la crisis de misiles en Cuba, el asesinato del presidente John F. Kennedy y la transmisión por televisión del primer primer hombre en la luna; todo esto nos muestra, a

escenas sangrientas sin la necesidad de ser censuradas, pues el rojo de la sangre causaba un mayor impacto en aquella época.

³¹ Solo tuvo que eliminar una toma que, 38 años después, sería restituida con el *remake* de Gus Van Sant.

³² Una anécdota mencionada por Hitchcock sobre el tema era con respecto a la primera vez que proyectó la escena a los miembros de la asociación (MPPDA): la mitad aseguraba haber visto una toma en donde se distinguía el pezón de la actriz; mientras que el resto de la audiencia, no. Hitchcock acordó re-editar la escena (aunque no le hizo ningún cambio en realidad). Cuando volvió a proyectarla, la mitad del equipo, que había mirado el pezón, ya no lo visualizaba, entretanto, quienes no lo había visto, ahora lo hacían.

grandes rasgos, una sociedad que se alejaba poco a poco del modelo social, económico y político del *boom* de la posguerra en los Estados Unidos.³³

En lo particular, lo que parece reforzar el impacto de *Psicosis* en su época bien puede ser el reflejo de un hecho real que había estremecido a la sociedad tres años antes: el arresto de Ed Gein, asesino serial que utilizaba los restos de sus víctimas para la elaboración de enseres domésticos. Este evento tuvo una relevancia de tal magnitud que no solo fue el antecedente para la novela escrita por Robert Bloch, y en la cual se basa *Psicosis*, sino que volvería a ser referenciado en cintas que adquirieron un estatus de culto en la cinematografía estadounidense como son *Masacre en cadena*³⁴ y *El silencio de los inocentes*.³⁵

Finalmente, cabe destacar una estrategia a la que recurrió Hitchcock para condicionar la asistencia a esta película y que responde a circunstancias muy específicas de aquellos años. La costumbre que tenía el público era la de entrar a ver una película sin importar el hecho de que ya hubiera iniciado la función,³⁶ aspecto que le interesaba regular a Hitchcock para evitar que el público se preguntara por qué no aparecía la actriz Janet Leigh —la cual había sido asesinada a la mitad de la película— si era anunciada en los promocionales como uno de los personajes principales. Hitchcock ejecuta una estrategia sin precedentes al solicitarle a los dueños de las salas de cine no dejar ingresar a nadie —incluso a la Reina de

³³ Para explorar más esta relación entre la obra de Hitchcock y la década de 1960 recomiendo el documental de: *Double Take*. Dir. Grimonprez, J. 1933. [Película Documental].

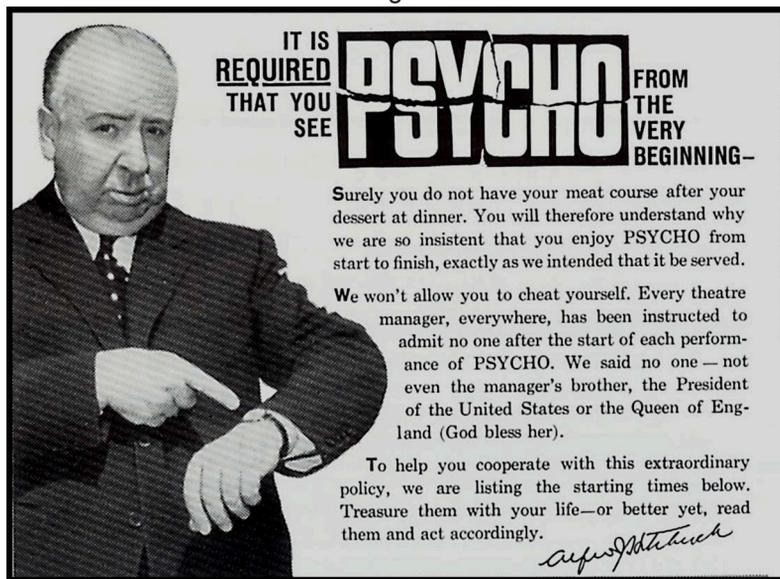
³⁴ *The Texas Chainsaw Massacre*. Dir. Hooper, T. 1974. [Película].

³⁵ *The Silence of the Lambs*. Dir. Demme, J. 1991. [Película].

³⁶ Esto no fue exclusivo para Estados Unidos ya que en México esta costumbre (reforzada por la práctica de la *permanencia voluntaria*) se mantuvo vigente hasta finales de la década de 1980.

Inglaterra (Dios la bendiga)— a la sala de cine una vez iniciada la función (Imagen 1).

Imagen 1



Publicidad de 1960 para la película *Psicosis* (Hitchcock, 1960).

Esta condición de ver la película de inicio a fin nos demuestra el nivel de control que buscaba Hitchcock en cuanto a su público y la reacción que obtuvo a partir de esto se sigue estudiando en la actualidad, en particular el momento en que Marion Crane, encarnada por Janet Leigh, es asesinada brutalmente en la regadera, la experiencia era distinta a la de otras películas, como lo recuerda el escritor Philip J. Skerry.³⁷ Su impacto a nivel cultural le otorgaría el estatus de culto que goza, no solo en el cine de horror estadounidense, sino como una de las películas más significativas de aquel país, como lo demuestra su posición en la lista elaborada

³⁷ Skerry, P. J. (2008). *Psycho in the Shower, The History of Cinema's Most Famous Scene*, p. 19.

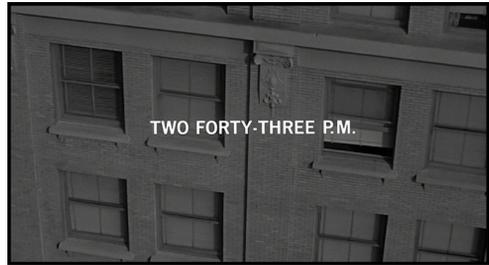
por la *Asociación Cinematográfica Estadounidense* (AFI).³⁸ Dicha impresión no solo está presente gracias al contexto temporal, pues también encontramos que el espacio en que se desarrolla *Psicosis*, no solo como narración sino como producto cultural, es un factor importante para entender su importancia como elemento de ruptura en la cinematografía estadounidense, por lo que nos enfocaremos ahora en revisar algunos aspectos espaciales a los que pertenece esta obra.

1.1.3 Contexto espacial de *Psicosis*

Pensando en el espacio, Hitchcock inicia la película de *Psicosis* ubicando al público con un texto que se lee: *Phoenix, Arizona* con el cual delimita el territorio en donde se desarrolla la acción. Una lectura que podríamos darle a este texto de entrada es la de ubicar al espectador, no solo en el lugar físico sino en un tipo de pensamiento que se entiende desde el inicio del relato: una pareja de amantes se encuentran en un cuarto de hotel en dicha ciudad para tener un breve encuentro amoroso (Imagen 2). El dilema se presenta cuando Sam Loomis visita Phoenix por cuestiones de trabajo y aprovecha el tiempo de comida que tiene Marion Crane, para encontrarse a escondidas. Sam es un hombre casado en proceso de divorcio, pero no se vería nada bien a nivel social si fuera descubierto teniendo relaciones sexuales con otra mujer, mientras que Marion, por su lado, no quiere seguir encontrándose de esa manera con Sam y busca establecer una relación formal.

³⁸ American Film Institute (AFI): AFI'S 100 YEARS ... 100 MOVIES — 10TH ANNIVERSARY EDITION. Emitida originalmente por CBS el 20 de junio de 2007 y actualizada en 2017.

Imagen 2



Fotogramas de la primera secuencia de *Psicosis*
(Hitchcock, 1960)

En esta escena descubrimos la relación entre el espacio público y el espacio íntimo, lo cual es un elemento fundamental para entender la trama. El espacio en *Psicosis* es una tensión constante entre lo público y lo íntimo, entre una sociedad que castiga a ambos personajes por crímenes como robo o adulterio y su deseo por establecer una relación amorosa y libre de las presiones económicas. A partir de este momento, la mayoría de los eventos importantes en esta cinta se ejecutan en espacios privados: el cuarto de hotel, en el interior de un carro, en la oficina de Norman Bates y, particularmente, en la regadera.

En algunas entrevistas realizadas por Philip J. Skerry durante su investigación sobre la película, muchos confesaron que, después de ver *Psicosis*, no pudieron volver a bañarse con tranquilidad por mucho tiempo.³⁹ El espacio íntimo y seguro del baño había sido transformado en un espacio ominoso en donde se descubría lo vulnerable que se puede ser, como sucedería con Estados Unidos y la crisis de misiles, la necesidad de crear *bunkers* en los patios traseros para sobrevivir al latente ataque ruso o el miedo a que los comunistas estuvieran viviendo al lado y no reconocerlos; lo cual despertó una paranoia que se transformaría en cintas de horror como *El Enigma de otro Mundo*⁴⁰ o *Muertos Vivientes*,⁴¹ en donde la amenaza de invasores extraterrestres asume la apariencia de seres humanos.

La sala cinematográfica también funciona como espacio de contención en donde el público experimenta la película. La oscuridad potencializa la sensación de olvido de la vida cotidiana para ser absorbidos por las imágenes que se proyectan en la pantalla. Aquel juego de luces y sombras, acompañado por sonidos, se convierte en algo verídico y con la capacidad de influir en nuestros estados de ánimo. Hitchcock parecía entender este principio en una época en donde la misma cinematografía, en especial la proyección de cine en salas, estaba decayendo con la creciente popularidad de la televisión.

Personajes, como William Castle, ya experimentaban con butacas que vibraban emulando los movimientos de insectos que aparecían en la pantalla o con espectros

³⁹ Skerry, P. J. (2008). *op.cit.* p. 269.

⁴⁰ *The Thing from Another World*. Dir. Nyby, C. 1951. [Película].

⁴¹ *Invasion of the Body Snatchers*. Dir. Siegel, D. 1956. [Película].

que aparecían flotando sobre los espectadores en historias de casas embrujadas. Hitchcock, al contrario, utilizaba el espacio fílmico para capturar la atención de los asistentes y hacer que se olvidaran por completo de la proyección, de la ficción que presenciaban para tomarlos por sorpresa en el momento menos esperado. Entendía la hegemonía escópica a la que está vinculada la cinematografía para capturar al espectador en ese acto *voyeurista* de aparente seguridad.

El asesinato de Marion Crane en la regadera de un cuarto de hotel, el Hotel Bates, no solo fue el giro en la historia de la película sino que, como marca Arthur C. Clarke en su novela *El fin de la infancia*, fue importante para una nación que despertó del sueño que prometía ciudades futuristas y familias sonrientes viviendo en armonía. Se necesitó de un extranjero para que esa ruptura fuera evidenciada.

1.2 Psicosis como punto ruptura en la cinematografía

Hitchcock no solo se volvió referente a un género que después se conocería como *slasher films*, sino que la crítica francesa, reforzada con el texto de Érich Rohmer y Claude Chabrol, hicieron de este director uno de los primeros en ser reconocido con el término de *auteur*. Esto elevó su estatus al grado de convertirse en un exponente del cineasta moderno, aquel que daba una especie de unicidad a la obra y que oscurecía a miembros de la producción que también formaban parte en el proceso creativo de un filme. Un caso en específico es lo sucedido con el diseñador Saul Bass, con quien ya había trabajado en películas anteriores para la elaboración de los créditos de inicio. Casos notables son el diseño de *Intriga internacional* que combina una dinámica de líneas formando una figura

que, luego descubriremos, es el costado de un edificio y en *Vértigo*,⁴² donde Bass utilizó, por primera vez en la cinematografía, un gráfico generado por computadora o CGI⁴³ como se le conoce en la actualidad. La discusión radicó, por mucho tiempo, con relación al porcentaje de participación de Saul Bass en el diseño para la escena del asesinato de Marion Crane en la regadera para la película de *Psicosis*.

Como dibujante del *storyboard*,⁴⁴ puede decirse que Bass ya había previsto el orden de las tomas que constituirían la escena filmada y, por lo tanto, él sería el verdadero autor de la construcción visual de esta; pero el mismo Hitchcock negó la participación del diseñador en dicha escena,⁴⁵ lo cual se mantiene en tela de juicio pues hay evidencia gráfica de los dibujos realizados por Saul Bass y su similitud con la escena en cuestión (Imagen 3).

Pese a todo esto, Hitchcock pasó a la historia como una mente innovadora que buscó nuevas formas de *puesta-en-cámara*⁴⁶ para generar imágenes que captaran la atención de su público. En su documental, *Manual de cine para pervertidos*,⁴⁷ el filósofo Slavoj Žižek menciona que Hitchcock comentaba sobre la posible existencia de una máquina en el futuro que, con solo apretar unos botones, activaría emociones específicas en los espectadores. Esto nos puede remitir a la influencia

⁴² *Vertigo*. Dir. Hitchcock, A. 1958. [Película].

⁴³ Por sus siglas en inglés: Computer Generated Image.

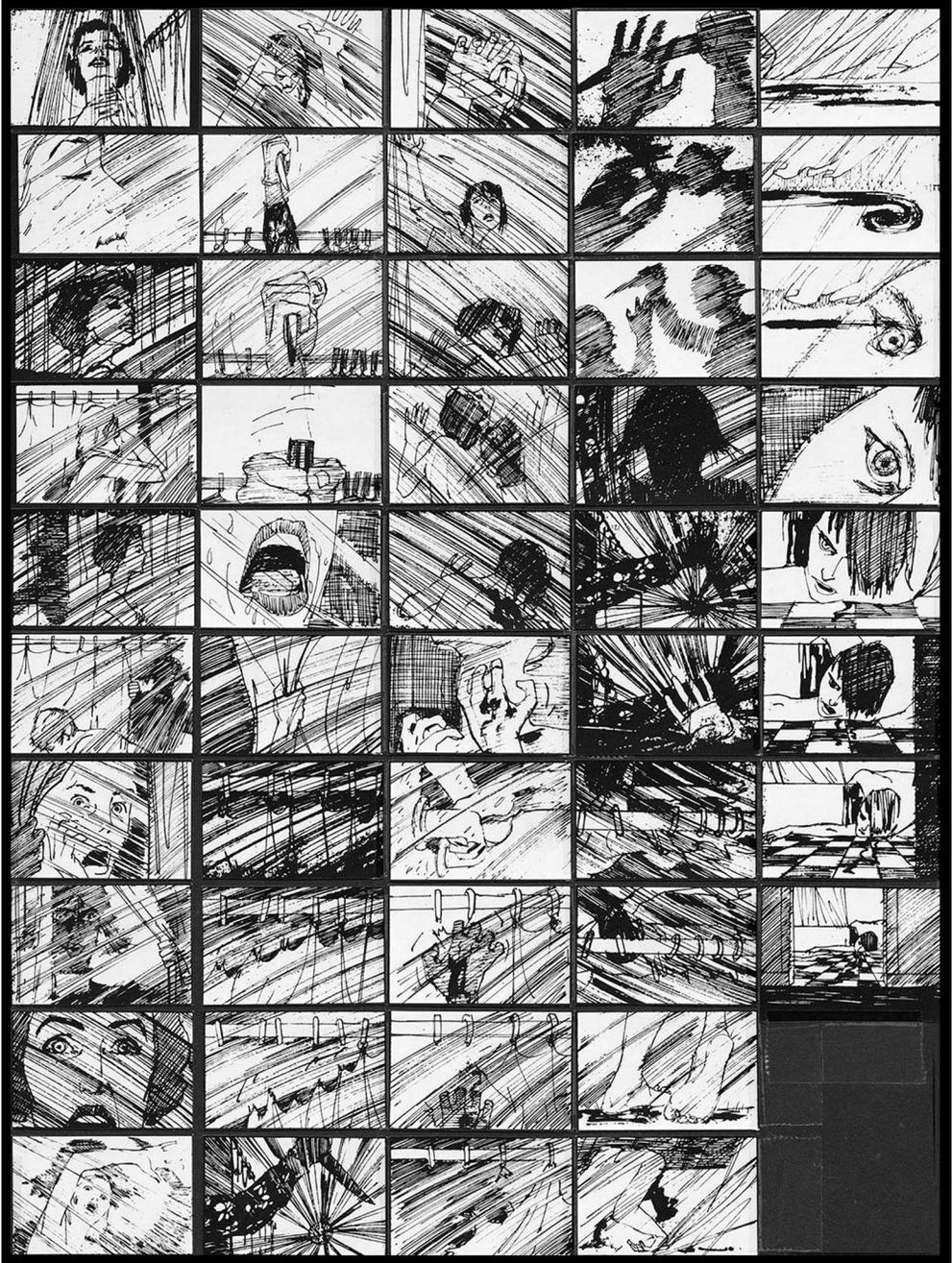
⁴⁴ Dibujos que se utilizan durante el proceso de pre-producción para planear los emplazamientos y movimientos de cámara.

⁴⁵ Truffaut, F. (2016). *El cine según Hitchcock*, p. 288.

⁴⁶ En contraposición al concepto de puesta-en-escena, en donde la operación radica en emplazamientos y movimientos de la cámara para producir un efecto determinado.

⁴⁷ *The Pervert's Guide to Cinema*. Dir. Fiennes, S. 2006. [Película documental].

Imagen 3



Storyboard para la escena de la regadera en *Psicosis* (Bass, 1959)

que tenía del montaje ruso y sus planteamientos con respecto al montaje cinematográfico, los cuales buscaban provocar ciertas emociones a partir de la articulación de las tomas.

Si pensamos en la importancia de Hitchcock como creador visual y referente de otros directores, que tomaron esa manera de articular la imagen cinematográfica para provocar emociones, entonces estamos hablando de que fundó una manera diferente de ver y de pensar el cine desde la perspectiva del realizador. Cuando comenzó a producir *Psicosis*, Hitchcock sabía que necesitaba reducir los costos pues ningún estudio importante en Hollywood le interesaba invertir en esta historia, lo cual derivó en que empleara al personal técnico que trabajaba para su serie de televisión, quienes cobraban menos que el personal técnico especializado en cine. Este rasgo no fue lo único que tomó de la dinámica televisiva, sino que trabajó el guion de la película en dos actos, estructura empleada comúnmente en los episodios de la mencionada serie. La decisión de utilizar un formato narrativo y visual similar al que trabajaba para su programa de televisión fue, de manera indirecta, uno de los atributos que favorecieron el impacto de esta cinta. Mario Pezzella, en su texto *Estética del cine*, distingue este balance entre la imagen del cine y la televisión:

La perfección que consigue la televisión del «efecto de realidad» cumple la tendencia a la estetización de la experiencia ya presente en el cine: el ámbito de la verdad coincide con el de lo visible y de la apariencia. De este modo, el espectáculo cinematográfico asume la pátina de lo habitual. El enfrentamiento con el efecto de verdad de la imagen televisiva debilita el de la imagen cinematográfica y tiende a mostrar de forma más viva su artificialidad.⁴⁸

⁴⁸ Pezzella, M. (2004). *op.cit.* p. 39.

Ese *efecto de realidad* se puede distinguir entre dos vertientes como la ficción y el documental en la cinematografía. Por ejemplo, cuando la imagen está compuesta por encuadres visualmente balanceados,⁴⁹ movimientos de cámara estabilizados mediante el uso del *dolly* o una calidad visual específica,⁵⁰ la lectura por parte del público en general es el de una ficción con fines de entretenimiento. Cuando, por el contrario, se observa la inmediatez de una toma que capta un suceso cualquiera, aparecen algunas tomas que se mueven por la falta de un estabilizador o se presentan a cuadro personas para ser entrevistadas, la mayor parte del público reconocerá un formato de documental.⁵¹

En los proyectos que emplean rasgos de la vertiente contraria —principalmente la cinematografía como ficción empleando características del documental— se pueden provocar confusiones por parte del público no familiarizado con estos cruces. Tal vez el caso más conocido en la cinematografía estadounidense es el que se refiere al falso documental llamado Esto es *Spinal Tap*⁵² en donde el formato de entrevistas, la manera en que está editada y el estilo de la fotografía daban la lectura de ser un documental sobre una banda de rock, abarcando desde sus inicios hasta su separación, cuando en realidad todo era una construcción ficticia. Rob Reiner, director de esta película, menciona en una entrevista que mucha gente creyó la existencia de la banda *Spinal Tap* y le preguntaban más sobre su paradero (Imagen 4). Otro caso que merece ser nombrado es *El proyecto de*

⁴⁹ Esto es, cuando presenta una composición en tercios, utiliza el punto de fuga y otros tantos elementos heredados de la pintura y la fotografía.

⁵⁰ Caracterizada principalmente por el grano de la emulsión propia al celuloide.

⁵¹ Es importante aclarar que estos rasgos han cambiado desde hace tiempo, en particular, aunque no exclusivamente, con la incursión comercial en el cine digital.

⁵² *This is Spinal Tap*. Dir. Reiner, R. 1984. [Película].

Imagen 4



Fotograma de la película *Esto es Spinal Tap* (Reiner, 1984)

Imagen 5



Fotograma de *El proyecto de la bruja de Blair* (Myrick/Sánchez, 1999)

la bruja de Blair,⁵³ película que fue anunciada como una especie de documental elaborado a partir del material audiovisual encontrado después de que desaparecieran sus realizadores (Imagen 5).

El resultado fue un evento mediático sin precedentes que concluyó en el anuncio de que en realidad era una ficción creada por dos jóvenes directores que buscaban

⁵³ *The Blair Witch Project*. Dir. Myrick, D. y Sánchez, E. 1999. [Película].

una manera distinta de producir una película de horror. De nuevo podemos establecer una analogía con aquella transmisión de radio de *La guerra de los mundos* por Orson Welles que despertó el terror de los neoyorquinos en 1938. Lo que sucede con Hitchcock es algo similar.

Psicosis, por su estilo visual y de producción, muestra rasgos parecidos al cine clase B: fue un proyecto sin grandes nombres en los créditos,⁵⁴ con un personal que estaba acostumbrado a producciones inmediatas de televisión⁵⁵ y fotografiado en blanco y negro.⁵⁶ El mismo Hitchcock había considerado realizar un episodio para su programa de televisión en vez de producir un largometraje. Todos estos elementos parecen funcionar en la desconfiguración de un código cinematográfico que prevalecía en aquella época.

Hay que distinguir que *código cinematográfico* no es lo mismo que *código fílmico*. Umberto Eco conceptualiza al primero, como aquel que “codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que [el código fílmico] codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración”.⁵⁷ Mientras que el *código fílmico* nos permite entender el impacto de la historia y sus componentes ideológicos, el *código cinematográfico* posibilita el acercamiento perceptual a lo representado en la imagen.

⁵⁴ Aunque la actriz Janeth Leigh gozaba de cierta fama, no podía compararse con nombres como el de Grace Kelly y mucho menos con una Ingrid Bergman.

⁵⁵ Es de resaltar el tipo de iluminación utilizada en *Psicosis* que, en vez de trabajar con las sombras expresivas del cine, maneja una iluminación menos contrastada, muy común en las series televisivas de aquellos años.

⁵⁶ Para el año en que se produjo *Psicosis*, 1960, ya se empleaba comercialmente el color en el cine, pero era más barato trabajar con blanco y negro.

⁵⁷ Eco, U. (1986). *La estructura ausente*, p. 213.

En este caso, lo que identificamos como *código cinematográfico* en *Psicosis* está más relacionado con distintos elementos como la *puesta-en-escena*, la *puesta-en-cámara* y el montaje. Si bien, en toda la película encontramos momentos en donde Hitchcock emplea estrategias de suspenso narrativo, como toda la secuencia en donde Marion Crane trata de evadir a un policía que la sigue, la escena del asesinato en la regadera se ha convertido un instante fundamental, no solo en la diégesis de la cinta pues la protagonista muere a la mitad de la historia, sino por la forma en que se representa, y su impacto en la cinematografía estadounidense. Con una duración total de 2 minutos 59 segundos, constituida por 54 cortes y 71 emplazamientos de cámara,⁵⁸ la escena en cuestión es una fragmentación del tiempo a partir de varios cortes en el momento del asesinato, la creación del suspenso previo al crimen y la ralentización *post mortem*.

El presente análisis no pretende abordar a detalle la construcción de dicha escena, ya que otros libros lo han hecho con mayor precisión, pero podemos afirmar que esta no solo sirve como una representación visual y sonora de un suceso decisivo en la trama de la película, sino de una forma muy específica de representación. Así, como Orson Welles provocó el pánico con su transmisión radiofónica, Hitchcock lo hizo con la escena de la regadera. Lo que pudo haberse representado con un par de tomas y pocos emplazamientos,⁵⁹ su director lo llevó a la fragmentación total y dejar sin aliento a

⁵⁸ Dependiendo de qué momento se concidere el inicio de la mencionada escena, puede variar entre 71 emplazamientos / 54 cortes o 78 emplazamientos / 52 cortes. Para corroborar este dato, recomiendo revisar el documental: *78/52: Hitchcock's Shower Scene*. Dir. Philippe, A. O. 2017. [Película Documental].

⁵⁹ Obteniendo, en este supuesto, una reacción completamente distinta por parte del público.

muchos de los espectadores, quienes no estaban acostumbrados, visual y psicológicamente a algo así. Existe la creencia de que lo mismo ocurrió con aquella primera función de los hermanos Lumière con *La llegada del tren a la estación de la Ciotat*,⁶⁰ la cual provocó que los espectadores corrieran fuera de la sala al pensar que un tren real se dirigía a ellos.

En la actualidad tenemos películas que representan escenas donde se intenta emular el impacto que provocó la regadera de *Psicosis*, pero recurren más a lo grotesco para horrorizar a los espectadores, como el caso de *Guinean Pig: El experimento del diablo*,⁶¹ cinta que terminó como objeto de investigación por el FBI debido a las dudas que despertó sobre si era, o no, una ficción. Lo grotesco no necesariamente está relacionado con el código cinematográfico, con aquella articulación que provoca una experiencia distinta de la cinematografía y que nada tiene que ver con una vivencia sensorial del evento cinematográfico a nivel escópico, como sucede con las salas 4DX y similares, relacionadas más a la experiencia que promovía William Castle con sus películas de espanto y la participación del público con cualquier otro sentido además del escópico.

Hitchcock logró provocar un impacto muy similar al que Orson Welles obtuvo en 1938, pero no solo fue por un cruce de vertientes cinematográficas como se mencionó con el cine de ficción y el documental. Fue una combinación de factores que van desde la época y el espacio en que se estrenó, el condicionamiento para ver esta película de inicio a fin, la puesta-en-escena,

⁶⁰ *L'arrivée d'un train à La Ciotat*. Dir. Lumière, L. 1896. [Película Cortometraje].

⁶¹ ギニーピッグ 悪魔の実験 Dir. Ogura, S. 1985. [Película Cortometraje].

la puesta-en-cámara, el montaje, en fin, una serie de elementos que se conjugaron para que la mencionada escena en *Psicosis* lograra impactar a un gran público en aquella década.

Es indispensable revisar cuáles fueron las consecuencias que detonó esta película, pero no será en el público general en donde dedicaremos esta investigación, sino en aquellos cineastas que fueron influidos por este y otros tantos cambios en la cinematografía a nivel mundial.

Podría ser un nombre escocés, tomado a partir de la historia sobre dos hombres en un tren. Uno de ellos dice: “¿Qué es ese paquete que está ahí arriba en el maletero?”, y el otro hombre contesta: “Oh, eso es un MacGuffin”. El primero pregunta: “¿Qué es un MacGuffin?”, “Bueno”, dice el otro “es un aparato para atrapar leones en las montañas de Escocia”. El primer hombre le dice: “Pero, no hay leones en las montañas de Escocia”, y el otro contesta: “¡Bueno, entonces eso no es un MacGuffin!”.

Alfred Hitchcock ⁶²

2.1 La muerte de la cinematografía clásica

En 2007, mientras el director Peter Greenaway asistía al festival de cine en Busan, Corea del Sur, declaró que la cinematografía había muerto, sobre este punto, añadió que: “Si le disparas a un dinosaurio en el cerebro un lunes, su cola seguirá moviéndose el viernes [...]”,⁶³ al referirse que la muerte de la cinematografía

⁶² “It might be a Scottish name, taken from a story about two men on a train. One man says, ‘What’s that package up there in the baggage rack?’ And the other answers, ‘Oh, that’s a MacGuffin’. The first one asks, ‘What’s a MacGuffin?’ ‘Well,’ the other man says, ‘it’s an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands.’ The first man says, ‘But there are no lions in the Scottish Highlands,’ and the other one answers, ‘Well then, that’s no MacGuffin!’ So you see that a MacGuffin is actually nothing at all.” Plática ofrecida por Alfred Hitchcock en la Universidad de Columbia, N.Y., 1939. [Traducción mía].

⁶³ “If you shoot a dinosaur in the brain on Monday, it’s tail is still wagging on Friday [...]” Coonan, C. (9 de Octubre de 2007). *Greenaway announces the death of cinema - and blames the remote-control zapper*. En: <http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema-and-blames-the-remote-control-zapper-394546.html> [Traducción mía]. Fecha de consulta: 10 de junio de 2018.

sucedió el 31 de septiembre de 1983, cuando el control remoto llegó a la sala del televisor.⁶⁴ Esta metáfora ayuda a ilustrar una de las problemáticas más representativas del cine y su oscilación entre un medio comercial destinado al mero entretenimiento y aquel que busca articular elementos propios para generar un discurso. La muerte de la cinematografía, en este caso, es simbólica; el desgaste de una clase de cine que, por muy popular que sea, comienza a ser detectado por su público como repetitivo en sus estrategias por atraer mayor audiencia. Greenaway, director que ha explorado distintas formas de narración cinematográfica y que lo han llevado a trabajar con plataformas audiovisuales alternativas, parece más interesado en estrategias similares a las empleadas por artistas, como Nam June Paik o Bill Viola, que en la exhibición cinematográfica tradicional dentro de una sala en donde el espectador es cautivo a la unilateralidad de la película.

Durante una plática ofrecida en 2016, para la Academia Británica de Cinematografía (BAFTA), volvió a comentar sobre la muerte de la cinematografía, agregando: “Siempre he pensado, y creo que esto es algo poco convencional de decir, que todos los guionistas de cine deberían ser eliminados. No necesitamos una cinematografía basada en textos... necesitamos una cinematografía basada en las imágenes.”⁶⁵ Esta postura, más que síntoma de una reciente crisis en la cinematografía, se remonta a

⁶⁴ No es error el colocar un *día 31 en el mes de septiembre*, ni que el control remoto entró a la habitación en la fecha referida. Simplemente es una metáfora.

⁶⁵ “I always think, and this is probably a very unpopular thing to say, that all film writers should be shot. We do not need a text-based cinema ... we need an image-based cinema.” Brown, M. (14 de Abril de 2016). *Film director Peter Greenaway calls for 'image-based cinema'*. En: <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/14/film-director-calls-for-image-based-cinema> [Traducción mía]. Fecha de consulta: 10 de junio de 2018.

las vanguardias de la década de 1920, donde se buscó regresar a una *cinematografía pura*, esto es, a una articulación de la imagen y el sonido que no respondiera a la estructura narrativa de los géneros que se formaron con el *cine clásico*,⁶⁶ especialmente con la obra del estadounidense D. W. Griffith. Sería con una de las películas más importantes de este director, llamada *El nacimiento de una nación*,⁶⁷ que la cinematografía comenzaría a establecerse como un medio narrativo. Como lo menciona Robert McKee: “En un intento de dar sentido a esa producción se han diseñado diversos sistemas para clasificar las historias según una serie de elementos compartidos, lo que ha llevado a catalogarlas por género.”⁶⁸

Esta relación entre cinematografía y género aparece como una necesidad por establecer al naciente medio cinematográfico a la altura de la literatura o del teatro pero, hay que recordar que la cinematografía en sus inicios, como nos aclara Jacques Aumont: “Podría haber sido un instrumento de investigación científica, un útil del reportaje o del documental, una prolongación de la pintura, o simplemente una distracción ferial efímera. Estaba concebido como un medio de registro que no tenía vocación de contar historias con procedimientos específicos.”⁶⁹ Entonces, pese a que los orígenes de la cinematografía no estaban encaminados a la ilustración de relatos, este encuentro que pareciera inevitable, se fue dando poco a poco y empezó a adquirir mayor auge a principios del siglo veinte, especialmente en Estados Unidos, en donde se buscaba articular el montaje cinematográfico en función al relato, esto es, una postura por hacer que el cine dejara de *hacerse notar*

⁶⁶ Ver Capítulo 1, página 11.

⁶⁷ *The Birth of a Nation*. Dir. Griffith, D. W. 1903. [Película].

⁶⁸ McKee, R. (2013). *El guión*, p. 107.

⁶⁹ Aumont, J. (2012). *Estética del cine*, p. 89.

y desaparecer para favorecer la fluidez del relato que se está representando.⁷⁰ El cine *narrativo-espectacular*, como lo define Mario Pezzella, se convirtió en el referente de la cinematografía a nivel internacional. Afirma que: “La historia —que es ante todo una ficción— y sus estereotipos más difusos —que no corresponden a la experiencia vivida— se perciben como ‘reales’ y ‘naturales’. Las imágenes o el mundo propiamente visivo del film estarán subordinados a ese rasgo y deberán acompañar sus carencias.”⁷¹ Esas carencias son, por lo tanto, las limitantes que condicionan a la imagen cinematográfica para presentarse ante un público, una especie de imposibilidad por ejercer su potencial en otra cosa que no sea la de ilustrar relatos.

Greenaway reconoce esta relación y observa que se está agotando en sus propios excesos. Para él, los elementos que constiuyen la imagen cinematográfica⁷² parecen estar condicionados por los relatos que ilustran y que responden más a una industria global de consumo acostumbrada a dicha relación entre la imagen cinematográfica y el relato, pero reconoce que la misma cinematografía puede ser articulada desde otras posturas que no necesariamente están vinculadas con un relato al declarar que: “Por 8000 años, hemos tenido poesía lírica, por 400 años hemos tenido la novela, el teatro sustenta su sentido en textos. Encontremos un medio cuya sola responsabilidad sea el mundo visto como una forma de inteligencia visual. Seguramente la cinematografía debería ser ese fenómeno.”⁷³

⁷⁰ Esta postura la abordaría posteriormente André Bazin cuando proponía una transparencia del montaje, basado en la estructura narrativa clásica establecida por D. W. Griffith.

⁷¹ Pezzella, M. (2004). *op.cit.*, p. 72.

⁷² El movimiento, la composición, el montaje, el sonido.

⁷³ “For 8,000 years we’ve had lyric poetry, for 400 years we’ve had the novel, theatre hands its meaning down in text. Let’s find a

Cuando Greenaway se refiere a una cinematografía basada en las imágenes, se podría entender como un retorno a los orígenes, a los juguetes ópticos que se exhibían en ferias a finales del siglo XIX, pero esta propuesta parece dirigirse hacia otro rumbo.

Pezzella menciona otras dos categorías en la cinematografía. Ya hablamos del cine narrativo-espectacular, por otro lado tenemos el cine *crítico-expresivo*, el cual: “Nace de la tensión entre la identificación mágica con la ficción y una ‘conciencia de imagen’ que libera al espectador de su unilateralidad.”⁷⁴ Con esto se refiere a una cinematografía que utiliza la relación entre relato e imagen en una dialéctica que provoca un discurso en donde interviene el mismo espectador. Aparecen, entonces, conceptos como, *imagen mental* y es Pezzella, quien lo explica: “Mientras en el cine narrativo lo que importa son las relaciones que se desarrollan entre una imagen y otra y, que caracterizan la sucesión, tiende por el contrario la imagen mental a espesar las relaciones que se instauran en el interior del simple encuadre y, por lo tanto, tiende a detener la continuidad de la acción.”⁷⁵

Si bien este tipo de cine provoca una reflexión sobre la misma cinematografía, el sustento de estas obras sigue radicando en la relación entre imagen y relato, lo cual no parece adecuarse a lo que Greenaway está refiriendo con su postura.

medium whose total, sole responsibility is the world as seen as a form of visual intelligence. Surely, surely, surely the cinema should be that phenomenon.” Brown, M. (14 de Abril de 2016). *Film director Peter Greenaway calls for ‘image-based cinema’*. En: <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/14/film-director-calls-for-image-based-cinema> [Traducción mía]. Fecha de consulta: 10 de junio de 2018.

⁷⁴ Pezzella, M. (2004). op.cit. p. 101.

⁷⁵ Idem. p. 93.

Una tercera categoría, en la clasificación de Mario Pezzella, es la del cine *purovisivista*, definida con relación con el cine *crítico-expresivo*, al mencionar que: “Si se le quita al cine crítico la materia prima sobre la cual debería operar su propia reflexión, quedará como algo abstracto, un juego de imágenes privado de tensiones.”⁷⁶ Ejemplos de esta categoría los encontramos en algunos trabajos de cineastas como Norman McLaren, que con obras como *Líneas: Vertical*,⁷⁷ experimenta con la imagen de rayas aplicadas directamente sobre la película celuloide para generar figuras dinámicas al momento de la proyección (Imagen 6).

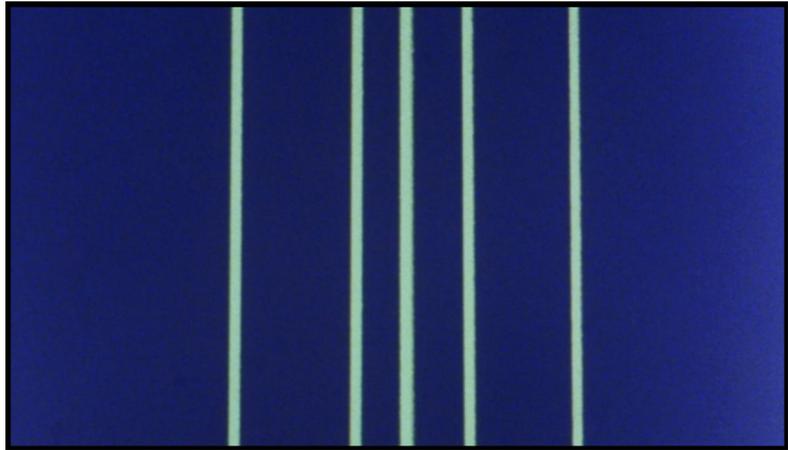
Estas tres formas coexisten hoy día, con la etiqueta de *cine comercial*, *cine de autor* y *cine experimental*, pero la propuesta de Greenaway parece no adecuarse a ninguna de estas. Claro, cuando confirma la muerte de la cinematografía, se refiere directamente al cine *narrativo-espectacular* por estar más vinculado con el relato que condiciona a la imagen cinematográfica, pero un cine basado en las imágenes puede significar otra cosa que no necesariamente radica en lo que distingue como cine *crítico-expresivo* o, incluso, en la ambigüedad del cine *purovisivista*.

La propuesta de Greenaway parece girar en torno a una lectura de la imagen cinematográfica que busca provocar en el espectador una reflexión sobre las preguntas que nos provocan las imágenes en movimiento, como lo indica Rosalind Krauss con respecto a lo que identifica con los *ready-mades* del dadaísmo al sostener que: “[...] la obra puede no ser un objeto físico sino más bien es una pregunta y la creación artística podría, entonces, ser reconsiderada como el asumir una

⁷⁶ *Idem.* p. 101

⁷⁷ *Lines: Vertical.* Dir. Lambert, E. y McLaren N. 1960. [Cortometraje].

Imagen 6



Fotograma del cortometraje *Líneas: Vertical* (McLaren, 1960)

postura perfectamente legítima en el acto especulativo de plantear preguntas”.⁷⁸

No podríamos hablar, entonces, de una cinematografía desprovista del relato sin la intervención de cineastas que han intentado explorar las posibilidades que tiene la imagen en movimiento a partir de aquellos elementos que la constituyen para ser reconocida. Si D. W. Griffith estabilizó la narración cinematográfica, Alfred Hitchcock puede ser considerado como uno de los primeros cineastas en desestabilizarla y encontrar nuevas formas de emplearla como medio de representación.

La muerte de la cinematografía, como la declara Peter Greenaway, es cíclica, y representa distintos periodos en que el medio ha incursionado en las vertientes que posibilitan, con el paso del tiempo, un entendimiento

⁷⁸ “[...] a work might not be a physical object but rather a question, and that the making of art might, therefore, be considered as taking a perfectly legitimate form in the speculative act of posing questions.” Krauss, R. (1977). *Passages in Modern Sculpture*, p. 73. [Traducción mía].

distinto de sus mecanismos discursivos. Regresemos al momento en que Hitchcock estrena *Psicosis*⁷⁹ para explorar cómo esa muerte del periodo clásico en la cinematografía dio paso a nuevas manifestaciones, especialmente en Francia y en Estados Unidos.

2.1.1 La muerte en la regadera de *Psicosis*

Hitchcock interviene indirectamente con la muerte de la misma cinematografía al declarar su falta de interés por el texto que sustenta la diégesis,⁸⁰ mientras que le resulta más interesante articular la imagen cinematográfica para lograr una reacción específica con el espectador. Esta postura llega a él como herencia del montaje soviético y la idea de manipulación a partir de la dialéctica que se puede producir en el ordenamiento y duración de los planos cinematográficos. El mismo Hitchcock, durante una entrevista con Fletcher Markle,⁸¹ visualizaría una cinematografía que contará con un panel de controles, en donde el simple hecho de apretar un botón provocaría una reacción específica en el espectador. Esta fantasía deja ver la concepción que tenía Hitchcock con respecto a la cinematografía, no como un espacio de relato, sino como herramienta de control sobre la audiencia.

El mejor descubrimiento de Hitchcock fue el de entender cómo articular esas imágenes para lograr afectar los estados de ánimo de los espectadores, no solo desde un código cinematográfico,⁸² sino desde el mismo código

⁷⁹ *Psycho*. Dir. Hitchcock, A. Paramount Pictures. 1960. [Película].

⁸⁰ Truffaut, F. (2016). *op.cit.* p. 292.

⁸¹ *A Talk with Hitchcock* para la serie *Telescope*. Dir. Markle, F. 1964. [Programa de televisión].

⁸² Encuadres, movimientos de cámara, tipos de montaje.

fílmico.⁸³ Es gracias a sus breves intervenciones para su programa de televisión *Alfred Hitchcock Presenta*,⁸⁴ que empieza a cobrar mayor importancia como figura en el medio del espectáculo.

Con *Psicosis* condicionó a los espectadores para que vieran la película de inicio a fin y prohibía, con el apoyo de los administradores de las salas de cine, que se les negara el acceso a las personas que llegaran tarde a la función, teniendo que esperar a la siguiente si aún querían entrar. Este tipo de estrategias publicitarias, en vez de alejar al público, provocó un fervor cada vez mayor por ver la película, lo cual permite entender que no solo el relato funcionaba para atraer audiencias, sino todo el aparato de mercadotecnia que Hitchcock empleó para potenciar el control que ya establecía con el filme *per se*. Esta estrategia se repetiría con obras posteriores como *Los pájaros*⁸⁵ o con *Marnie*,⁸⁶ ambas de la misma década; pero su momento cumbre llegó antes, cuando el público de 1960 presencié el asesinato de Marion Crane, la protagonista de la película, en la regadera de su cuarto de hotel (Imagen 7).

Parecería que en la escena de la regadera de *Psicosis* no solo murió el personaje de Marion Crane, interpretada por Janet Leigh, sino que también murió una forma de percibir la cinematografía. La estructura con la que está articulado este fragmento de la película posibilitaba una reacción impactante con los espectadores que asistieron a la sala de cine aquel año, pero una pregunta que aparece al momento de analizar la escena es si

⁸³ Público que asiste a las salas, condiciones de proyección, eventos políticos y sociales que afectan a la audiencia.

⁸⁴ Alfred Hitchcock Presents. Dir. Hitchcock, A. et al. 1955-1962. [Serie de televisión].

⁸⁵ *The Birds*. Dir. Hitchcock, A. 1963. [Película].

⁸⁶ *Marnie*. Dir. Hitchcock, A. 1964. [Película].

Imagen 7



Fotograma de la escena de la regadera en *Psicosis* (Hitchcock, 1960)

esta tendría el mismo impacto si se hubiese filmado de manera distinta. Otro director hubiera escogido, tal vez, dejar la toma desde afuera del baño, ver entrar a Norma Bates encarnada en el cuerpo de su hijo Norman, escuchar gritos y luego verla salir de la escena del crimen o, al contrario, decidir ver el crimen en un plano abierto en donde el cuerpo desnudo de Janet Leigh hubiera sido acuchillado ocho veces, salpicando sangre a la cámara para provocar ese impacto que se volvió tan característico del *cine gore*.⁸⁷

Hitchcock es el responsable de encontrar el punto de impacto, no solo para lo que sucede en la escena, sino para acercar al público de aquella década a un modo de representación que marcó un antes y después en el cine moderno. Suceden dos aspectos importantes en *Psicosis* que sustentan una transición del cine clásico al cine moderno y que pueden identificarse por un lado en

⁸⁷ Subgénero del cine de horror, conocido en inglés como *Splatter film* y que se caracteriza por escenas violentas en donde el elemento principal es lo sangriento.

la estructura interna del film, lo que se refiere al relato y, por el otro, a su estructura externa como obra cinematográfica.

En lo que se refiere a la estructura interna, la película nos presenta un relato que inicia ubicado en el género cinematográfico llamado *thriller*,⁸⁸ pues la protagonista roba el dinero que su jefe le pide depositar en el banco para escapar al pueblo de su amante y ayudarlo para estar juntos. Su llegada al Motel Bates responde a un instante en el que ella reflexiona, a partir de una conversación con el dueño del lugar, sobre las trampas que uno mismo se construye y de las que ya es imposible salir. La protagonista decide resarcir su falta pero es brutalmente asesinada mientras toma un baño en la regadera de su habitación, momento en que la película cambia al género de terror, pero con rasgos muy peculiares dentro de la misma estructura a la que respondía este antes de *Psicosis*.

La ruptura con el modelo narrativo del cine clásico, el cual no contemplaba que los protagonistas murieran a la mitad de la película, también irrumpe con una cultura que comienza a formar relaciones distintas con la cinematografía a partir de otro medio audiovisual: la televisión. No es coincidencia que el mismo Hitchcock, en el momento de dirigir *Psicosis*, estuviera trabajando en un programa de televisión, con un formato narrativo de dos actos, esto es, planteamiento del problema en el primero y resolución en el segundo. El hecho de que elimine a la protagonista para cambiar el punto de atención con el antagonista —en este caso el personaje de Norman Bates— anuncia un desplazamiento del periodo de cine clásico al cine moderno, aquel que ya

⁸⁸ Género muy amplio que se identifica por utilizar estrategias de intriga en el relato para mantener la atención del público en un estado de alerta.

había dado señales de vida con cintas como *El ciudadano Kane*,⁸⁹ y que había tomado fuerza con los cineastas de la *nueva ola francesa*⁹⁰ a finales de la década de 1950.

Por el lado del código cinematográfico, la escena sirve como un claro exponente de esta transición al utilizar el montaje como recurso visual para provocar una lectura de la imagen y que no se relaciona directamente con la diégesis,⁹¹ aunada a la relación intrínseca que presenta con el sonido como elemento discursivo.⁹² Como menciona Michel Chion: “No hay, pues, en el cine una banda de imagen y una banda de sonido, sino un lugar de la imagen y de los sonidos.”⁹³

Para ejemplificar esto solo hay que recordar la composición de Bernard Herrmann, *El asesinato*,⁹⁴ la cual es utilizada por Hitchcock para ambientar la escena de la regadera convirtiéndose, con el paso del tiempo, en un referente de la cultura popular en donde, con el solo hecho de ser tarareada, muchos la identificarán reproduciendo el movimiento que Norman Bates realiza antes de asestar su ataque mortal (Imagen 8).

⁸⁹ *Citizen Kane*. Dir. Welles, O. 1941. [Película].

⁹⁰ *La nouvelle vague* fue una corriente cinematográfica que surge en París como crítica a la producción de películas con un estilo totalmente formulario.

⁹¹ En el caso de la escena de la regadera, hay que recordar que se utilizaron 71 emplazamientos de cámara y 54 cortes en el montaje para provocar una reacción en la audiencia y que no necesariamente tenía que ver con la simple representación de la acción narrada.

⁹² Lo cual significa que deja de funcionar solo como recurso de acompañamiento sincrónico para la imagen visual y es utilizado para provocar una lectura distinta a la imagen cinematográfica aislada.

⁹³ Chion, M. (1990). *La audiovisión*, p. 38.

⁹⁴ *The Murder* en inglés.

Imagen 8



Fotograma de Norman Bates
iniciando su ataque en *Psicosis*
(Hitchcock, 1960)

El clímax de la escena inicia acompañado por los movimientos de Norman Bates atacando a Marion; los gritos de ella mientras trata de defenderse para evitar que el cuchillo atravesase su piel; la dinámica del montaje; la música reforzando lo visual; los sonidos del cuchillo penetrando la piel sin que veamos que esto suceda en la imagen⁹⁵ y, finalmente, la retirada del asesino dejando a su víctima recargada en la pared, tratando de sostenerse con la cortina de baño. El desenlace cambia de dinámica y las tomas son de mayor duración, el peso de Marion hace que la cortina se libere de los broches que la sostienen y ella cae en el borde de la tina, quedando medio cuerpo dentro y el resto afuera. En la toma siguiente, la sangre de la víctima se arremolina en la coladera y se funde en la pupila de Marion, acompañada por un movimiento circular, aunque artificial,⁹⁶ que se

⁹⁵ Hay que mencionar la existencia de un plano en donde podemos ver el momento en que la punta del cuchillo penetra la piel de Marion a la altura de la pelvis.

⁹⁶ No he encontrado a ningún autor que haga referencia a este dato cinematográfico. Todos parecen concordar que el movimiento circular está dado por la misma cámara.

aleja hasta ver el rostro inerte de la víctima en el azulejo del baño (Imagen 9), da fin a la escena, al primer acto y, en un sentido más amplio, al periodo del cine clásico para dar paso a una generación de directores que abordaron la cinematografía desde otra postura, desde una idea distinta sobre la figura del director como responsable de elementos específicos que estructuran la imagen cinematográfica. Con la vida de Marion Crane, también se escapó toda una tradición fílmica para entrar de lleno a una nueva era en la cinematografía.

Imagen 9



Fotograma de la escena de la regadera en *Psicosis* (Hitchcock, 1960).

2.1.2 *Cinéma de papa*

El concepto de *cinéma de papa* fue acuñado por el cineasta François Truffaut a mediados de la década de 1950 y se refería a una ruptura con “[...] la tradición de *qualité* que convertía a los clásicos de la literatura francesa en películas predecibles, ostentosas y correctas [...]”.⁹⁷ Él reconocía la obra de cineastas como Orson Welles o del mismo Alfred Hitchcock como propuestas nuevas para abordar la cinematografía estancada en

⁹⁷ Stam, R. (2001). *Teorías del cine*, p. 106.

lo que describía como una “[..] mera traducción de un guion preexistente, cuando en realidad debía ser la aventura de una *mise-en-scène* creativa y libre de restricciones.”⁹⁸ La publicación de la revista *Cahiers du cinéma* en Francia fue un elemento clave para que la cinematografía reforzara elementos teóricos, los cuales permitieron la transición del cine clásico al moderno; publicación encabezada por escritores que, a su vez, se convirtieron en cineastas representativos de la *nueva ola francesa*.

Robert Stam menciona que: “En el caso de Hitchcock, *Cahiers* no solo apoyó sus películas americanas sino que dos de sus miembros, Eric Rohmer y Claude Chabrol, afirmaron en su libro sobre Hitchcock que este era un genio de la técnica y un metafísico profundo [...]”.⁹⁹ Este giro para resaltar la figura del director de cine como un *auteur*¹⁰⁰ provocó lo que en estudios cinematográficos se conoce como la *teoría de autor*,¹⁰¹ elemento clave para lo que sucedería con Hitchcock a partir de la década de 1960. La diferencia entre este director británico y otros directores estadounidenses como John Ford o Howard Hawks, quienes ya tenían fama por establecer un estilo personal en sus películas, era el de mostrar, a lo largo de su carrera y hasta ese momento, un marcado interés por trabajar de manera particular el código cinematográfico. Aunque es verdad que obras posteriores a *Psicosis* conservaron una estructura clásica como sucede con *La cortina rasgada*¹⁰² o *Topaz*,¹⁰³ es claro que Hitchcock ya se había convertido, para la cinematografía, en un

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Idem*. p. 107.

¹⁰⁰ La palabra designa al director cinematográfico como autor de la película. Aunque elaborada por un grupo de personas, el director es el elemento clave que le permite adquirir a la obra un estilo particular.

¹⁰¹ *Idem*. p. 105.

¹⁰² *Torn Curtain*. Dir. Hitchcock, A. 1966. [Película].

¹⁰³ *Topaz*. Dir. Hitchcock, A. 1969. [Película].

referente de construcción audiovisual que influyó a varias generaciones de directores, quienes comenzaban a realizar sus propios proyectos y que, incluso hoy día, se sigue estudiando su obra en universidades y escuelas de cine como una figura fundamental para la historia del medio y la construcción de la imagen cinematográfica.

En su entrevista con François Truffaut en 1962, Hitchcock comentó que *Psicosis* “[...] nos pertenece a nosotros, cineastas, a usted y a mí, más que todos los films que yo he rodado.”¹⁰⁴ Con esta frase establecía un puente entre la generación a la que él perteneció y los cineastas que comenzaban por alejarse del convencionalismo clásico para entrar de lleno a la era moderna. Esto no implica que Hitchcock fuera el único referente en la obra de los franceses o en la de directores que escogieron el llamado género del *thriller* como campo de trabajo en sus producciones. De hecho, la figura de Hitchcock se cristaliza de cierta forma al grado de convertirse en aquello que los mismos directores estaban tratando de erradicar: un modelo que estructurara las películas. Pocos directores franceses, como Jean-Luc Godard, trabajarían con una propuesta diferente al grado de deconstruir el mismo código cinematográfico. El ejemplo con Godard es *Adiós al lenguaje*,¹⁰⁵ una de sus películas más recientes que mantiene esa exploración de la imagen cinematográfica fuera de las convenciones narrativas.

La reacción en contra al *cinéma de papa* fue un momento clave para la historia de la cinematografía pero, como todo movimiento revolucionario, se estabilizó hasta convertirse en el modelo que condicionó a la cinematografía en décadas consecutivas, principalmente en Estados Unidos, donde la reestructuración propuesta

¹⁰⁴ Truffaut, F. (2016). *op.cit.* p. 293.

¹⁰⁵ *Adieu au langage*. Dir. Godard, J. 2014. [Película].

por nuevos cineastas adquirió un nombre que auguraba su propia condena. Este fue el inicio de *New Hollywood* una de las generaciones más importantes en la historia cinematográfica durante la segunda mitad del siglo XX.

2.1.3 *New Hollywood*

Es en Estados Unidos donde se comienza a transformar la cinematografía desde el corazón mismo de la industria y me refiero a los grandes estudios. Películas como *Busco mi destino*¹⁰⁶ lograron que la maquinaria de producción se detuviera a reconsiderar su postura ante cintas que costaban mucho menos a lo que estaban acostumbrados y que recaudaban ganancias sustanciosas en la taquilla. Una generación de cineastas comenzó a ganar prestigio trabajando al lado de técnicos que llevaban años como responsables de las producciones y que, desafortunadamente, no tenían las características que demandaba este nuevo orden de la cinematografía estadounidense.

Directores, como Francis Ford Coppola quien inició en el cine de horror con películas como *Terror*¹⁰⁷ y *Demencia*,¹⁰⁸ muestran claros referentes a la construcción de la imagen cinematográfica establecida por Hitchcock o Martin Scorsese quien establece una relación temática con el director británico, como sucede con la película dirigida por Hitchcock, *Mi secreto me condena*¹⁰⁹ y el conflicto religioso que aparece en la ópera prima de Scorsese, *¿Quién llama a mi puerta?*¹¹⁰ Sería durante la década de 1970 que este referente se vería reforzado y,

¹⁰⁶ *Easy Rider*. Dir. Hopper, D. 1969. [Película].

¹⁰⁷ *The Terror*. Dir. Coppola, F. F. 1963. [Película].

¹⁰⁸ *Dementia 13*. Dir. Coppola, F. F. 1963. [Película].

¹⁰⁹ *I Confess*. Dir. Hitchcock, A. 1953. [Película].

¹¹⁰ *Who's That Knocking at My Door*. Dir. Scorsese, M. 1967. [Película].

de cierta forma, institucionalizado, con películas de otros directores estadounidenses que controlarían el rumbo de la cinematografía hollywoodense y que establecerían un constante referente con la obra de Hitchcock.

Esta camada de directores estadounidenses rompió con la estructura narrativa clásica de la cinematografía y adquirió reconocimiento gracias a un público que, junto con ellos, empezaba a desplazarse hacia formas distintas de narración, hacia una articulación de la imagen cinematográfica que no necesariamente estaba condicionada por los elementos del clásico, pero que tampoco caían en el abstraccionismo que algunos directores sí habían heredado de los *puristas* de la década de 1920. Directores que empezaron con trabajos un tanto más experimentales como Steven Spielberg y George Lucas, poco a poco encontraron un estilo propio que se adecuó a las nuevas audiencias, produciendo el fenómeno comercial llamado *blockbuster*.¹¹¹ Sin dejar de referenciar a Hitchcock, en su obra, Robert McKee menciona que: “Hitchcock sabía que *no tiene por qué existir una contradicción entre el arte y el éxito popular, ni una conexión entre el arte y el cine de arte y ensayo*.”¹¹² Esto para referirse al cine de arte y ensayo como aquel que llama Mario Pezzella cine *crítico-expresivo*. Lo anterior parece ser, en esencia, la propuesta de esta generación conocida como *New Hollywood*; un punto medio entre aquel cine que busca salirse de las convenciones y encontrar una reflexión a partir del código cinematográfico pero sin dejar de ser accesible para un gran público.

¹¹¹ Películas tan taquilleras que largas filas se formaban alrededor de la cuadra en donde se ubicaba la sala de cine —de ahí el nombre en inglés— para poder ingresar a ver la función.

¹¹² McKee, R. (2013). *op.cit.* p. 118.

La década de 1970 se caracterizaría por películas realizadas en Hollywood que se alejaron del modelo clásico y que abrían un horizonte de posibilidades narrativas muy revolucionarias en su momento. Uno de los principales exponentes fue Brian De Palma, quien adoptó a Hitchcock como una especie de *padre cinematográfico*, optó por formar un estilo híbrido. Con películas como *Vestida para matar*¹¹³ la referencia con *Psicosis* es evidente: el asesinato en la regadera es trasladado a un elevador, en donde utiliza una articulación visual similar a la escena de la regadera y que enlaza ambos filmes sin la necesidad de ser considerado como un plagio por parte de De Palma sino, más bien, como una especie de *cita cinematográfica*. Otro ejemplo claro es la relación establecida entre *La ventana indiscreta*¹¹⁴ y *Doble cuerpo*,¹¹⁵ esta última utiliza elementos visuales que no solo corresponden con la trama de su antecesora, sino que posibilitan una articulación en la imagen cinematográfica que no solo es empleada para ilustrar el relato sino que hace presente el *aura del autor*¹¹⁶ en la película de De Palma. Esta apropiación resulta común en la generación *New Hollywood* pues, en contraposición a sus referentes, estos son cineastas formados en una escuela y que, a diferencia de Alfred Hitchcock, Orson Welles o John Ford, fueron realizadores que trataron de referenciar explícitamente sus trabajos con aquellas obras de sus autores favoritos. Aunque el mismo Hitchcock, se apropiaría de elementos visuales del director Friedrich Wilhelm Murnau al inicio de su carrera o de Henri-Georges Clouzot, como

¹¹³ *Dressed to Kill*. Dir. De Palma, B. 1980. [Película].

¹¹⁴ *Rear Window*. Dir. Hitchcock, A. 1954. [Película].

¹¹⁵ *Body Double*. Dir. De Palma, B. 1980. [Película].

¹¹⁶ Término que se hace presente a partir de la teoría del autor y que relaciona la definición de Walter Benjamin como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” y el renacimiento del culto al autor mencionado por Stam, R. (2001). *op.cit.* p. 110.

sucede en el caso de *Psicosis*, no presentaría en sus películas una referencia tan explícita como sucede posteriormente con De Palma. Para diferenciar esto que llamamos *cita cinematográfica* de la práctica del *remake*,¹¹⁷ David Willis aclara: “[...] lo que distingue al *remak* no es el hecho de que sea una repetición, más bien el hecho de ser una forma institucional precisa de la estructura de la repetición, ...la citacionalidad o iterabilidad que existe en toda película.”¹¹⁸ Parecería que la condición del *remake* radica en su naturaleza industrial pero será conveniente explorar esta práctica cinematográfica para distinguir aquellos elementos que operan en la imagen cinematográfica apropiada por distintas generaciones que, a partir de esto, encontraron una postura completamente distinta a la establecida por la generación de *New Hollywood*: el *remake* no solo como referencia a la obra de un autor sino como obra cinematográfica que plantea preguntas sobre la misma cinematografía.

2.2 La evolución del *remake* cinematográfico

Para Constantin Verevis el *remake* cinematográfico puede definirse como “[...] películas basadas en guiones anteriores, como nuevas versiones de películas existentes o como películas que, de cierta forma, nos *anuncian* que se relacionan con una o varias películas previas.”¹¹⁹ Contrario a la creencia popular de que esta es

¹¹⁷ Práctica cinematográfica —principalmente hollywoodense— que adapta una película existente en un nuevo proyecto fílmico.

¹¹⁸ “[...] ‘what distinguishes the remake is not the fact of its being a repetition, [but] rather the fact of its being a precise institutional form of the structure of repetition, ... the citationality or iterability, that exists in and for every film’.” Citado por Verevis, C. (2006). *Film remakes*, p. 1. [Traducción mía].

¹¹⁹ “[...] ‘films based on an earlier screenplay’, as ‘new versions of existing films’ and as ‘films that to one degree or another announce

una práctica reciente de la industria estadounidense, lo cierto es que este fenómeno se relaciona con los inicios de la misma cinematografía. Sería con Edwin Stanton Porter y su película *Asalto y robo de un tren*¹²⁰ que se presentarían dos eventos importantes en el medio: el primero sería la utilización de un guion literario para filmar la película y, el segundo, ser la primera película que tuvo un *remake* al siguiente año.

Producido por la compañía de *Thomas A. Edison Inc.*, este cortometraje de 12 minutos se convirtió en un éxito entre la audiencia estadounidense de 1903, lo cual sucedió que Siegmund Lubin, extrabajador de Edison, realizara su propia versión del *film*, conocida en español también como *Asalto y robo de un tren*,¹²¹ dirigida por Jack Frawley en 1904. El biógrafo Joseph P. Eckhardt menciona:

El éxito de Edison con *Asalto y robo de un tren*, proporcionó las bases para uno de los más exitosos y notables préstamos de Lubin. Tras el estreno del primer filme narrativo dirigido por Edwin S. Porter, *Asalto y robo de un tren* en noviembre de 1903, Lubin se percató de cómo el dramático e innovador filme crecía como favorito entre el público hasta que no lo pudo soportar más. En la primavera de 1904 filmó su propia versión y mencionó que había gastado mil doscientos dólares en la producción. Con su hija Emily en el papel de la hija heroica del encargado de la estación. *Asalto y robo de un tren* de Lubin fue estrenada en julio con la advertencia de «Cuidado con las imitaciones costosas... la nuestra tiene Derechos de Autor». Lubin hizo todo por promocionar esta película y fue tan exitoso que muchos creyeron que *Asalto y robo de un tren* había sido una idea de Lubin desde el inicio.¹²²

to us that they embrace one or more previous movies'." *Ibidem*. [Traducción mía].

¹²⁰ *The Great Train Robbery*. Dir. Porter, E. S. 1903. [Película cortometraje].

¹²¹ *The Bold Bank Robbery*. Dir. Frawley, J. 1904. [Película cortometraje].

¹²² "Edison's success with *The Great Train Robbery* provided the basis for one of Lubin's most successful and notable borrows. After

Aunque el plagio cinematográfico se irá transformando, con el paso del tiempo, en una práctica autorizada con fines comerciales, este no parece ser el caso de la cita *cinematográfica* que aparece con la generación de *New Hollywood*. Verevis comenta que: “Una segunda aproximación general (y relacionada) sugiere que los *remakes* se localizan en textos (o estructuras) que se producen de acuerdo con modelos de invención narrativa en películas anteriores.”¹²³ Es aquí en donde aparece la figura del director como autor, aquel que atribuye un estilo particular a la articulación de la imagen cinematográfica de la obra referida y la cual es apropiada por un director posterior; actividad que ha sido criticada por un público que parece no reconocer uno de los sustentos inherentes de la obra fílmica: su condición de ser reproducible. Verevis señala al respecto que: “Este tipo de reacción [...] es consistente con la vasta mayoría de las críticas realizadas a los *remakes*, las cuales entienden esta práctica como un proceso unidireccional: un movimiento de la autenticidad a la imitación, de la identidad superior del original a la degradada semejanza de la copia.”¹²⁴

the premiere of the first narrative film directed by Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery* in November 1903, Lubin realized how the dramatic and innovative film grew as a favorite among the public until he could not take it anymore. In the spring of 1904 he shot his own version and mentioned that he had spent twelve hundred dollars in the production. With his daughter Emily in the role of the heroic daughter of the manager of the station. *The Bold Bank Robbery* from Lubin was released in July with the warning “Beware of expensive imitations ... ours has copyrights”. Lubin did everything to promote this film and it was so successful that many believed that *The Great Train Robbery* had been Lubin’s idea from the beginning.” Eckhardt, J. P. (1997). *The King of the Movies: Film Pioneer Siegmund Lubin*, p. 50. [Traducción mía].

¹²³ “A second, general (and related) approach suggests that remakes are located in texts (or structures) that are produced in accordance with the narrative invention of former films models.” Verevis, C. (2006). *op. cit.* p. 10. [Traducción mía].

¹²⁴ “This reaction [...] is consistent with the vast majority of critical accounts of film remakes which understand remaking as a one-way

La obra de Alfred Hitchcock no es ajena a este tipo de prácticas. De sus 53 largometrajes de ficción, tres han servido como base para secuelas y 15 se han adaptado en forma de *remake*. Este fenómeno se acentuó en la década de 1990, cuando se producen nueve remakes de películas que Hitchcock había realizado, tres de ellas estrenadas el mismo año. El ejemplo más claro es con la película de *Psicosis*, la cual provocó una serie de continuaciones que buscaban aprovechar el entusiasmo del público, gestando dos secuelas: *Psicosis II*¹²⁵ y *Psicosis III*,¹²⁶ una precuela¹²⁷ llamada *Psicosis IV: El inicio*,¹²⁸ un *spin-off*¹²⁹ para televisión titulado *Motel Bates*,¹³⁰ un *remake* también llamado *Psicosis*¹³¹ y un *reboot*¹³² adaptado como serie para televisión denominado *Motel Bates*.¹³³ Este fenómeno parece provenir de una situación en donde “[...] el texto ‘original’ nunca es fijo y singular [...]”¹³⁴ Para ejemplificar esto, hay un caso que ayuda a entender mejor esta situación, pues creo que es uno de los primeros en donde un *texto original* deja de ser fijo y singular.

process: a movement from authenticity to imitation, from the superior self-identity of the original to the debased resemblance of the copy.” Verevis, C. (2006). *op. cit.*, p. 58. [Traducción mía].

¹²⁵ *Psycho II*. Dir. Franklin, R. 1983. [Película].

¹²⁶ *Psycho III*. Dir. Perkins, A. Universal Pictures. 1986. [Película].

¹²⁷ *Precuela*: Neologismo traducido del inglés *prequel* que define una obra literaria, teatral o cinematográfica que precede en orden cronológico a la obra inicial.

¹²⁸ *Psycho IV: The Beginning*. Dir. Garris, M. 1990. [Película]. .

¹²⁹ *Spin off* o serie derivada es un producto narrativo mediático creado a partir de una obra existente, desarrollando alguno de sus personajes o situaciones.

¹³⁰ *Bates Motel*. Dir. Rothstein, R. 1987. [Película para la televisión].

¹³¹ *Psycho*. Dir. Van Sant, G. Universal Pictures. 1998. [Película].

¹³² *Reboot* o reinicio es un replanteamiento de una obra audiovisual rescatando solo la premisa.

¹³³ *Bates Motel*. Dir. Gates, T. et. al. 2013-2017. [Serie para la televisión].

¹³⁴ Verevis, C. (2006). *op. cit.* p. 74. [Traducción mía].

En 1968 se estrenó *El planeta de los simios*,¹³⁵ película basada en el libro escrito por Pierre Boulle y que se convirtió en un éxito de taquilla. Esto convenció a los ejecutivos del estudio *Twentieth Century Fox* para realizar una secuela llamada *Bajo el planeta de los simios*,¹³⁶ recaudando una buena suma de ingresos en taquilla pero, narrativamente, cerrando las posibilidades para una secuela directa, ya que el final de esta cinta sitúa a los personajes en un punto dramático donde la única solución para detener el enfrentamiento entre humanos y simios es activando una bomba con el poder de destruir todo el planeta. El dispositivo es activado y, al final, el planeta de los simios es destruido. Al año siguiente se estrenó la tercera entrega de esta saga, la cual parecía haber llegado a su fin, titulada *Escape del planeta de los simios*,¹³⁷ en donde nos presentan a tres simios que conocimos en las películas anteriores y quienes lograron escapar, en el último minuto antes de que su planeta fuera destruido, para viajar en el tiempo y regresar a la era en que los humanos aún dominaban como raza, o sea, el año de 1971. Este ejemplo, que obedece a una estrategia comercial, también da un indicio de lo que sería parte del periodo narrativo posmoderno en la cinematografía estadounidense.

Cuando una película terminaba durante el periodo clásico de la cinematografía, era fundamental leer un título sobrepuesto en la imagen que anunciaba el fin del relato. Con la modernidad, este final se vio desplazado por los créditos de aquellos colaboradores que ayudaron para elaborar el filme y, con la llegada de la posmodernidad, los créditos se han vuelto prolongaciones de la misma película; como una parte integral de la misma obra que,

¹³⁵ *Planet of the Apes*. Dir. Schaffner, F. J. 1968. [Película].

¹³⁶ *Beneath the Planet of the Apes*. Dir. Post, T. 1970. [Película].

¹³⁷ *Escape from the Planet of the Apes*. Dir. Taylor, D. 1971. [Película].

en ocasiones, ya está anunciando su continuación en un futuro proyecto. Solo hay que recordar los títulos al final de algunas películas del agente secreto conocido como James Bond, donde se nos informaba que el mencionado espía internacional regresaría en una siguiente entrega, pese a que el personaje fuera encarnado por otro actor sin la necesidad de establecer una explicación diegética para este cambio. El final abierto del cine posmoderno, por muy fijo y singular que parezca el texto, ya es una condición de la cinematografía *narrativo-espectacular*, principalmente en Estados Unidos.

Es el caso de *Psicosis* en donde se presenta una especie de variación en esta práctica y es que, en 1998, un director estadounidense, Gus Van Sant, anuncia que realizará el *remake* de la película dirigida por Hitchcock en 1960 pero en una modalidad muy específica: repetirá la película *cuadro por cuadro*, esto significa que utilizará los mismos encuadres y movimientos de cámara que utilizó el autor británico para plasmar su versión. Tal vez esto suene extraño en una práctica que, por su nombre, expresa *volver a hacer* lo mismo pero que, a la vez, castiga la copia como plagio. Michael B. Druxman destaca esta dicotomía y establece que “[...] además del pragmatismo industrial, el *remake* se localiza en el deseo del cineasta por constantemente expresar (y modificar) la sensibilidad de una estética particular o punto de vista a la luz de nuevos desarrollos e intereses.”¹³⁸ Por lo tanto, una práctica que oscila entre el repetir o volver a hacer una película, también pide de la nueva producción que sea algo distinto aportado por el cineasta en turno; pero Van Sant parece negarse a esa idea, recurriendo

¹³⁸ “[...] in addition to industry pragmatism, remaking is located in a film maker’s desire to repeatedly express (and modify) a particular aesthetic or world view in the light of new developments and interests.” Citado por Verevis, C. (2006). *op. cit.* p. 8. [Traducción mía].

a la articulación que diseñó Hitchcock para realizar su versión de *Psicosis*.

Esto podría ser el parteaguas que premoniza esa muerte de la cinematografía referida por Peter Greenaway y que posibilita una lectura distinta sobre el mismo Alfred Hitchcock, analogado al término que explicaría en su plática de 1939 cuando hablaba del *McGuffin*. Esta figura se representaba en la trama de una película como un objeto que echa a andar la trama, por ejemplo la figura del halcón maltés en la película epónima¹³⁹ o el mensaje de la princesa Leia en *La guerra de las galaxias*¹⁴⁰ o el maletín de contenido misterioso en *Tiempos Violentos*.¹⁴¹ Ese objeto, detonante de la narración, dejará de tener importancia conforme avanza el relato hasta volverse algo no tan importante, pues la trama concluye con o sin el objeto en cuestión. Esto es lo que pasa con Hitchcock, pues se ha convertido en solo un objeto de culto que se aleja de las prácticas cinematográficas contemporáneas y que, como buen *McGuffin*, encontró una articulación distinta de la imagen cinematografía.

Hitchcock es un momento, una especie de catalizador que promovió un movimiento en la idea que se tenía de la cinematografía y creo que Gus Van Sant es quien logra dar el primer paso en la desmitificación de Hitchcock para entrar en una nueva era del cine estadounidense y, tal vez, de la cinematografía mundial. Un momento en donde las estructuras estéticas de la cinematografía responden a otro tipo de dinámicas, como lo explica Lauro Zavala:

La estética posmoderna [...] es rizomática, lo cual significa que en su interior admite a la vez una lógica

¹³⁹ *The Maltese Falcon*. Dir. Huston, J. 1941. [Película].

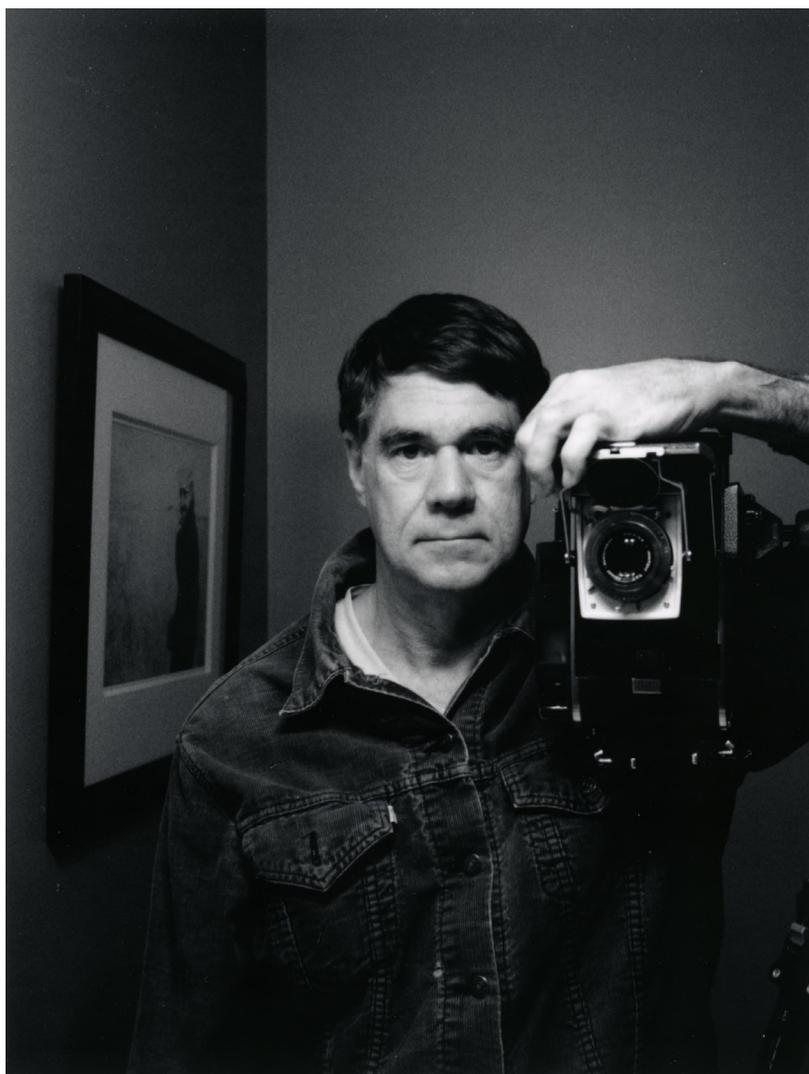
¹⁴⁰ *Star Wars: Episode IV - A New Hope*. Dir. Lucas, G. 1977. [Película].

¹⁴¹ *Pulp Fiction*. Dir. Tarantino, Q. 1994. [Película].

circular y permite la coexistencia de más de una lógica arbórea. Por lo tanto, en la estética posmoderna puede haber muchas posibles interpretaciones de un mismo texto, y cada una de ellas es verdadera en su contexto de enunciación.”¹⁴²

¹⁴² Zavala, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa*, p.

parte dos:
PSICOSIS
[1998]



3.1 La película que no debió ser

CIUDAD DE NUEVA YORK, NUEVA YORK
VIERNES, 04 DE DICIEMBRE, 11:00 P.M.

1998. Gus Van Sant estrena su séptima película, titulada, *Psicosis*.¹⁴³ Anunciada como un *remake*¹⁴⁴ de la dirigida por Alfred Hitchcock en 1960. Esta nueva versión se caracterizaba por un rasgo poco común en dicha práctica cinematográfica, pues se volvería a filmar *toma por toma*, esto es: se repetirían los mismo encuadres, movimientos de cámara y montaje utilizados en la cinta anterior. Esta noticia, aunque no necesariamente cierta,¹⁴⁶ despertó la inconformidad de la crítica y del público que conocía la obra anterior, quienes la consideraban, como aclara Constantine Verevis, “[...] no solo como un intento por explotar el estatus legendario de la película original, sino [...] como una imitación barata de ‘una de las mejores y mejor conocidas en la cinematografía estadounidense’.”¹⁴⁶ La creación de una página web

¹⁴³ *Psycho*. Dir. Van Sant, G. Universal Pictures. 1998. [Película].

¹⁴⁴ Práctica cinematográfica —principalmente hollywoodense— que adapta una película existente en un nuevo proyecto fílmico.

¹⁴⁵ Hay que aclarar que el *remake* de Van Sant no fue una réplica exacta de la película dirigida por Hitchcock, pues se agregaron algunas tomas y se actualizaron tomas que Hitchcock pretendía filmar de manera distinta.

¹⁴⁶ “[...] not only an attempt to exploit the original film’s legendary status, but [...] a cheap imitation of ‘one of the best and best known of American films’.” Verevis, C. (2006). *op.cit.* p. 58. [Traducción mía].

titulada *Psicosis: Salvando un Clásico*¹⁴⁷ solo fue uno de los intentos por boicotear el proyecto, así como negativas de financiamiento por parte de los *Estudios Universal*¹⁴⁸ y de muchas personas que habían estado involucradas con el proyecto anterior. Cabe resaltar esta reacción pues, a casi veinte años de distancia, podemos observar características que distinguen a este *remake* de cualquier otro en la industria cinematográfica y que, muy probablemente, pasaron desapercibidos en su momento. Tal vez, como sucede con muchas películas que en su estreno provocan reacciones similares por parte de la crítica y del público en general, al *remake* de *Psicosis* se le juzgó como una copia carente de originalidad y que no aportaba nada nuevo a la película de Hitchcock. Aquí es conveniente hacer una pausa y entender la dicotomía que presenta el *remake* como práctica que, como lo indica su nombre, *vuelve a hacer* una película anterior y se espera del resultado una articulación distinta al referente. Como sucedió desde *Asalto y robo a un tren*,¹⁴⁹ la función más recurrente en la práctica del *remake* tiende a responder a un factor comercial, en donde lo que se busca es aprovechar la fama de una película anterior para asegurar un ingreso en taquilla. Cuando la crítica cinematográfica dice que Van Sant copia la obra de Hitchcock, algunos de estos críticos —entre ellos Roger Ebert— olvidan que la práctica en sí misma pide del director que repita, que se apegue a una obra articulada de una forma específica

¹⁴⁷ Verevis indica que la mencionada página (actualmente desaparecida) calificó al *remake* como una “desgracia” y pedía a la audiencia que expresara su inconformidad mediante un boicot durante el fin de semana del estreno.

¹⁴⁸ Estudio de cine que se quedó con los derechos de la película dirigida por Hitchcock y que otorgó luz verde al proyecto aprovechando el éxito en taquilla y por parte de la crítica de la cinta *Una mente indomable*, dirigida por Van Sant.

¹⁴⁹ *The Great Train Robbery*. Dir. Porter, E. S. 1903.

[Película cortometraje].

para llegar a un nuevo público que asistirá a ver esta versión con conocimiento de causa.

Cuando Van Sant opta por realizar el *remake* en una dinámica de repetir los mismos encuadres, movimientos de cámara y el montaje empleados por Hitchcock, parece ser un acto irónico, una actitud crítica sobre las causas que estructuran la práctica en sí misma. Vladimir Jankélévitch afirma: “Para las personas demasiado serias, la crítica de las causas y la búsqueda de los orígenes son al mismo tiempo una cura y una admirable lección de humildad, sobriedad y desconfianza.”¹⁵⁰ Dicha desconfianza es con la que trabaja Van Sant en este proyecto bajo la pregunta de si realmente se puede copiar una película. Es en el *remake* en donde la cinematografía ha encontrado un espacio autorizado para imitar, reproducir y prolongar la presencia de imágenes y relatos.

A últimas fechas, el concepto de *remake* posee una significación que lo desfavorece en cuanto a práctica dentro de la cinematografía, específicamente en la estadounidense, al ser considerado una imitación, como menciona Constantine Verevis:

Este tipo de reacción [...] parece consistente en la vasta mayoría de reacciones críticas hacia los *remakes* en donde se entiende éste como un proceso con un solo sentido: un movimiento que va de lo auténtico a la imitación, de la auto-identidad superior del original a la semejanza degradada de la copia.¹⁵¹

Rosalind Krauss analiza este fenómeno en el arte cuando expone que “[...] la práctica efectiva del arte de

¹⁵⁰ Jankélévitch, V. (2015). *La ironía*, p. 28.

¹⁵¹ “This reaction is consistent with the vast majority of critical accounts of film remakes which understand remaking as a one-way process: a movement from authenticity to imitation, from the superior self-identity of the original to the debased ressemblance of the copy.” Verevis, C. (2006). *op.cit.* p. 58. [Traducción mía].

vanguardia tiende a revelar que ‘originalidad’ es una hipótesis de trabajo que surge en un fondo de repetición y recurrencia.”¹⁵² Si lo pensamos así en la cinematografía, la brecha entre lo original y la copia abre una serie de debates que suceden por su naturaleza reproducible, tanto como obra que carece de un objeto original, así como las copias que utiliza para ser distribuida y exhibida en distintas plataformas. Si consideramos, como lo sugiere la misma Rosalind Krauss, que el original se encuentra más cerca del momento estético, caemos en una visión mecánica de la autoría y en un debate más complejo causado, principalmente, por los distintos participantes que intervienen en una producción cinematográfica. Lo que resulta de interés para esta investigación son las posibles intenciones de Van Sant por utilizar una práctica tan estigmatizada¹⁵³ por la crítica y el mismo público, como es el *remake*, para realizar este proyecto cinematográfico considerando que, como lo demuestran los temas que componen el corpus fílmico de este realizador, no es afín a las tendencias del cine *narrativo-espectacular*, como lo clasifica Mario Pezzella.¹⁵⁴

Antes de abordar un análisis sobre los temas que caracterizan la obra de este director, es importante tener presentes las razones que justificaron su decisión para trabajar con este proyecto. En una entrevista que aparece en el documental *La historia del cine: Una odisea*,¹⁵⁵ Van Sant le comenta al realizador Mark Cousins:

¹⁵³ Estigmatizada en el sentido de que el *remake* va antecedido por la comparación de una obra que, normalmente, ya es conocida y con la que se le comparará a partir de juicios de valor, de producción e, irónicamente, de originalidad.

¹⁵⁴ Ver capítulo 2, página: 36.

¹⁵⁵ *The Story of Film: An Odyssey*. Dir. Cousins, M. 2011. [Mini-Serie Documental].

Las intenciones de la película era ver qué sucedería, literalmente, al realizar lo mismo. Lo que pasó y, lo que aprendí de esto, fue que, aunque los ángulos de la cámara sean los mismos y las actuaciones sean parecidas, las intenciones y el alma del cineasta son distintas. Mi versión de *Psicosis* se vio desprovista de algunas cosas importantes que tuvo la original, como tensiones subyacentes que no están en mi versión. Fue un ejemplo de que realmente no puedes copiar algo.¹⁵⁶

Esto nos puede servir como indicio de que el autor no estaba pensando en utilizar el estatus legendario de *Psicosis* para atraer un nuevo público a las salas de cine y obtener una ganancia asegurada. En este sentido, el crítico Roger Ebert mencionó que el *remake* de Van Sant era, en resumidas cuentas, un intento por acercarse a la maestría cinematográfica de Hitchcock, pero lo que no considera Ebert es la procedencia de este director, sus intereses como autor cinematográfico y como artista, por lo que es importante explorar los antecedentes que conforman la obra de Van Sant para llegar a este proyecto que despierta un interés renovado a veinte años de su estreno.¹⁵⁷

¹⁵⁶ “The intentions of the movie was to see what happen if you try to, you know, literally do the same thing. What did happen and what I learned from it was that even though your camera angles are actually the same, the performances are close, that the kind of intentions of the filmmaker and the soul of the filmmaker is different. *My Psycho* became devoid of like some of the most important things that were in the original, which were this sort of dark underlying tensions. You know, in mine the dark underlying tensions are kinda like not there. There is something else that doesn't really fit with what *Psycho* is. So it kinda became, you know, an example of how you can't really copy something.” *The Story of Film: An Odyssey - Episode 14: New American Independents & the Digital Revolution*. Dir. Cousins, M. 2011. [Mini-Serie Documental]. [Traducción mía].

¹⁵⁷ Ebert, R. (6 de Diciembre de 1998). Review - *Psycho*. En: <https://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998.html> [Traducción mía]. Fecha de consulta: 10 de junio de 2018.

3.2 Gus Van Sant: Significante intertextual

Graduado en la Escuela de Diseño de Rhode Island, Gus Van Sant inició su carrera cinematográfica como asistente de producción y, poco a poco, incursionó como director de largometrajes con su ópera prima, *Mala Noche*, en la cual mostraba un interés narrativo que lo ha acompañado a lo largo de su carrera y que el investigador Justin Vicari relaciona con el concepto de intertextualidad al aseverar que: “Como texto, *Mala Noche*¹⁵⁸ está compuesta por distintos elementos dispares que provienen incluso de antecedentes estéticos como el *ready-made*.”¹⁵⁹ Estos elementos adaptados de la novela homónima escrita por el poeta Walter Curtis son utilizados como base para recrear esta auto-biografía en el lugar en donde se desarrollan las acciones del texto: la ciudad de Portland en el estado de Óregon, Estados Unidos. El intertexto que se establece entre la obra escrita y la película de Van Sant provoca, en palabras del mismo Walter Curtis, produce un verdadero documental que sigue, de forma ficcionada, las aventuras románticas del protagonista y su objeto del deseo: un mexicano inmigrante. De cierta forma, Van Sant se apropia de la obra escrita por Walter Curtis para volverse, él mismo, un significante de las peripecias del poeta, con el derecho que le otorga el haber crecido en la misma ciudad y tener las mismas preferencias sexuales del sujeto referido. Van Sant no solo adapta el texto de Walter Curtis, sino que se transforma en un Walter Curtis, al emplear las imágenes visuales y sonoras para contar su historia. Este mismo aspecto lo volveremos a encontrar en el *remake* de *Psicosis* cuando Van Sant

¹⁵⁸ *Mala Noche*. Dir. Van Sant, G. 1986. [Película].

¹⁵⁹ “As a text, *Mala Noche* is composed of disparate elements from distinct, even readymade aesthetic backgrounds.” Vicari, J. (2012). *The Gus Van Sant Touch: A thematic Study - Drugstore Cowboy, Milk and Beyond*, p. 40. [Traducción mía].

encarna, en un sentido alegórico, a Hitchcock y recrea su película como lo habría hecho el mismo Hitchcock.

Otra figura con la que estableció una relación intertextual es con el escritor William S. Burroughs, de quien adopta la *técnica de recortes*¹⁶⁰ para integrarla a su estilo cinematográfico:

Los primeros recortes fueron elaborados por el artista Brion Gysin, amigo y colaborador de Burroughs, en 1959. Gysin recortaba con tijeras la página de algún texto preexistente en cuatro partes, reordenaba dichas partes, las leía en el sentido normal y las transcribirlas a un texto nuevo. Burroughs describía esta técnica de distintas formas, a veces como un proceso cuasi-místico e, incluso, mágico; a veces como una excavación del inconsciente personal y del conocimiento colectivo y a veces como un método estético similar a los cadáveres exquisitos de los surrealistas, en donde un nuevo sentido surge por casualidad a través de distintas yuxtaposiciones.¹⁶¹

Esta fragmentación (recorte) y apropiación (transcripción) de un texto para crear otro nuevo aparece en las primeras películas de Van Sant, como lo demuestra en *Idaho: El camino de mis sueños*¹⁶² al utilizar segmentos de diálogos que recuerdan al teatro de William Shakespeare para combinarlos con un relato sobre un joven que se prostituye en las calles de Portland y que sufre de narcolepsia.

¹⁶⁰ Del inglés: *cut ups technique*.

¹⁶¹ "The first cut-ups were made by Burroughs' friend and collaborator, the artist Brion Gysin, in 1959. Gysin cut a page of written text into four parts with a pair of scissors, rearranged the parts, read the new lines straight across, and transcribed them into a new text. Burroughs has described the cut-ups variously, sometimes as a quasi-mystical, even magic process; sometimes as an excavation of unconscious personal and collective knowledge; and sometimes as an esthetic method similar to the surrealists' exquisite corpses, in which new meanings arise by chance through unexpected juxtapositions." Vicari, J. (2012). *op.cit.* p. 44. [Traducción mía].

¹⁶² *My Own Private Idaho*. Dir. Van Sant, G. 1991. [Película].

Al inicio de la película, vemos la palabra *narcolepsia* dentro de una página de diccionario; seguido por una escena en donde el protagonista se encuentra parado en una carretera rodeado por un paisaje rural; el joven se imagina en brazos de una mujer, que él piensa es su madre, colocados en una posición que recuerda a la escultura de la Pietà de Michelangelo Buonarroti; nubes filmadas en *time-lapse*,¹⁶³ para dar la impresión de que se mueven a gran velocidad, surcan los cielos; en la pantalla aparece la escultura de un vaquero estadounidense caricaturizado, imagen que se ve interrumpida por la de unos salmones brincando sobre el agua contra corriente, para dar paso a un atardecer a las orillas de un río; todo esto intercalado con el rostro del mismo protagonista recibiendo felación por uno de sus clientes, escena que termina con la imagen de un granero cayendo del cielo sobre una carretera solitaria, al momento en que alcanza el clímax.

Todos estos fragmentos visuales no solo cargan de significación la experiencia de la felación, sino que se relacionan con imágenes similares en otras películas del mismo autor, como si todas estas historias pertenecieran a un mismo universo en donde los personajes, aunque ajenos en la diégesis, son vinculados por un factor extradiegético que los une a los ojos del espectador que conoce la obra de Van Sant. La misma *Psicosis* ya había sido apropiada por Van Sant en un video realizado con la colaboración del grupo teatral de *Nuestra Señora de la Risa*, en donde la escena de la regadera sirve como contexto paródico para un comercial de champú.¹⁶⁴

¹⁶³ Técnica que consiste en fotografiar un solo fotograma y dejando un lapso de tiempo para volver a capturar otro fotogramama, así hasta producir una sensación de “cámara rápida” al momento de proyectarse.

¹⁶⁴ *Psycho Shampoo*. Dir. Van Sant, G. 1983. [Comercial Parodia].

La intertextualidad es material de trabajo en la obra de Van Sant y se ha vuelto una constante que le posibilita relacionarse con otros autores, experimentarlos, recortarlos, incluirlos en sus obras y resignificar sus textos. Como lo expone Graham Allen: “La intertextualidad es entonces entendida como ‘el pasaje de un sistema signico a otro’ que involucra ‘una alteración de la posición dogmática — la destrucción de la posición antigua y la formación de una nueva’.”¹⁶⁵ Van Sant se apropia de Walter Curtis, de William S. Burroughs, de Michelangelo Buonarroti y de Alfred Hitchcock para explorar nuevos significados o para hacerlos presentes en su obra, incluso como actores —como sucede con Walter Curtis y William S. Burroughs—, pegando fragmentos que buscan referir sus obras, alterar su posición dogmática e integrarlos en su obra para explorar nuevas lecturas.

Sus películas se estructuran de formas que provocan un choque entre paradigmas sociales: jóvenes prostitutas hablando a la usanza del teatro escrito por Shakespeare, drogadictos que encuentran una figura paterna en William S. Burroughs —cuando, irónicamente, él mismo era adicto a la heroína— o seguir sus consejos de la figura paterna para luego enfrentarla y vencerla, como lo aborda en su cortometraje *The Discipline of the D.E.*¹⁶⁶ En este sentido el *remake* de *Psicosis* puede ser contemplado desde una luz distinta, pues lejos de querer abordar su producción de forma distinta, lo hace de la manera idéntica: repitiendo cada emplazamiento, cada movimiento de cámara y cada corte empleado en el montaje utilizado por la figura paterna — cinematográficamente hablando— para alterar su

¹⁶⁵ “Intertextuality is thus understood as ‘the passage from one sign system to another’ which involves ‘an altering of the thetic position — the destruction of the old position and the formation of a new one’.” Allen, G. (2000). *Intertextuality*, p. 53. [Traducción mía].

¹⁶⁶ *The Discipline of the D.E.* Dir. Van Sant, G. 1982. [Cortometraje].

posición dogmática y, así, exponer una postura crítica con respecto a las formas en que se produce el cine.

Hagamos una pausa con respecto a la obra de Gus Van Sant para explorar más a fondo cómo opera la intertextualidad en la cinematografía.

3.2.1 Intertextualidad en la cinematografía

En su libro, *La memoria de Tiresias: Intertextualidad y cine*, Mijaíl Iampolski (1998) critica la postura del teórico francés Jacques Aumont, quien afirma que, para finales de la década de 1980, ya no existe una teoría dominante en la cinematografía, a lo que el autor contesta: “La teoría existe y sigue desarrollándose.”¹⁶⁷ Es, precisamente, a partir de la aproximación al concepto de *intertextualidad* que la teoría cinematográfica ha encontrado un amplio campo de exploración en el código cinematográfico¹⁶⁸ como expresión artística, pues sus articulaciones responden a un gran número de cruces referenciales —como pueden ser el empleo de elementos gráficos o sonoros pertenecientes a otras películas— que hoy son fundamentales para cualquier análisis de la obra fílmica.

Sería a partir del pensamiento estructuralista, fundamentado en los escritos sobre lingüística de Ferdinand de Saussure, que el concepto encontraría sus raíces en la relación que definió su autor entre *significado y significante*, postura que sería criticada por el teórico literario Mijaíl Bajtín en la década de 1920, al añadir el término de *dialogismo* en la obra literaria y que, posteriormente, la investigadora Julia Kristeva adoptaría en la década de 1960, acuñando el concepto

¹⁶⁷ “Theory exists and continues to develop.” Iampolski, M. (1998) *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, p. 7. [Traducción mía].

¹⁶⁸ Ver Capítulo 1, página: 29.

de *intertextualidad*. El *dialogismo* para Bajtín, añadía un carácter social al significante mencionado por Saussure; una especie de relación que se da en el texto con otros que le antecedieron y que intervienen en la significación que se le puede otorgar. Esta relación fue estudiada por Julia Kristeva en plena efervescencia post-estructuralista en Francia durante la década de 1960, cuando autores como Jacques Derrida cuestionaban las formas establecidas del análisis literario, al afirmar que: “[...] la escritura, *écriture*, es aquel ‘suplemento peligroso’ que parece secundario, y aun así es el hecho necesario para que el habla exista y, por lo tanto, es inquietantemente primario.”¹⁶⁹ La contribución de Kristeva posibilitaría una postura de análisis en donde “[...] debemos dejar la noción de que los textos presentan un significado unitario y comenzar a verlos como la combinación y compilación de secciones del texto social.”¹⁷⁰

Sería el teórico francés Christian Metz quien aplicaría el modelo semiológico establecido por Ferdinand de Saussure a la teoría cinematográfica, abriendo el debate entre si la cinematografía podía ser segmentada como sucedía con el lenguaje y, por lo tanto, responder a las mismas reglas sintagmáticas o si, por el contrario, la cinematografía se articulaba de manera distinta y respondía a reglas propias. Este debate se ha intensificado al integrar el concepto de intertextualidad en el discurso cinematográfico ya que la obra cinematográfica, al igual que otras manifestaciones artísticas como la pintura y la literatura, establece relaciones directas o indirectas con otros textos.

¹⁶⁹ “[...] writing, *écriture*, is that ‘dangerous supplement’ which appears secondary, and yet is in actual fact necessary for speech to exist at all, and is thus disturbingly primary.” Citado por Allen, G. (2000). *op.cit.* p. 65.

¹⁷⁰ “[...] we must give up the notion that texts present a unified meaning and begin to view them as the combination and compilation of sections of the social text.” *Idem.* p. 37.

Por ejemplo, cada vez que vemos una nueva adaptación de *Macbeth* en el cine, por ejemplo, nos encontraremos con una carga referencial que va desde lo más apegado al texto de William Shakespeare como sucede en la versión homónima del director Orson Welles,¹⁷¹ hasta la adaptación de Akira Kurosawa vista en el contexto del Japón medieval con *Trono de Sangre*¹⁷² o desde una perspectiva más apegada a los espacios en que se desarrolla la historia como sucede con la versión del director Justin Kurzel.¹⁷³ Sin embargo, este ejemplo nos muestra cómo la obra de un dramaturgo es adaptada desde distintas lecturas que se le pueden dar a sus obras, pero la intertextualidad también opera desde el corpus cinematográfico de un director como elemento clave para posibilitar una lectura mucho más amplia de la diégesis que conforma sus películas.

Un caso que nos puede ayudar a entender esto, es el del director estadounidense Jim Jarmusch, en donde el análisis intertextual de sus películas posibilita una comprensión más amplia de la diégesis que compone su obra. Para lograr comprender la manera en que Jarmusch estructura sus películas se requiere de un conocimiento específico para ubicar las constantes referencias que utiliza en su construcción diegética, como sucede con su película titulada *Hombre muerto*,¹⁷⁴ donde nombra a su protagonista William Blake y lo ubica en un *western*. Un nativo americano termina como su compañero y menciona que ha leído sus poemas, ocasionando que el protagonista no entienda a lo que se refiere. Esta situación pide que el espectador, como partícipe del relato, sea quien complementa este fragmento ausente en la trama.

¹⁷¹ *Macbeth*. Dir. Welles, O. 1948 [Película].

¹⁷² 蜘蛛巣城. Dir. Kurosawa, A. 1957. [Película].

¹⁷³ *Macbeth*. Dir. Kurzel, J. 1989. [Película].

¹⁷⁴ *Dead Man*. Dir. Jarmusch, J. 1995. [Película].

Otro ejemplo es el de un afroamericano que trabaja como asesino a sueldo, adherido al código de *El arte de la guerra* escrito por Sun Tzu, en un contexto de película gangster, para la cinta, *Ghost Dog: El camino del samurai*.¹⁷⁵ Para poder entender la diégesis es necesario conocer las convenciones del género cinematográfico de *gangsters* y cómo son criticadas por el director al establecer una relación con el texto escrito por Sun Tzu en siglo V a.C. y la obra cinematográfica de Jean-Pierre Melville, *El samurái*,¹⁷⁶ de 1967. Por lo tanto, se puede ver la película y se tendrá una lectura sobre la misma, pero si se refuerza esta con la lectura de *El arte de la guerra* y se ve la película de *El samurai*, la lectura de *Ghost Dog: El camino del samurai* adquirirá una comprensión más amplia de su estructura diegética.

Julia Kristeva explica al respecto: “[...]la teoría de intertextualidad insiste en que un texto no puede existir como una totalidad autosuficiente y, por lo tanto, no funciona como un sistema cerrado.”¹⁷⁷ Esto puede ser aplicado en la misma cinematografía como una característica del cine contemporáneo, el cual obedece a sistemas de articulación que se ejercen dentro de la imagen cinematográfica, como es el caso de los encuadres, los movimientos de cámara o el montaje, y que pueden ser relacionados con obras anteriores, las cuales utilizaron los mismos encuadres, movimientos de cámara y estilo de montaje para dar significación a la narración audiovisual y que tiene la particularidad de distinguirse por un estilo específico atribuido al director que lo utilizó originalmente.

¹⁷⁵ *Ghost Dog: The Way of the Samurai*. Dir. Jarmusch, J. 1999. [Película].

¹⁷⁶ *Le Samourai*. Dir. Meville, J. 1967. [Película].

¹⁷⁷ “[...] the theory of intertextuality insist that a text cannot exist as a self-sufficient whole, and so, that it does not function as a close system.” Citada en Martínez, M. J. (1996). *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*, p. 268. [Traducción mía].

Catherine Grant menciona que: “[...] los autores cinematográficos contemporáneos ... hacen suyos aspectos de textos [anteriores], escribiendo sobre estos con su propio estilo, tal vez reconfigurándolos al incorporar referencias a otros intertextos (reescritos).”¹⁷⁸ Esto mantiene un amplio entramado referencial que complejiza su lectura conforme más películas los utilizan. Esta situación posibilita un fenómeno que, conforme pasa el tiempo, parece adquirir una estructura mucho más definida en donde la imagen cinematográfica, a partir de un estilo visual o sonoro impuesto por determinados directores, adquiere una significación que puede ser reutilizada por otros directores para establecer una especie de diálogo entre sus películas y el público que logra identificar esas imágenes. Esto parece vinculado al concepto que emplea Jacques Derrida llamado *el significante del significante* y que analizaremos con mayor detalle para entender cómo es que se relaciona con la cinematografía.

3.2.2 El significante del significante

Utilizando la definición acuñada por Jaques Derrida sobre la escritura como *significante del significante*, donde “[...] el significado funciona como significante desde siempre [...] Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de ‘signo’ y toda su lógica.”¹⁷⁹ Este concepto nos puede ayudar, si lo desplazamos, a entender el entramado que se establece, la mayoría de las veces, con las articulaciones de la misma cinematografía o *figuras significantes* como las define

¹⁷⁸ “[...] ‘contemporary film auteurs ... make aspects of [earlier] texts their own, overwriting them with their own traceable signatures, perhaps reconfiguring them by incorporation references to other (rewritten) intertexts’.” Citada en Verevis, C. (2006). *op.cit.* p. 10. [Traducción mía].

¹⁷⁹ Derrida, J. (1971). *De la gramatología*, p. 12.

Jacques Aumont¹⁸⁰ cuando se refiere a los códigos especializados propios del cine, como es el empleo de encuadres, movimientos de cámara o el montaje y que posibilitan relaciones identificables en filmes anteriores, los cuales utilizaron los mismos encuadres, movimientos de cámara y montaje para dar significación a la narración audiovisual; la cual tiene la particularidad de ser caracterizada por un estilo que se atribuye al director que la utilizó originalmente. Podemos explorar este concepto empleando tres ejemplos de figuras visuales presentes en algunas películas.

En primer lugar nos encontramos con figuras visuales que son elaboradas en el proceso de pre-producción de la obra fílmica y que están a cargo del diseñador de producción, quien, a su vez, las reparte a los departamentos de vestuario, de arte o de escenografía según sea el caso. Estas figuras visuales se significan al intervenir con el relato y resaltan del resto de elementos empleados debido a sus rasgos distintivos. Un ejemplo es el traje color amarillo que utiliza Bruce Lee en *El juego de la muerte*¹⁸¹ mientras intenta infiltrarse en una organización de mafiosos que trataron de asesinarlo y que sirve para mantener su personalidad oculta. 25 años más tarde, el director Quentin Tarantino retomaría esta figura en su película *Kill Bill Volumen 1*,¹⁸² al vestir de manera similar a su protagonista, conocida como *La novia*, en su camino para vengarse de un grupo criminal que la consideró muerta y que, ahora, ella va eliminando uno por uno (Imagen 10).

¹⁸⁰ Aumont, J. *op.cit.* p. 190.

¹⁸¹ *Game of Death*. Dir. Clouse, R. 1978. [Película].

¹⁸² *Kill Bill: Vol. 1*. Dir. Tarantino, Q. 2003. [Película].

Imagen 10



Fotogramas de la comparación entre el traje de Bruce Lee en *El Juego de la Muerte* (Clouse, 1978) y el de *La Novia* en *Kill Bill Volumen 1* (Tarantino, 2003).

El traje amarillo en *Kill Bill* no otorga ninguna información extra al relato en cuanto a diégesis, pero la conexión entre esta película y *El juego de la muerte* se establece como un elemento extradiegético que vincula ambas tramas y otorga una lectura más amplia del discurso que quiere provocar su director.

Otro tipo de figura visual se puede ubicar en el proceso de producción denominado filmación y que está a cargo del cinefotógrafo en colaboración con el director del proyecto. Esta figura se establece a partir del estilo en que son fotografiados los intérpretes, los objetos que aparecen a cuadro o los espacios que ambientan la trama y que se distingue por ser distinta a las convenciones fotográficas en la cinematografía. Un

ejemplo de esto puede verse con el *plano secuencia*¹⁸³ utilizado por el director Martin Scorsese para su película *Buenos Muchachos*,¹⁸⁴ en donde la cámara sigue al protagonista y a su novia desde que entran por la cocina a un restaurante frecuentado por mafiosos (Imagen 11). Este estilo de filmar la secuencia sería apropiado siete años más tarde por el director Paul Thomas Anderson para su película *Boogie Nights: Juegos de placer*,¹⁸⁵ en

Imagen 11



Fotogramas del *plano-secuencia* de *Buenos muchachos* (Scorsese, 1990).

¹⁸³ Secuencia filmada en continuidad, sin corte entre planos, en la que la cámara se desplaza de acuerdo a una meticulosa planificación.

¹⁸⁴ *Goodfellas*. Dir. Scorsese, M. 1990. [Película].

¹⁸⁵ *Boogie Nights*. Dir. Anderson, P. T. 1997. [Película].

donde la cámara sigue a un director de cine porno y a una de sus actrices principales al momento en que llegan a un club nocturno (Imagen 12).

Imagen 12



Fotogramas del *plano-secuencia* de *Boogie Nights: Juegos de placer* (Anderson, 1997).

La organización del plano secuencia nos permite establecer, en ambos casos, a los protagonistas, su relación con otros personajes y el ámbito social al que pertenecen. El estilo que emplea Anderson hace referencia al mundo de mafiosos que presenta Scorsese y, de forma similar, los personajes en ambas cintas están condenados al mismo destino: ser expulsados de ese mundo caracterizado por sus excesos.

Una tercera figura visual se ubica en la edición o montaje de la película, proceso que se desarrolla en la etapa de post-producción de un filme y que es responsabilidad de un editor, quien se encarga de organizar la narrativa visual que vemos en el producto final. Para ejemplificar esto podemos recurrir al caso del director Sergei

Eisenstein y el montaje que utilizó para narrar la masacre en las escaleras de Odesa para la película *El acorazado Potemkin*,¹⁸⁶ en donde intercaló imágenes de una carreta, con un bebé adentro, al bajar por los peldaños después de que su madre es asesinada (Imagen 13).

Imagen 13



Fotogramas de la escena del
Acorazado Potemkin (Eisenstein, 1925).

¹⁸⁶ *Броненосец Потёмкин*. Dir. Eisenstein, S. 1925. [Película].

El director estadounidense Brian De Palma, 22 años más tarde, basaría su montaje en aquel elaborado por Eisenstein para su película *Los intocables*,¹⁸⁷ cuando Eliot Ness, protagonista de la cinta, embosca a un grupo de mafiosos que tratan de ocultar al contador quien lleva unos documentos para inculpar al jefe de la mafia en Chicago: Al Capone. El encuentro resulta en un tiroteo que hace caer una carreola con un bebé adentro por los peldaños de la escalinata principal, mientras la madre trata de alcanzarla tratando de esquivar las balas (Imagen 14).

Imagen 14



Fotogramas de la escena en *Los Intocables*
(De Palma, 1987).

En ambos casos, el montaje empleado logra intensificar la tensión que provoca el posible destino del bebé al caer con la carreola mientras que, a su alrededor, el caos impide que sea rescatado. Si las temáticas en

¹⁸⁷ *The Untouchables*. Dir. De Palma, B. 1987. [Película].

ambas cintas son distintas, la apropiación establece una relación que indica más hacia una búsqueda por parte de De Palma por recordar a Eisenstein —práctica que ya hacía evidente al referenciar la obra de otros directores como Alfred Hitchcock en cintas previas— y a un tipo de montaje que fue pensado, precisamente, para manipular las reacciones de la audiencia.

Estas figuras visuales son nombradas comúnmente como *citas cinematográficas*, lo cual genera un problema epistemológico donde el término de *cita*, empleado en la literatura, resulta difícil de trasladar al medio audiovisual pues este responde a unas circunstancias muy específicas que no necesariamente corresponden a lo que sucede con la imagen en movimiento.

Ahora, la necesidad de conocer estas referencias no es un requisito para entender el relato que narra la cinta pero, la relación que se establece entre ellas, una vez reconocida, genera un vínculo que se fortalece en la experiencia del espectador, como si este formara parte de un discurso que el director quiere establecer entre su cinta y las que le antecedieron. Un tipo de conexión que solo puede existir en quienes identifican esa articulación particular y que, de inmediato, echan mano a su bagaje filmico para entender aquella sutil frase que el director inserta en el constructo de su obra.

Justin Vicari analiza la obra de Van Sant y registra tres formas de intertextualidad que clasifica como visual, citacional y temática. Si esto no es exclusivo de Van Sant, al menos llama la atención la manera en la que Vicari recorre la obra de este director para reconocer elementos visuales que aparecen constantemente en sus películas, como son las nubes filmadas en *time-lapse* o las composiciones a cuadro que recrean la *Pietà* de Michelangelo Buonarroti o la de objetos volando sin

ninguna razón específica, como sucede en *Drogas, amor y muerte*¹⁸⁸ y, posteriormente, en *Las mujeres también se ponen tristes*.¹⁸⁹ Estos elementos visuales que se ubican dentro de la misma obra de Van Sant parece construir un universo en donde todas sus películas se relacionan, como sucede con *Gerry*¹⁹⁰ y la integración de sus escenas en el desierto como parte de un videojuego que juega uno de los asesinos en *Elefante*,¹⁹¹ pero también sucede con elementos visuales que aparecen en otras obras que fueron evidentes en la llamada, por la crítica cinematográfica, *trilogía de la muerte*, la cual está integrada por las películas mencionadas de *Gerry* y *Elefante* junto a *Últimos días*.¹⁹²

Mientras que con la primera tomó como referencia visual al director húngaro Béla Tarr y su película *Sátántangó*,¹⁹³ en donde podemos apreciar planos secuencia que siguen a los personajes a través de calles desiertas, azotadas por fuertes vientos que se vuelven figuras significantes del angustiante recorrido hecho por sus personajes. En *Gerry*, Van Sant emplea esta figura visual para referir el conflicto de dos amigos que se han perdido en el desierto y de cómo, poco a poco, resurgen problemas entre ellos. Empleando largos momentos de silencio, no solo apoya con una articulación audiovisual el desarrollo de la diégesis sino que, además, establece una especie de diálogo del cual solo pueden participar aquellos que identifican el referente (Imagen 15).

Por otro lado, *Elefante* hace referencia a la cinta homónima del director Alan Clarke,¹⁹⁴ ambas relatan

¹⁸⁸ *Drugstore Cowboy*. Dir. Van Sant, G. 1989. [Película].

¹⁸⁹ *Even Cowgirls Get the Blues*. Dir. Van Sant, G. 1993. [Película].

¹⁹⁰ *Gerry*. Dir. Van Sant, G. 2002. [Película].

¹⁹¹ *Elephant*. Dir. Van Sant, G. 2003. [Película].

¹⁹² *Last Days*. Dir. Van Sant, G. 2005. [Película].

¹⁹³ *Sátántangó*. Dir. Tarr, B. 1994. [Película].

¹⁹⁴ *Elephant*. Dir. Clarke, A. 1989. [Película cortometraje para la televisión].

Imagen 15



Fotogramas de la comparación entre *Satantango* (Tarr, 1994) y de *Gerry* (Van Sant, 2002).

temas de terrorismo y basan sus argumentos en hechos reales. Mientras que Alan Clarke representa el conflicto armado interétnico en Irlanda del Norte, Van Sant retoma los trágicos acontecimientos suscitados en Columbie High School, donde dos estudiantes entraron armados a la escuela y asesinaron a varios de sus compañeros. Esta reflexión se ve acompañada por un estilo visual similar al de los videojuegos, pues seguimos a los asesinos y a los estudiantes involucrados, como si se tratara de un formato conocido como *First Person Shooter*,¹⁹⁵ fijando la perspectiva de la cámara detrás del personaje y siguiendo sus acciones desde esta posición.

¹⁹⁵ Tirador en Primera Persona o F.P.S. por sus siglas en inglés.

La violencia es, en ambos casos, un motor que provoca la tensión en el plano. Mientras que en *Elefante* de Van Sant nos volvemos testigos silentes pero a la vez cómplices de lo que está ocurriendo frente a nosotros, por el lado de Alan Clarke utiliza la cámara para provocar una convención visual del documental, como si esta no pudiera reaccionar ante los crímenes que se están perpetrando sin una razón aparente (Imagen 16).

Imagen 16



Fotogramas de la comparación entre *Elefante* (Clarke, 1989) y su homónima (Van Sant, 2003).

Finalmente, *Últimos días* toma de referencia los planos estáticos de la película *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*,¹⁹⁶ dirigida por Chantal Akerman. En el caso de Van Sant, la película trata de recrear los últimos días del músico Kurt Cobain, cambiando nombres para evitar convertirla en una biografía oficial, mientras que Akerman nos relata la vida cotidiana de una mujer común y corriente utilizando tomas fijas que permiten ver las acciones realizadas en el espacio, como negando la articulación que posibilitan los cortes a encuadres distintos que otorgen otro tipo de dinámica a la puesta-

¹⁹⁶ *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels*. Dir. Akerman, C. 1975. [Película].

en-cámara.¹⁹⁷ Vemos el día corriente de la protagonista como si se tratara de un cuadro pictórico que requiere de un tiempo específico para ser contemplado. Van Sant emplea este recurso visual para detener el tiempo en una casa de campo, donde el protagonista va decayendo en un desinterés total por todo lo que le rodea (Imagen 17).

Imagen 17



Fotogramas de comparación entre *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* (Akerman, 1975) y *Last Days* (2005).

La carencia de diálogo en contraposición a la abundancia de planos fijos y temporalmente largos, evocan el sentido con el que Akerman elabora su discurso en la obra referida. Van Sant reconoce estas firuras visuales y las trabaja de manera que propicia una especie de lectura ampliada, en donde las figuras significantes se encuentran y facilitan otra lectura del relato gracias al intertexto. En su texto, *Teorías del cine*, Robert Stam reconoce este fenómeno en el cine: “En efecto, algunos movimientos de cámara específicos han llegado incluso a generar sus propios ‘post-textos’.”¹⁹⁸ Podríamos también relacionarlos con lo que denomina Derrida como el significante del significante, refiriendo a las articulaciones de la imagen cinematográfica que se

¹⁹⁷ A diferencia de la puesta-en-escena, la puesta-en-cámara es la articulación de la escena en función a los encuadres y movimientos de cámara que designa el director.

¹⁹⁸ Stam, R. (2001). *op.cit.* p. 241.

vuelven figuras significantes al ser insertadas en otras obras para provocar, por un lado, una conexión entre las dos cintas pero también una especie de diálogo que involucra a los dos significantes de dichas obras, en este caso, los directores que las emplean.

3.2.3 La intertextualidad citacional

Si bien, esto solo es una pequeña muestra de la relevancia intertextual en la obra de Van Sant, no queda resuelto el fenómeno del *remake* de *Psicosis*, pues mientras que en los ejemplos anteriores vimos cómo Van Sant y otros directores establecen una relación intertextual con imágenes que aparecen en películas que les anteceden, estos son solo fragmentos; planos cinematográficos que se significan tanto a partir de la diégesis, así como del estilo visual y sonoro con el que los articula su realizador junto a su equipo de producción. Lo que sucede con *Psicosis*, y lo que la hace un fenómeno distinto en la práctica tradicional del *remake* estadounidense, es que recrea la obra referida *toma por toma*, utilizando los mismos encuadres, movimientos de cámara y montaje empleados por Alfred Hitchcock en la versión de 1960. Este rasgo particular es lo que hace distinta la aproximación de Van Sant con respecto al proyecto y es esta decisión la que provoca opiniones encontradas antes y durante la producción e, incluso, después del estreno, ya sea con la crítica o con el público en general.

Existe un caso muy similar en la película *Cazadores del arca perdida: La adaptación*.¹⁹⁹ Este ejemplo es el proyecto de Eric Zala y Chris Strompolos, dos niños que, en 1982 comenzaron a recrear *toma por toma*, y en formato de video, la cinta dirigida por Steven Spielberg

¹⁹⁹ *Raiders of the Lost Ark: The Adaptation*. Dir. Zala, E. 1989. [Película].

llamada *Indiana Jones y los cazadores del arca perdida*.²⁰⁰ El *remake* surge de un interés personal por parte de Eric Zala por realizar una apropiación de toda la película, considerando las posibilidades de producción y los recursos a los que podía disponer durante el periodo de realización, que se prolongó por siete años. Pese a todo, este no es el caso del *remake* de *Psicosis*, aunque parezca que tiene ciertas similitudes en cuanto a mostrar una actitud de querer apropiarse de la obra de Hitchcock como muestra a un deseo por querer ser como él, como lo indicó Roger Ebert en su crítica del *remake*.²⁰¹

Entonces, se establece una especie de juego en el sentido que se le da al término de *remake* como *volver a hacer* y que se contradice con la puesta en práctica, en donde volver a hacer implica un plagio desde la ley operativa y, por ende, se convierte en un acto que debe ser penado. Sin embargo, el *remake* ha logrado acomodarse dentro de la industria cinematográfica como una práctica legitimizada en donde se puede volver a hacer una obra anterior para un público contemporáneo. Michael B. Druxman, uno de los primeros teóricos en analizar el *remake*, menciona que “[...] además del pragmatismo industrial, el *remake* se localiza en el deseo del cineasta por expresar (y modificar) repetidas veces una sensibilidad estética particular o una visión del mundo a la luz de nuevos descubrimientos e intereses.”²⁰² Por lo tanto, la autorización del *remake* funciona *si y solo si* el cineasta que lo practica agrega su *sensibilidad estética o visión del mundo* a la película que está volviendo a

²⁰⁰ *Raiders of the Lost Ark*. Dir. Spielberg, S. 1981. [Película].

²⁰¹ Ebert, R. (6 de Diciembre de 1998). Review - Psycho. En: <https://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998.html>. Fecha de consulta: 10 de junio de 2018.

²⁰² “[...] in addition to industry pragmatism, remaking is located in a film maker’s desire to repeatedly express (and modify) a particular aesthetic or world view in the light of new developments and interests.” Citado por Verevis, C. (2006). *op.cit.* p. 8. [Traducción mía].

hacer. Aspecto que, por la particularidad del *remake* de Gus Van Sant, parece no estar presente.

En el documental *Psycho Path*,²⁰³ Gus Van Sant es presentado durante el proceso de producción de su *remake* como un director para quien el reto de recrear una de las películas más icónicas de la filmografía estadounidense le posibilita experimentar con el código cinematográfico.²⁰⁴ Un reto por romper las convenciones establecidas por la misma industria²⁰⁵ que castigaron, en su momento, al mismo Alfred Hitchcock por producir una película poco apta para los estándares de producción cinematográfica de aquella década y para un código que restringía aquello que era permitido verse en pantalla. Esta relación entre cintas no aparece en la pantalla, mucho menos en el relato que acompaña a los personajes, ni en la escena de la regadera, ni en el giro final en donde descubrimos al verdadero asesino. La mayoría de las críticas que se hicieron con respecto al *remake* de *Psicosis* parecen tratar de encontrar la relevancia de esta película a partir de las diferencias que podía tener con la versión de Hitchcock y, por lo que vemos a la distancia, era evidente que no la encontrarían ahí.

En el campo de las artes visuales, Rosalind Krauss afirma que: “No se trata de decifrar la construcción formal de un objeto, o la forma en que las partes se pueden relacionar unas con otras en la naturaleza de los signos o en unidades de significado. Se trata de reconocer lo activado por el objeto pero que, de alguna forma, no se *trata sobre* el objeto.”²⁰⁶ Esto lo menciona

²⁰³ *Psycho Path*. Dir. D-J. 1999. [Documental para televisión].

²⁰⁴ Ver Capítulo 1, página: 29.

²⁰⁵ Hay que recordar la influencia restrictiva que tuvo el Código Hays previo al estreno de *Psicosis* en 1960.

²⁰⁶ “It is not about deciphering the formal construction of the object, or about the way that parts can relate to one another in the nature

cuando habla de los *ready-mades* de Marcel Duchamp y parece ser que el *remake* de *Psicosis* obedece a una dinámica similar. Si Van Sant hubiera presentado esta película en una galería de arte, la lectura hubiera sido distinta. El espacio de la sala cinematográfica está cargado de una identidad y por lo tanto sería complejo entenderlo como algo distinto; como un lugar que pida al espectador, por ejemplo, que se mueva de asiento ante una imagen anamórfica o que cambie de sala para continuar viendo la función de cine. La sala de cine es un lugar tan estructurado en las prácticas sociales que el pedirle al espectador mirar en otra dirección resulta, más bien, en un *sin sentido*.

Gus Van Sant logra, de forma simbólica, hacer que aquella mirada destinada a la pantalla se desvíe, pues lo importante de esta cinta no se desarrolla en la diégesis, sino en todos los aspectos que invoca su autor. Es gracias a que Van Sant anuncia su película como una repetición *toma por toma* de *Psicosis*, que el público reacciona de forma adversa pero es a partir de la apropiación que, como cineasta, logra varios niveles de lectura con este proyecto. El *remake* de *Psicosis*, como obra apropiada, posibilita una aproximación distinta a la práctica cinematográfica y que, recurriendo a lo que mencionaba Peter Greenaway con la muerte de la cinematografía, asesta un golpe contundente a prácticas institucionalizadas y rigurosas de la industria filmica contemporánea —especialmente en la industria estadounidense—, las cuales no logran reconocer que el código cinematográfico no es estable y que no puede permanecer mucho tiempo fijo a una serie de prácticas que condicionan, hasta el día de hoy, la experiencia cinematográfica.

of signs or integers of meaning. Its a recognition that is trigered by the object but is somehow not *about* the object." Krauss, R. (1977). *op.cit.* 77-78 pp [Traducción mía].

El siguiente paso será analizar cómo funciona la apropiación que realiza Van Sant con esta cinta para entender los mecanismos que la diferencian del *cine de apropiación*, particularmente de aquel denominado como *cine de metraje encontrado*.

4.1 Apropiación y cine

Como manifestación artística, la apropiación puede ser entendida desde varias posturas, por lo que recurrimos al estudio que realiza Juan Martín Prada dentro de las artes visuales, especialmente cuando aclara que estas prácticas logran “[...] operar de manera más radical un desplazamiento del discurso histórico y estético en términos de expresividad o forma, a uno centrado en los modos de circulación, valoración atribución o apropiación.”²⁰⁷ Un ejemplo de esto es el *ready-made* de Marcel Duchamp titulado: *LHOOQ* de 1919, analizada por Prada:

La obra de Leonardo pierde en este *ready-made* asistido de Duchamp su carácter sublime, ese distanciamiento que brinda su realidad casi estrictamente teórica, ajena a toda posibilidad pulsional. *LHOOQ* suena en inglés como “look”, reclamando atención por algo que no ha sido previamente observado. La pulsión libidinal, sin embargo, que esta imagen produciría (leído rápidamente letra por letra, suena en francés como “elle a chaud au cul”) implica a su vez, en un cambio de sexo, una inversión en el tradicional *voyeurismo* masculino: en este caso ella, al ser hombre, produce la excitación femenina: la espectadora. Como afirmaba el propio Duchamp “Lo curioso sobre el mostacho y la perilla es que cuando los miras la Mona Lisa se convierte en un hombre. No es una mujer disfrazada de hombre. Es un hombre real, y éste fue

²⁰⁷ Prada, J. M. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, p. 70.

mi descubrimiento”. Duchamp apuntaba, así, con una deliberada vulgaridad, a la bisexualidad de la imagen y a la posible homosexualidad de Leonardo.

Esta lectura realizada por Prada, a partir de los diversos elementos visuales que intervienen en la obra de Duchamp, es un rasgo de la apropiación, pues no solo parece cuestionar la figura del autor como origen de la obra, sino que posibilita una reflexión sobre aquellas ambigüedades que cualquier obra artística pueden detonar al ser leídas desde otro contexto., como bien lo explica Prada:

Si Barthes propuso que la verdadera unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, en el lector o espectador, la práctica apropiacionista radical imprimirá un movimiento centrífugo a toda la operación, para hacer que la práctica artística se presente ahora más bien como marco o margen, para realizarse en los límites de su *exterioridad*.²⁰⁸

Esa *exterioridad* a la que se refiere, en el caso de la cinematografía, parece provocar un desplazamiento de la mirada hacia afuera de la pantalla que delimita la imagen en movimiento, afuera del relato que nos presenta y nos lleva a una reflexión de aquello que en su momento Gus Van Sant definió como *oscuras tensiones subyacentes*²⁰⁹ de la obra filmica. Si pensamos que el *remake* de *Psicosis* realizado por este director responde a una práctica de apropiación y que se diferencia del *remake* comercial a partir de ciertos rasgos que lo distinguen, específicamente la decisión de utilizar los mismos encuadres, movimientos de cámara y montaje empleados para la versión de Alfred Hitchcock, entonces podemos afirmar que la obra se refiere a ciertos aspectos que no tienen mucho que ver con la diégesis, sino con

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *The Story of Film: An Odyssey - Episode 14: New American Independents & the Digital Revolution*. Dir. Cousins, M. 2011. [Serie documental].

los *textos* que se cruzan para formar esa imagen y que no necesariamente aparecen en esta.

Antes de abordar el caso del *remake* de *Psicosis* es importante detallar aquello que se refiere al *cine de apropiación* como una vertiente en la cinematografía que se ajusta más a una exploración documental y/o experimental, a la cual se le denomina como *cine de metraje encontrado*.

Uno de los investigadores al respecto es Thomas Elsaesser, quien distingue dos tipos de apropiación en la cinematografía: la del espectador y la cinefilia. Mientras que define la primera como la participación activa del observador en el proceso de recepción,²¹⁰ con la segunda percibe una dicotomía en el concepto pues “[...] es tanto apropiación (en el sentido de agarrar y no dejar ir) y su opuesto: un deseo por compartir, de difundir este conocimiento y crear, a través de esto, una comunidad afín a esta práctica.”²¹¹

Dejaremos de lado al espectador y nos concentraremos en lo que sucede con la apropiación como cinefilia, en donde encontramos el concepto de *cine de metraje encontrado*, que puede ser definido como una práctica cinematográfica la cual abordan algunos directores al reutilizar material fílmico, llamado *metraje*, que quedó sin aprovecharse en documentales o para notas de reportajes televisivos y que, mediante el uso del montaje, adquieren una significación distinta a la que pudieron haber tenido al ser empleadas en aquellas obras para

²¹⁰ Elsaesser, T. (2014). *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*, p. 1. [Traducción mía].

²¹¹ “[...] is both appropriation (in the sense of holding on to, and not letting go) and its opposite: a desire to share, to diffuse this knowledge and create, through this sharing, a likeminded community.” *Ibidem*. [Traducción mía].

las cuales estaban destinadas. Esta vertiente, que existe desde finales de la década de 1920, sigue aún presente en festivales internacionales que reúnen este tipo de propuestas y que cada vez son más recurrentes en las prácticas audiovisuales, como es con la enorme cantidad de videos que circulan por internet. Incluso los trabajos de directores conocidos por su involucramiento con esta vertiente pueden ser encontrados en el mismo medio, como son algunos de los trabajos de Bruce Connor o de Guy Maddin, por dar solo un par de ejemplos.

Como cualquier otra práctica cultural, el *cine de metraje encontrado* ha sido clasificado por sus aproximaciones al material sobre el cual opera el discurso que propone su director y es con el estudio que hace al respecto el investigador William C. Wees que encontramos tres variantes, las cuales denomina: compilación, *collage* y apropiación. Es con la exploración de estas categorías que podemos tratar de aclarar cómo es que funciona la apropiación en la cinematografía y cómo es que todo esto se relaciona con lo que sucede en el caso del *remake* de *Psicosis*.

4.1.1 Compilación, collage y apropiación

Como lo menciona William C. Wees: “Las películas de compilación pueden reinterpretar imágenes tomadas de archivos cinematográficos o televisivos pero, generalmente hablando, no confrontan la naturaleza representacional de esas mismas imágenes.” Esto implica²¹² que el metraje empleado en una película de compilación nunca representará algo distinto para lo que fue registrado, como es el caso de los documentales en donde se reúne material, por ejemplo de la Segunda

²¹² “Compilation films may reinterpret images taken from film and television archives, but generally speaking, they do not challenge

Guerra Mundial, mientras que una voz, conocida en el medio como *voz en off*, nos narra los acontecimientos que vemos en las imágenes, así como sus implicaciones históricas. Si bien, muchas veces el metraje estaba destinado solo para registrar un evento, como son las pruebas nucleares en el desierto, ese metraje puede ser empleado en documentales que nos hablen sobre las pruebas nucleares que antecedieron los ataques en Hiroshima y Nagasaki. Un ejemplo de esto es la mayoría de los documentales que se transmiten en el *History Channel*, en donde las imágenes filmadas solo sirven para ilustrar el discurso de la *voz en off*.

Este fenómeno no es nuevo ya que desde las escuelas de cine ruso se utilizaba el cine de compilación para hacer propaganda nacionalista, como es el caso del documental *La caída de la dinastía Romanov*²¹³ de la directora soviética Esfir Shub quien, gracias a su experiencia como editora de cine, dio origen al documental de compilación. Este rasgo que distingue al montaje como una de las etapas más importantes en el proceso de producción de una película ha provocado una discusión que adquiere mayor fuerza entre los cineastas contemporáneos y con la que Hito Steyerl se pregunta: “[...] en dónde se pueden encontrar la creatividad y la autoría: ¿En la producción o en la post-producción?”²¹⁴ Esta división entre dos de los procesos que llevan a la realización de un filme también nos posibilitan un campo para poder explorar el concepto de apropiación pues es, precisamente, con lo que Thomas Elsaesser distingue como *cine de post-producción*, en donde se ejerce el

the representational nature of the images themselves.” Wees, W. C. (1993), *Recycled Images - The Art and Politics of Found Footage Films*, p. 36. [Traducción mía].

²¹³ *Падение династии Романовых*. Dir. Shub, E. 1927. [Documental].

²¹⁴ “[...] where to locate creativity and authorship. Was it in production or post-production?” Citado por Elsaesser, T. (2014). *op.cit.* p. 2. [Traducción mía].

potencial discursivo de la apropiación cinematográfica ya que, mientras que en la producción o generación de imágenes filmadas es donde recae lo que es apropiado, es durante el proceso de post-producción, esto es, en el ordenamiento de las imágenes para cargarlas de sentido a partir del montaje, el empleo de textos, la inclusión de diálogos y de sonidos agregados posteriormente, que las imágenes se resignifican y obtienen una lectura distinta a la intencionada.

Elsaesser reconoce que “[...] los orígenes del metraje encontrado [...] son usualmente localizados en la tradición de Marcel Duchamp del Dada y el arte conceptual, del Surrealismo y el *objet trouvé* [...]”²¹⁵ Ese *objeto encontrado* es, en muchas ocasiones, metraje de archivo el cual es perfectamente ubicado por algunos de los directores que se especializan en esta vertiente de la cinematografía, ya ha sido utilizado para otro tipo de narrativas como los noticieros o como material para otras películas. Esto nos lleva a la siguiente categoría que propone Willian C. Wees y que denomina *collage*.

Mientras que la compilación respeta, en gran medida, la intención del material original, el *collage* utiliza metraje para dar lecturas distintas a esas imágenes, las cuales no necesariamente tenían el sentido que se les otorga. Uno de los mejores ejemplos es el de la cinta dirigida por Bruce Conner, *A Movie*.²¹⁶ En este cortometraje podemos encontrar una secuencia de imágenes que se articulan de la siguiente manera: 1) Un submarino militar surca en la superficie del mar, 2) La proa del submarino rompiendo las olas, 3) Una toma más atrás de la proa, como vista desde el periscopio, 4) El periscopio está en lo alto, 5) Un militar utiliza el visor del periscopio,

²¹⁵ *Ibidem*. [Traducción mía].

²¹⁶ *A Movie*. Dir. Conner, B. 1958. [Película cortometraje].

6) Una mujer en bikini posa frente a la cámara, 7) El militar alejándose del visor y dando una orden inaudible a la tripulación, 8) Una mano presionando un botón, 9) Una toma submarina del lanzamiento de un torpedo, 10) Plano general de una explosión nuclear en el mar, 11) Un plano aéreo de otra explosión que da la sensación de complementar la expansión de la anterior, 12) Regresamos al plano anterior y se puede observar la magnitud de una columna de agua y vapor que genera la característica forma de hongo, 13) Un buque militar es cubierto por una inmensa ola, 14) Un surfista deslizándose sobre una ola hasta caer de su tabla y 15) Otro surfista nadando para agarrar una ola pero falla en su intento.

Las imágenes siguientes se centran en intentos fallidos por completar maniobras vinculadas con deportes en general. La lectura que le podemos dar a estas imágenes es de un sentido erótico a la guerra, relacionado con la idea de conquista, no solo a nivel militar sino de sexos, y de la supremacía fálica, observada por la presencia de objetos cilíndricos como el periscopio o el torpedo que culmina con la imagen seminal de la explosión en el mar; alternando la ironía de los surfistas que aprovechan las grandes olas provocadas por esta explosión para deslizarse sobre ellas y fallar en su intento. Como lo indica Kevin Hatch en su ensayo sobre esta película: “Hay momentos en que las carreras, las explosiones y otras imágenes evocativas de la película parecen responder a una narrativa, pero nunca concretan una.”²¹⁷ Es precisamente en este aspecto de lectura ambivalente en donde encontramos los mecanismos discursivos del collage, esto es, su manera de colocar las tomas

²¹⁷ “At moments the film’s chases, explosions, and other evocative images hint at a narrative, but they never deliver one.” Hatch, Kevin (2012), *A Movie - Adapted from “Looking for Bruce Conner”* [Traducción mía].

para evocar una narrativa pero que depende más de la persona que las observa más que de ellas mismas para obtener un sentido unívoco (Imagen 18).

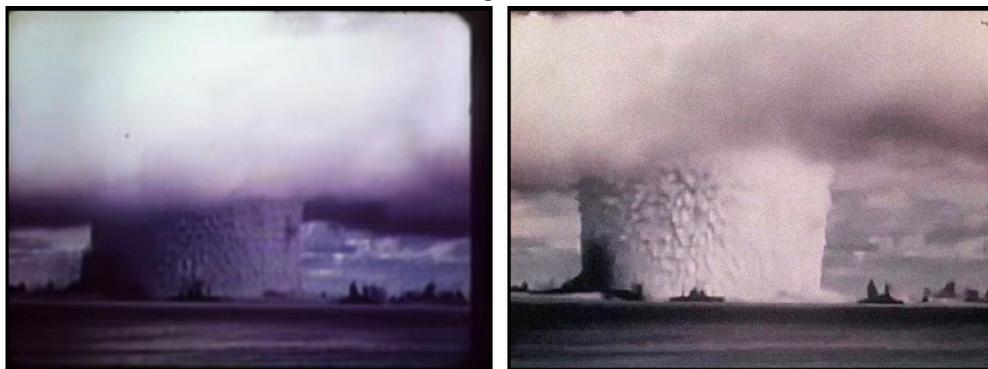
Imagen 18



Fotogramas de la secuencia en *A Movie*
(Conner, 1958).

Finalmente, el caso de la apropiación, dentro de esta clasificación diseñada por William C. Wees, se refiere más al empleo de imágenes cinematográficas en un contexto que ignora el origen del metraje apropiado. El ejemplo que utiliza Wees es el del video musical de Michael Jackson para su canción: *El hombre en el espejo*²¹⁸ dirigido por Don Wilson, en donde la imagen filmada en una de las pruebas nucleares del atolón Bikini en las Islas Marshall, entre 1946 y 1958 (Imagen 19), es empleada en un momento del video en donde Wees menciona que la explosión nuclear significa *esperanza*²¹⁹ y que se contrapone al uso que tiene esa misma imagen en el documental —que entra en la categoría de *collage*— de *El café atómico*²²⁰ en donde “[...] significa el poder destructivo que influye profundamente en la mentalidad de los políticos y de la gente común por igual.”²²¹ (Imagen 19).

Imagen 19



Fotogramas de la comparación entre el video *The Man in the Mirror* (Wilson, 1988) y el documental *The Atomic Cafe* (Loader/Rafferty, 1982).

²¹⁸ *The Man in the Mirror*. Dir. Wilson, D. 1988. [Video Musical].

²¹⁹ *Hope* en el texto original.

²²⁰ *The Atomic Cafe*. Dir. Loader, J., Rafferty, K. y Rafferty, P. 1982. [Película documental].

²²¹ “[...] it signifies the bomb’s actual, destructiveness which profoundly influenced the mentality of politicians and ordinary people alike.” Wees, W. C. (1993). *op.cit.* p. 44. [Traducción mía].

Este sentido no solo se le otorga a la imagen por medio de la letra de la canción sino también porque aparece en un punto en donde se marca un antes y un después en la narrativa del video. Las primeras imágenes muestran momentos históricos de afroamericanos atacados por la policía estadounidense, el asesinato de John F. Kennedy o un discurso de Hitler con el brazalete nazi teñido digitalmente de rojo y, después de la explosión nuclear que acompaña la palabra *change* en la letra de la canción, aparecen imágenes de políticos dándose la mano, de gente ayudando a niños en África o levantando los brazos en señal de victoria. Wees asegura que el *collage* y la apropiación solo se distinguen por la manera en que se ejerce una crítica en el empleo de las imágenes:

[...] la toma de la explosión nuclear en el video musical de Michael Jackson es simplemente una imagen en la corriente de imágenes recicladas presentadas con poca, sino con ninguna, preocupación por su especificidad histórica, sin mencionar sus conexiones lógicas o incluso cronológicas.²²²

Es, entonces, en la forma en que las imágenes se relacionan entre sí, donde Wees reconoce la fuerza del cine de metraje encontrado, la manera en que el montaje se emplea para darle una lectura distinta a la imagen cinematográfica y que recuerda a lo que Lev Kuleshov planteaba en la década de 1920 con su ejercicio de significación a partir del montaje, el cual se volvió un referente, no solo para la cinematografía soviética —especialmente con Sergei Eisenstein— sino para directores como el mismo Alfred Hitchcock, quien se apropiaría del *efecto Kuleshov* para describir

²²² “[...] the shot of a nuclear explosion in Michael Jackson’s music video is simply one image in a stream of recycled images presented with little, if any, concern for their historical specificity — let alone logical or even chronological connection.” Wees, W. C. (1993), *op.cit.* p. 44. [Traducción mía].

su interés para con la cinematografía, lo cual llamaría *cinematografía pura* y que no es otra cosa más que la manipulación de los estados de ánimo en la audiencia.

Revisemos entonces los principios de este efecto, el cual busca estabilizar el significado que estas imágenes puedan crear a partir de una referencia.

4.1.2 Desmontaje del efecto Kuleshov

Lev Vladimirovich Kuleshov fue uno de los fundadores de la primera escuela de cine que tiene como sede la ciudad de Moscú. Entre sus experimentaciones con la cinematografía, Kuleshov estaba interesado en la articulación de la imagen cinematográfica, a la cual denominamos *montaje*, y gracias sus estudios visualizó los rasgos de manipulación que podían ser provocados por el distinto ordenamiento de las imágenes en la linealidad del filme. Uno de sus ejemplos más conocido es el llamado *efecto Kuleshov*.

Empleando un fragmento filmado en donde aparece el actor Iván Ilyich Mozzhukhin con un rostro totalmente deprovisto de emociones viendo directamente a la cámara, Kuleshov alternó esta imagen con tres fragmentos distintos en donde, por un lado, vemos un plato de sopa, dando la idea de que Iván está observando ese plato y significando una situación en donde el personaje tiene hambre; después aparece el mismo fragmento de Iván seguido por una imagen de un niño dentro de un féretro, significando una situación de duelo y, finalmente, repite el mismo fragmento de Iván seguido por la imagen de una mujer joven reclinada en un diván, significando una situación de lujuria (Imagen 20). Esta lectura que posibilita el ordenamiento de las imágenes cobró mayor importancia en la década de

1920 cuando Sergei Eisenstein realizó el montaje de su película *El acorazado Potemkin*, en donde podemos ver aquella escena de la masacre en las escaleras de Odesa y cómo, a partir del efecto *Kuleshov*, las imágenes se significan a partir del ordenamiento que se les dio, provocando lecturas encaminadas a mostrar el dolor del pueblo: la madre que muere y deja caer la carreola en donde va su bebé, el grito de una mujer, el niño que es herido, el ejército que avanza disparando a los civiles desde lo alto, la madre que levanta a su hijo muerto y camina desafiante en dirección a los soldados hasta que también es asesinada.

Este tipo de montaje es nombrado por el investigador Mario Pezzella como *montaje crítico* y lo diferencia del *montaje común* —o *espectacular*— cuando explica que: “Mientras el montaje espectacular intenta simular una continuidad narrativa segura, el montaje crítico ataca continuamente sobre la base de la discontinuidad, la ruptura y la interrupción.”²²³ Este es el montaje en el cine crítico-expresivo, como lo define el mismo autor, aquel que recuerda al espectador que, en ese momento, está observando una película. El corte irrumpe con la ilusión de realidad en la película, con la diégesis y contradice la *invisibilidad del corte* que se acostumbra en el cine espectacular-narrativo, aquel que envuelve a su público en la ilusión entre la realidad y aquello que se observa en pantalla. Es Christian Metz quien aclara que el acto de montaje “[...] no se “monta” la realidad, pero lo que aquí se monta se le parece verdaderamente.”²²⁴ El *montaje crítico*, por otro lado, nos recuerda la plasticidad del filme, su condición como obra que no solo está contando una historia, sino que nos invita a que la diégesis sea vista desde un discurso articulado por un director que tiene

²²³ Pezzella, M. (2004), *op.cit.* p. 110.

²²⁴ Metz, C. (2001), *El significante imaginario*, p. 16.

Imagen 20



Fotogramas que ejemplifican el *efecto Kuleshov* (Kuleshov, 1910-20).

como propósito invitarnos a reflexionar sobre el tema en cuestión. Cuando Hitchcock transgrede la pantalla con el asesinato en la regadera de su película *Psicosis*, toma por sorpresa a la audiencia que se ha perdido en la diégesis para entrar en un territorio totalmente desconocido. Aquello que sobrepasa la realidad y que es articulado a partir de 54 cortes en el montaje que provocan una fractura del relato, dejando a la mayor parte del público totalmente desarmado, por decirlo de una forma, durante el resto de la cinta.

En cuanto al documental de metraje encontrado, podemos agregar otro concepto y es el que se refiere al *desmontaje*. Eugeni Bonet señala que es “[...] algo así como un reverso de la práctica más habitual del montaje en su sentido constructivo.”²²⁵ Esto va relacionado con la idea de que el montaje de una película puede ser desarticulado y darle otra lectura totalmente distinta a la obra. Bonet menciona que el desmontaje “[...] tiene un aire de familia con otras expresiones tales como la deconstrucción o el *détournement* situacionista [...]”²²⁶ Esta actitud es empleada por los artistas o directores de metraje encontrado para promover distintas lecturas de obras conocidas, la cual se relaciona directamente con el cine documental pero no es ajeno al cine de ficción, normalmente en el campo de la parodia, como es el caso del director Woody Allen con su película llamada *Lily, la tigresa*²²⁷ o, muchos años después, con el cómico Steve Oedekerk con su película *Kung-fusión*.²²⁸ Ambos utilizaron metraje de películas asiáticas para insertarlas en sus propias obras, cambiando el audio para crear nuevos diálogos en inglés que, evidentemente, sirven para parodiar las imágenes de una película que tenía un sentido totalmente distinto. En el caso del desmontaje, como lo dice Bonet: “Se prefiere que las cosas se expresen por sí mismas: por lo que dicen, cuentan todavía esas imágenes, y por lo que aportan los “giros” de montaje; o de desmontaje, mejor dicho, puesto que lo que la nueva obra nos dice suele ser bastante distinto a lo que pretendían los materiales de partida.”²²⁹

²²⁵ Bonet, E. (2002), *Desmontaje documental*, p. 2. En: <http://www.culturasdearchivo.org> Fecha de consulta: 10 de junio de 2018.

²²⁶ *Ibidem*. [Las cursivas son mías].

²²⁷ *What's Up, Tiger Lily?*. Dir. Allen, W. 1966. [Película].

²²⁸ *Kung Pow: Enter the Fist*. Dir. Oedekerk, S. 2002. [Película].

²²⁹ Bonet, E. (2002), *idem*. En: <http://www.culturasdearchivo.org> Fecha de consulta: 10 de junio de 2018.

Todo esto, aun así, no resuelve otro tipo de apropiación y que es el que nos atrae al presente objeto de estudio: la repetición *cuadro por cuadro* que ejerce Gus Van Sant con el *remake* de *Psicosis*. Si bien el desmontaje en el cine ofrece una lectura distinta de las películas, esto es todo lo contrario a lo que sucede con el caso de Van Sant y su *remake*, en donde la apropiación se efectúa en el mismo montaje que empleó Hitchcock en la versión de 1960. La pregunta aquí sería si este tipo de apropiación puede provocar lecturas distintas. Van Sant admite, en la entrevista que le realiza Mark Cousin, que se dio cuenta de que no puede realmente copiar algo,²³⁰ pero en esas palabras se esconde algo más, algo que se escapa del mero acto de copiar una obra, como podría suceder cuando se copia de una cinta a otra. Es como si Van Sant tratará de capturar con su *remake* algo que estaba presente en la obra de Hitchcock pero que es inaprensible. Tal vez eso que se escapa pueda estar en lo que Roland Barthes llama el *sentido obtuso* y que podría darnos una pista de lo que sucede con esta obra si lo indagamos a detalle.

4.1.3 El caballo de Kurosawa

Una de las películas que puede dar pie para explorar ese sentido obtuso al que se refiere Barthes y que parece ser similar con lo sucedido en el *remake* de Gus Van Sant, es la cinta la dirigida por Akira Kurosawa, *Kagemusha*.²³¹ A grandes rasgos, la historia trata de un clan japonés que se encuentra en riesgo de caer en manos de feudos vecinos pues su rey está anciano y enfermo. Sus hombres más cercanos deciden utilizar un doble, que en japonés se le conoce como *kagemusha*,

²³⁰ The Story of Film: An Odyssey. Dir. Cousins, M. 2011. [Mini-Serie Documental].

²³¹ 影武者. Dir. Kurosawa, A. 1980. [Película].

para provocar la ilusión de que el rey sigue sano y evitar así una guerra. Desafortunadamente, el rey fallece durante un viaje y el doble debe ejercer su papel, superando pruebas que van desde el reconocimiento de las concubinas del verdadero rey hasta el reconocimiento de su nieto, quien no es fácil de engañar. Finalmente, el doble se vuelve confiado al pensar que está realizando un gran trabajo y se siente con la autoridad suficiente de, incluso, montar el caballo del rey. El animal es el único que no se deja engañar y arroja al doble al intentarlo. El engaño es descubierto por los enemigos del reino y la guerra se desata.

Si bien podemos utilizar esta analogía como recurso para pensar en que el *remake* de Van Sant es parecido al *kagemusha* que busca remplazar, en este caso, a la película de Hitchcock, lo interesante de este ejemplo es la forma en que Kurosawa nos muestra cómo hay algo en el *kagemusha* que no es identificado ni por las concubinas ni por el nieto del rey pero sí por el caballo y es aquello que pasa desapercibido lo que se escapa al querer copiar algo. Si lo obvio, como lo define el mismo Barthes, es aquello que va por delante y que viene a mi encuentro, lo obtuso es lo que redondea un sentido demasiado claro.²³²

El ejemplo que utiliza Barthes para hablar del sentido obtuso es a partir de una escena en la película de *Iván el terrible, parte 1*²³³ del director Sergei Eisenstein, en donde unos cortesanos derraman monedas de oro sobre el recién coronado zar. Establece con esta escena tres niveles de sentido: uno informativo, otorgado por elementos como vestuario y escenografía y, que nos dan un contexto para entender lo que sucede en la

²³² Barthes, R. (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, p. 58

²³³ *Иван Грозный*. Dir. Eisenstein, S. 1944. [Película].

escena que es, en este caso, la coronación del joven zar. Otro nivel será el simbólico y que Barthes reconoce en las monedas derramadas por los cortesanos sobre la cabeza de Iván, lo cual puede tener una significación de riqueza y sus implicaciones para el futuro zar. Finalmente, Barthes habla de un tercer sentido que está presente en dicha imagen y que se escapa a los anteriores:

[...] una cierta compacidad del maquillaje de los cortesanos; espeso, pesado, en uno de ellos, liso, distinguido en el otro; la nariz “bestial” de éste, las cejas finamente dibujadas de aquél, su insulsa rubicundez, su tez de una blancura mortecina, su apretado y aplastado peinado, que recuerda a un arroz.²³⁴

Si aplicamos este concepto a la película de *Psicosis* dirigida por Alfred Hitchcock, nos encontraremos con esos mismos niveles de sentido a lo largo de la película y que han sido estudiados por varios autores, especialmente en los dos primeros: el informativo y particularmente en el simbólico. Ahora, ¿qué hay de ese tercer sentido en *Psicosis*? ¿Quién ha tratado de analizar aquello que se escapa a lo informativo y simbólico de esta obra? La respuesta parece señalar al *remake* de Van Sant. Si bien, como lo asevera Barthes: “Lo fílmico es en el film aquello que no puede ser descrito [...]”,²³⁵ entonces es eso fílmico en la obra de Hitchcock lo que se escapa del *remake* de Van Sant, pero es gracias a él que podemos distinguir, efectivamente, que hay algo que se escapa a la percepción.

Van Sant se coloca en el lugar de Hitchcock como sustituyendo una idea, no a una persona, no al director británico que adquirió fama a partir de que la crítica francesa lo reconoció, sino a ese fantasma que simboliza a Hitchcock o a cualquier otro director que sea

²³⁴ Barthes, R. (1986), op.cit. p. 57.

²³⁵ Citado por Pezzella, M. (2004), op.cit. p. 109.

considerado de culto. Esto marca una diferencia con lo que mencionó el crítico de cine Roger Ebert sobre su experiencia de ver el *remake* de *Psicosis*:

Me recordó al niño prodigio que es convocado a interpretar frente a un famoso pianista. El niño sube al banquillo e interpreta algo de Chopin con gran velocidad y precisión. El gran músico lo palmea en la cabeza y le dice: "Puedes interpretar bien las notas. Algún día podrás interpretar música."²³⁶

Van Sant no quiere ser un cineasta como Hitchcock, aunque haga todo por parecer que así lo hace. Por el contrario, provoca que la mirada del espectador se desvíe, cuestiona al público sobre si realmente conocen la obra de Hitchcock, si aún importa ésta en nuestros días; no como una idea, sino como un autor que influyó en el derrotero de la cinematografía. Van Sant lo ha hecho desde sus inicios, pero no para querer usurpar su lugar ya que eso se lo deja a otros que han perseguido en sus películas el estilo fílmico de Hitchcock.

Si pensamos, como sugiere Robert Stam, que la mejor crítica que se le podría realizar a una película es con otra película,²³⁷ entonces la mejor forma de encontrar ese sentido obtuso que posee *Psicosis* de Alfred Hitchcock es con el *remake* de *Psicosis* dirigido por Van Sant, y por tanto, se vuelve una crítica que ayuda a explorar la película, a partir de su articulación audiovisual y que escudriña los rincones de la obra de Hitchcock. Por otro lado, la analiza desde un punto de vista distinto,

²³⁶ "I was reminded of the child prodigy who was summoned to perform for a famous pianist. The child climbed onto the piano stool and played something by Chopin with great speed and accuracy. The great musician then patted the child on the head and said, 'You can play the notes. Someday, you may be able to play the music.'" Ebert, R. (6 de Diciembre de 1998). Review - Psycho. En: <https://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998.html> Fecha de consulta: 10 de junio de 2018. [Traducción mía].

²³⁷ Stam, R. (2001), op.cit. p. 219.

pues la historia y el contexto son otros, porque señala aquellas *oscuras tensiones subyacentes* que Hitchcock supo articular para que una película como *Psicosis* fuera proyectada y que Van Sant reactiva pero con otros sentidos.

Mientras que uno tuvo problemas con mostrar desnudos, el otro tuvo problemas con vender algo considerado innecesario; mientras que Hitchcock mostraba la homosexualidad como aspecto inherente para muchos de sus asesinos, Van Sant lo extrae de Norman Bates y lo traslada a la hermana de Marion. Hitchcock desestabiliza el *código cinematográfico*²³⁸ al romper varias reglas que no solo pertenecen a este, sino al *código filmico*, como son los condicionamientos en la exhibición, la censura de algunas escenas a cambio de otros elementos no muy bien vistos en la época, como la aparición de una taza de baño o el utilizar personal de televisión para realizar una película. Así, Van Sant desestabiliza el *código cinematográfico* gracias a algo totalmente ilógico, incluso para la misma práctica del *remake*: el repetir la misma película *toma por toma*. Se pregunta si es posible copiar algo, le intriga la idea pues nadie lo ha hecho, despierta el enojo de los que consideran sagrada la obra anterior pero abre las posibilidades para aproximarse de una forma distinta al cine, aquel cine que se escapa de categorías como *cine narrativo-espectacular* o *cine crítico-expresivo* o de *cine purovisibilista*, como los clasifica Mario Pezzella.²³⁹ *Volver a hacer* implica conocer al otro, eliminar el ego y sumergirse en otro pensamiento.

Si en el arte un *ready-made* puede ser un dispositivo que provoca cuestionamientos, ¿no puede suceder que

²³⁸ Ver Capítulo 1, página: 29.

²³⁹ Ver Capítulo 2, páginas: 36 a 38.

el cine, como obra, puede y debe provocar también cuestionamientos, no solo desde sus relatos internos, sino como piezas que intervienen en el tiempo y el espacio? ¿No ha logrado ya el video-arte despertar un interés distinto en los audiovisuales? Parece ser que el *remake* de *Psicosis* abre una nueva categoría al cine de apropiación, una que busca encontrar aquel sentido obtuso en las obras que le antecedieron, aquel sentido que las hace especiales y que, al desplazarlas en el tiempo y el espacio, parece desvanecerse. La estrategia de Van Sant fue el copiar la obra, agregando solo pequeñas variaciones que no alteran el relato de la cinta, pero que sí nos permiten ver mecanismos discursivos con los que Hitchcock articulaba sus películas.

Se vuelve interesante el poder descubrir qué otras estrategias se pueden aplicar a películas anteriores para encontrar aquel sentido que se escapa a lo informativo o a lo simbólico y que no necesariamente deben recurrir a la repetición. Tal vez sean las nuevas generaciones de cineastas quienes encuentren estas estrategias, o tal vez sean otros que nada tienen que ver con el medio, gente que no esté tan condicionada por el código cinematográfico, quienes con la popularización de internet, se vuelvan expertos en edición gracias a *softwares* de edición que son accesibles para la mayoría y que posibilitan apropiaciones que van desde lo más paródico hasta nuevas manifestaciones como son los video ensayos. En fin, como dice el personaje de Motoko Kusanagi en la película, *Ghost in the Shell*:²⁴⁰ “La red es tan inmensa...”²⁴¹

²⁴⁰ 攻殻機動隊. Dir. Oshii, M. 1927. [Película animada].

²⁴¹ ネットは広大大わ。。。 [Traducción mía.]

4.2 Gus Van Sant se coloca frente a Alfred Hitchcock

Las palabras de Norman Bates en *Psicosis*: *Todos perdemos la cabeza a veces*,²⁴² logran conjugar la doble lectura que tenemos del *remake* dirigido por Gus Van Sant. La condición de análisis de esta película es a partir de la comparación con la obra anterior pues ese es su origen: ver qué sucede cuando copias algo. Esto no es más que una estrategia de mercadotecnia, pues en realidad la película tiene planos distintos y pequeñas diferencias en el montaje que la distinguen de su predecesora. Esta táctica parece análoga a la utilizada por Alfred Hitchcock cuando requería que el público viera su película desde el inicio, condicionando así la costumbre de aquellos años: entrar en cualquier momento a la función. Aquí, Van Sant no solo subvierte la idea de que se hará un *remake* de una de las películas más icónicas de la cinematografía estadounidense sino que, además, antepone una condición a la elaboración de dicha obra: se repetirá *toma por toma*. Es este aspecto lo que provoca una reacción aún más adversa por parte de la crítica y del público que conoce la obra original, pues no es una nueva adaptación del guion escrito por Joseph Stefano, ni mucho menos una nueva adaptación a la novela de Robert Bloch, sino que se apropia de la construcción audiovisual de Hitchcock.

Este atentado a la figura del autor recuerda lo sucedido con la obra de Robert Rauschenberg llamada *Borrando a De Kooning* (1953): Rauschenberg pidió al artista Willem de Kooning le regalara una de sus pinturas a lápiz para después borrarla. De Kooning aceptó a regañadientes y le obsequió una que, sabía de antemano, tardaría en

²⁴² *We all go a little mad sometimes* (Hitchcock, 1960).
[Traducción mía.]

borrar completamente. Rauschenberg borró la pintura y la exhibió bajo su autoría (Imagen 21). Esto suena similar con lo hecho por Van Sant, como si él quisiera eliminar lo que hizo Hitchcock al repetirlo, al insertarlo en una práctica tan estigmatizada como lo es el *remake*, juzgado como un espurio, resultado de la falta de originalidad y de nuevas ideas. En realidad Van Sant reconoce este doble juego que se tiene con la palabra *remake*, o sea el *volver a hacer*, y aplica una lectura en sentido literal a una práctica que, normalmente en Estados Unidos, pide que la copia sea diferente a la obra referida, ya sea a partir de una actualización del tema o de un tratamiento diferente en la diégesis. El *remake* de Van Sant se distingue de lo anterior pues se anuncia como una obra que rechaza la diferencia, aunque en la obra terminada hay diferencias y actualizaciones, no solo técnicas sino, temáticas y contextuales.

Imagen 21



Comparación entre
Erased de Kooning Drawing
(Rauschenberg, 1953) y su escaneo
infrarrojo mostrando los
trazos originales.

Al inicio, Van Sant sustituye el nombre de Hitchcock en dos puntos importantes: el primero es con la costumbre

que tenía Hitchcock de anteponer su nombre al título de la película,²⁴³ como es en este caso: *Alfred Hitchcock's Psycho*,²⁴⁴ lo cual desaparece de la versión de 1998, así como al final de los créditos de inicio aparece el título: *Dirigida por Gus Van Sant* (Imagen 22). Hitchcock no recibe crédito sino hasta el final de esta cinta con las palabras: *En memoria de Alfred Hitchcock*. Esto nos recuerda al trabajo fotográfico de Sherrie Levine con su serie titulada *After Walker Evans* (1981) en donde la artista se apropió de las fotografías que realizó el autor mencionado sobre la depresión económica en Estados Unidos durante la década de 1930. Levine saca fotografías de las fotografías de Evans y las hace de su autoría (Imagen 23). Van Sant parece utilizar esta misma estrategia, pero solo en cierto sentido pues no copia la película de Hitchcock y solo sustituye los nombres, sino que vuelve a realizar la obra utilizando como referencia la articulación que realiza Hitchcock de la misma. Esto puede sonar a plagio, pero la institución cinematográfica permite esta práctica, al menos en Estados Unidos. El *remake* de Van Sant desmitifica el estatus de culto de *Psicosis*, estatus en el imaginario estadounidense que lo considera como si fuera un objeto intocable, inaccesible, pero el mismo Van Sant reconoce que muchos de aquellos, que destacan a *Psicosis* como una película icónica, ni siquiera la han visto de principio a fin,²⁴⁵ como si el objeto fuera solo una referencia, algo que se sabe en la cultura pero que nunca se ha experimentado.

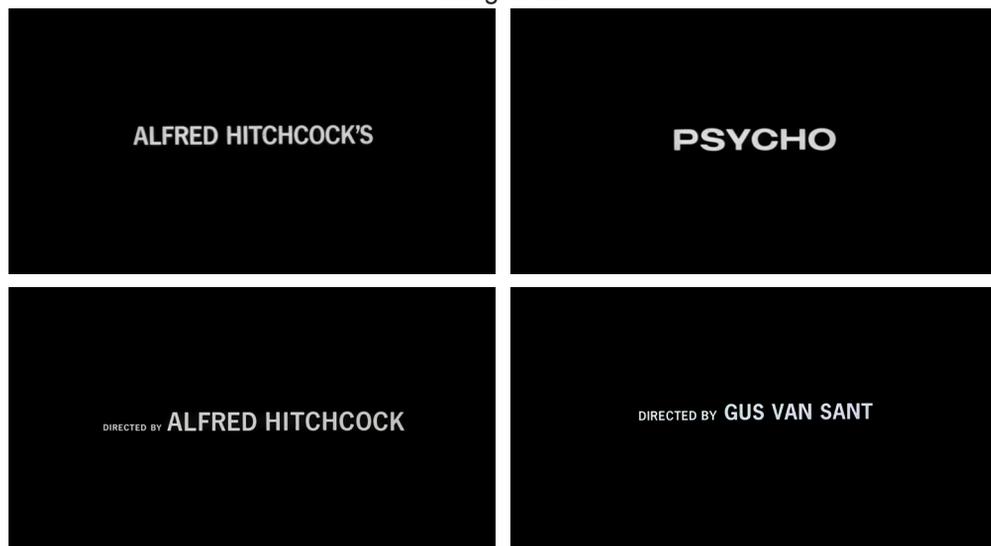
Si analizamos el inicio de la película, observamos la animación del logotipo de la *Universal Pictures*,

²⁴³ Hábito que inició desde su película *Saboteador* (1942) hasta su última cinta *Trama Macabra* (1976).

²⁴⁴ *Psicosis* de Alfred Hitchcock.

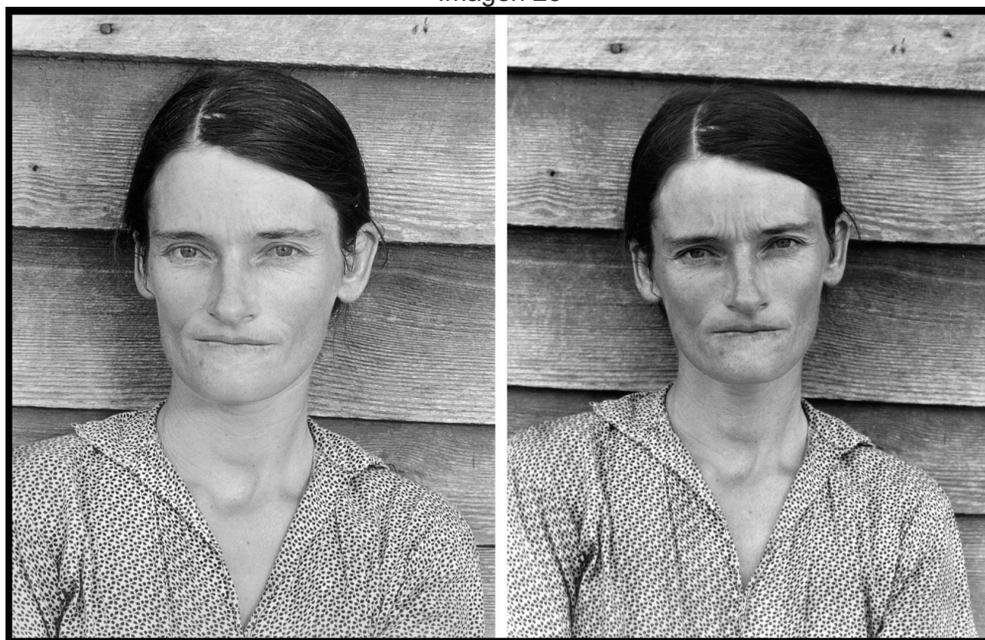
²⁴⁵ Esto lo menciona Van Sant en el comentario del *blu-ray* incluido en el *remake* de *Psicosis*.

Imagen 22



Comparación entre los créditos de inicio de *Psicosis* (Hitchcock, 1960) y el crédito de Gus Van Sant de la versión de 1998.

Imagen 23



Comparación entre *Allie Mae Burroughs* (Walker Evans, 1935) y *After Walker Evans* (Sherrie Levine, 1979).

sustituyendo al de la *Paramount Pictures*,²⁴⁶ con un preludio musical que sustituye a la fanfarria que normalmente acompaña a esta animación. Este preludio nos habla ya de un movimiento en el tiempo, en las costumbres de la misma industria en donde los logotipos de las casas productoras se han vuelto múltiples, en contraposición al tiempo en que solo una compañía podía financiar totalmente un proyecto. La industria que capitalizó a *Psicosis* de Alfred Hitchcock no es la misma que invierte en el *remake*.

Los colores del logotipo anuncian la presencia del rojo y que, desde el cartel e incluso la misma tipografía, ya señalan hacia una tendencia cinematográfica, iniciada precisamente por la primera versión de *Psicosis*: el subgénero *gore*.²⁴⁷ La publicidad vendió esta cinta como una película en donde se mostraría sangre, aquella sangre que no pudo ser observada en su totalidad en la primera versión (Imagen 24). De inmediato seguimos con una pantalla en un verde intenso, sustituto de aquel gris de la versión anterior y que se descompone en líneas que se mueven en sentidos contrarios para dar paso a los créditos de inicio. Las letras son blancas, como en la versión anterior, pero el cambio al verde de las líneas que se cruzan para mostrar los distintos nombres de actores y personal de producción, indica ya un discurso que quiere establecer su director. El verde aparecerá a lo largo de la película en elementos de vestuario que en la versión anterior solo se alternaban con un cambio entre blanco y negro, como sucede con el *brassiere* de la protagonista.

²⁴⁶ Actualmente, en las versiones de video, podemos ver que la misma animación del logotipo de la *Universal Pictures* antecede al logotipo de la *Paramount Pictures*.

²⁴⁷ Subgénero del cine de terror que se caracteriza por ser muy explícito al mostrar escenas sangrientas.



Comparación del cartel de *Psicosis* (Hitchcock, 1960) y el de su *remake* (Van Sant, 1998).

El plano inicial es similar al de 1960. Vemos una toma aérea de Phoenix, Arizona que se desliza por los aires. Los títulos son muy similares a la versión de Hitchcock con la única diferencia que esta nos indica el año en el que sucede la historia: 1998. De nuevo nos recuerda que no es una adaptación de aquella época en la que se filmó la versión de Hitchcock aunque existen elementos visuales, como es el vestuario, que nos hacen dudar si no hay una mezcla entre las dos épocas.

La ciudad ya no es la misma, el plano, tampoco; en vez de utilizar las disolvencias de la versión anterior, este se desliza sin cortes, directo a la ventana de un hotel. La cámara se acerca a la ventana de una habitación y entra de forma ininterrumpida a la habitación y, no conforme con esto, se coloca por encima de los dos amantes recostados en la cama (Imagen 25). Esta articulación del primer plano en la película responde a una posibilidad técnica, como respuesta a la pregunta hipotética, ¿esto

era lo que deseaba Hitchcock si hubiera tenido el recurso tecnológico en aquella época? Esta no será la única ocasión en la que Van Sant se acerque a la obra de Hitchcock a partir de este tipo gestos cinematográficos, como sucede en el asesinato de la regadera en donde emplea la tecnología para reproducir el giro de la cámara mientras observamos el ojo de la protagonista muerta y se va alejando en una sola toma hasta llegar a la

Imagen 25



Fotogramas de la secuencia de inicio de *Psicosis* (Van Sant, 1998).

recámara y mostrarnos el periódico con el dinero oculto y luego moverse a la ventana de la habitación para ver la casa de Norman Bates.

Originalmente Hitchcock tuvo que hacer dos cortes para realizar este plano: el primero fue debido a que la actriz se movió un poco y la esposa de Hitchcock le señaló ese detalle, por lo que la imagen pasa a una toma de la regadera y luego regresa al movimiento anterior, en donde se ubica otro corte al momento en que la toma sale del año y entra a la recámara. El paso es muy sutil, el mismo Van Sant no lo identifica,²⁴⁸ pero en su versión todo queda como un solo movimiento, de nuevo como respuesta a la pregunta hipotética, ¿así es como lo quería realizar Hitchcock?

A todo este despliegue de recursos tecnológicos que posibilitan distintas aproximaciones a la película original, Gus Van Sant inserta pequeños detalles que irrumpen con la dinámica que parece ser una réplica exacta de la obra anterior, como es el plano de detalle de una mosca sobre el sandwich de la protagonista al inicio. Sabemos que ese plano no existe en el original y también entendemos que ese detalle irrumpe con el flujo de la diégesis, pues parece que no atribuye nada a la historia, pero nos recuerda a ese *montaje crítico* que define Mario Pezzella; un montaje que nos remite a la plasticidad de la película y su poder de provocar significaciones a partir del contraste de imágenes al momento de ser ordenadas en la linealidad de la película. Ahora, si relacionamos esta toma con el final, nos encontramos que aparece otra mosca, una que se para sobre la mano de un Norman Bates totalmente poseído por su madre. Este detalle que tal vez pasa

²⁴⁸ Van Sant menciona que el plano de Hitchcock solo tuvo un corte en el comentario del *blu-ray* incluido en el *remake* de *Psicosis*.

desapercibido, se vuelve un elemento discursivo en la película de Van Sant al darle un sentido simbólico a la mosca, como una especie de agente premonitorio a la tragedia que acontecerá con la protagonista.

La apropiación comienza a fragmentar la obra anterior ya que los planos empiezan a ser distintos, los diálogos, aunque similares, tienen su propio ritmo y se actualizan. El amante se pasea desnudo por la habitación cuando, en la versión anterior, ya era totalmente escandaloso ver a la protagonista en *brassiere*. Ambos personajes se desarrollan de manera distinta, lejana a las costumbres de 1960. El amorío sería penalizado por el público de aquella década mientras que, a finales del siglo veinte, esto ya sería algo totalmente normal. No solo los diálogos y la puesta en escena son distintos pero también la audiencia es distinta y esto hace que se comience a romper el manto ilusorio que cubría la obra de Hitchcock.

Hitchcock tenía la costumbre de realizar un cameo²⁴⁹ en sus películas, hábito que inició desde muy temprano en su carrera como director con la película *El inquilino*²⁵⁰ y que repetiría en varias ocasiones hasta convertir este gesto en parte de la misma película. Se dice que la gente ya sabía que aparecía de pronto en alguna escena y lo buscaban hasta encontrarlo, lo que hacía que se distrajeran de la historia, por lo que Hitchcock decidió aparecer en los primeros minutos para no distraer a su público. Este también fue el caso de *Psicois*, donde aparece en la escena cuando Marion Crane, la protagonista, regresa a su trabajo y pasa, antes de entrar, junto a Hitchcock. En el *remake*, Van Sant

²⁴⁹ Aparición breve, en este caso, del director como extra en alguna escena de la película.

²⁵⁰ *The Lodger*. Dir. Hitchcock, A. 1927. [Película].

también aparece en la escena, platicando de frente a un hombre que se asemeja a Hitchcock, en una especie de gesto que no solo se desarrolla en la imagen, sino con toda la obra. Van Sant reafirma su actitud ante este proyecto: no desea sustituir a Hitchcock como autor, como lo aseguraron la mayoría de los críticos, más bien se coloca frente a él, empleando esta representación icónica, y comparten ese objeto llamado *Psicosis* (Imagen 26).

Imagen 26



Fotograma del *cameo* de Gus Van Sant en *Psicosis* frente a un actor representando a Alfred Hitchcock (Van Sant, 1998).

Es con este gesto que podemos resumir la doble vida de *Psicosis*, en el encuentro de los dos autores, uno frente al otro, compartiendo dos lecturas totalmente distintas de un mismo objeto. Es claro que Van Sant no lo puede copiar, pero en este movimiento de un espacio y tiempo específico también nos movemos nosotros y podemos ver lo que en 1960 no se podía, aquello que a Hitchcock le interesaba mostrar, por lo que debía recurrir a una serie de artimañas para no ser tan explícito. No es que Van Sant lo sea más, pero él habla a otro público y a otra forma de entender el mundo. La vida no es estática y si esto lo comparamos con las películas sería como querer detener el movimiento de los fotogramas y querer

permanecer fijos en una sola imagen, sin movimiento, pero esto es lo peor que le podría pasar a la película pues, como sucedía en los tiempos del celuloide, veremos cómo arde el fotograma en la pantalla.

El *remake* de Van Sant nos muestra que el pasado no es un tiempo fijo, pues depende de una apreciación particular y que, si bien no podemos desplazarnos de regreso, sí es posible manipular nuestra percepción de este, como reconoce Jorge Luis Borges cuando menciona que: “[...] el presente tiene algo de rígido, pero el pasado lo estamos cambiando constantemente.”²⁵¹

²⁵¹ “[...] ‘the present has something hard and rigid about it. But as to the past, we are changing it all the time.’” Citado en Martínez, M. J. (1996). *op.cit.* p. 271. [Traducción mía].

conclusiones

La apropiación cinematográfica es un campo que aún falta por explorar. Los textos que existen al respecto son escasos y difíciles de conseguir, así como son pocos los festivales que promueven esta vertiente cinematográfica. Esto, más que un impedimento, ha redoblado el interés por explorar más esta vertiente en la cinematografía, incluso en la práctica del remake que, por ende, es un tipo de cine que responde a ciertos mecanismos discursivos del cine de apropiación, como son los distintos contextos desde donde la obra referida se adapta. En el caso del *remake* de *Psicosis*, nos hemos percatado que estos mecanismos discursivos no responden exclusivamente a un contraste en el contexto desde donde se realiza la obra, sino que la misma articulación que emplea su director Gus Van Sant, esto es, el repetir cuadro por cuadro la misma articulación audiovisual que empleó Alfred Hitchcock en la película de 1960, provoca otro tipo de lectura que no necesariamente se enfoca en un análisis con estructura binaria con la que se ha visto juzgada esta práctica desde su gestación en la primera década del siglo XX, específicamente con la cinematografía estadounidense.

Conceptos como los de *apropiación*, *repetición* e *intertextualidad* aparecieron constantemente en la construcción de estos capítulos. La estructura final responde a una lógica que opera en toda la investigación y que se refiere a la exploración de los elementos que anteceden al fenómeno estudiado, en este caso, el remake de *Psicosis*.

Si la apropiación parecía ser el concepto requerido para entender los mecanismos discursivos de esta obra, la intertextualidad era el campo en donde se debía comenzar la exploración, lo cual llevó a una serie de descubrimientos que también podrían ser desarrollados con mayor detalle en otras investigaciones, pues el material bibliográfico al respecto es también muy escaso y por ello es necesario realizar desplazamientos de fenómenos intertextuales que han sido estudiados en la literatura o en las artes plásticas.

Entender la procedencia de Gus Van Sant permitió trazar una especie de mapa que permitió relacionar su corpus cinematográfico como una unidad en la que ha explorado temas muy similares a lo largo de su carrera. La intertextualidad, en la obra de este director, es una herramienta que utiliza constantemente para establecer conexiones que poco a poco se han fortalecido conforme el paso del tiempo, las cuales responden a dinámicas narrativas de la cinematografía cada vez más notables en otros directores. El caso de Gus Van Sant permitió tener otra perspectiva en cuanto al *remake* que realizó de *Psicosis* pues, con esos antecedentes, se entiende el interés por parte del cineasta de explorar la imagen cinematográfica desde otras articulaciones, provocando discursos distintos a los que parece estar condicionado el medio.

El hallazgo más importante de la investigación, fue el momento de entender la dirección de la mirada que parece condicionar esta película. Lo que interesa en el *remake* de *Psicosis* no es tanto el relato, más bien lo que nos hace mirar toda la obra en sí y, en consecuencia, la mirada no solo se queda en el interior de la pantalla, sino que se desvía hacia otras direcciones, hacia atrás de la cámara con la que se filmaron esas imágenes, hacia los acontecimientos sociales y culturales que impregnan

ambas obras, hacia la figura de Alfred Hitchcock como un objeto intocable y que responde más a paradigmas de la cultura cinematográfica actual que a un entendimiento de la importancia que tiene este autor en la historia de la cinematografía mundial. Son esas *oscuras tensiones subyacentes* las que Gus Van Sant quiere que veamos y coloca su obra en un espacio condicionado por la convención de esperar un relato audiovisual: la sala de cine.

Esta obra no se equipara con lo que hace el artista visual Douglas Gordon a la misma película de *Psicosis* en 1993 con su instalación llamada *24 hours Psycho*, en donde la película de Alfred Hitchcock es proyectada en una galería de arte a una velocidad de dos cuadros por segundo, resultando en una proyección de 24 horas en total. Ahí, la lectura parece estar dirigida hacia el medio de representación, en este caso la relación entre el espacio y tiempo al que están condicionadas las películas, ya sea en una sala de cine o en alguna pantalla electrónica de nuestra casa. *Psicosis* solo es el pretexto, pero la obra en sí no es importante, ya que se pudo haber utilizado cualquier otra película para probar la misma idea.

Por el contrario, Gus Van Sant parece ubicarse en un acto que recuerda al movimiento del Arte Pop, como lo podemos ver con Andy Warhol y sus pinturas hechas con serigrafía que reproducen la imagen de Marilyn Monroe o de Elvis Presley, figuras del espectáculo que pasan a ser objetos de la industria capitalista de consumo. Si bien hemos visto que el *remake* de *Psicosis* no responde directamente a una práctica completamente comercial —al menos no desde la explicación que ofrece su director— la apropiación de una película del estatus que goza *Psicosis* en la cinematografía estadounidense, nos puede llevar a la reflexión de aquellas lecturas que tenemos sobre estas obras y su importancia dentro de una

corriente de pensamiento que la coloca como un objeto de culto, el cual es mejor dejar intacto. Si la reflexión en las imágenes de Andy Warhol nos llevan a pensar sobre el arte y sus encuentros con el consumismo, el *remake* de *Psicosis* nos hace reflexionar en lo que esas mismas estructuras de pensamiento han hecho con la cinematografía como fenómeno cultural.

Otra referencia a la que nos lleva esta investigación es la relación de este *remake* con los *ready-made* de Marcel Duchamp, especialmente con la obra llamada *L.H.O.O.Q.*, apropiación de la *Mona Lisa*, pintura de Leonardo da Vinci que, según el mismo Duchamp, posibilita un entendimiento diferente, no solo de la obra referida sino de el mismo autor. Y es con la apropiación de *Psicosis* que descubrimos algunas de esas *oscuras tensiones subyacentes* en la película, como el tema de la homosexualidad en el personaje de Norman Bates, la cual no es tan evidente en la película de 1960, sino que también revela ideas que tenía Alfred Hitchcock como la relación que establece entre la homosexualidad y personajes con perfil psicópata. Esto no solo es visible gracias a la nueva articulación que provoca Gus Van Sant con su *remake*, ya que sustrae la homosexualidad —sugerida— del personaje de Norman Bates y la traslada a Lila Crane, hermana de Marion Crane. Desde esta postura, podemos identificar la misma tendencia en otros personajes de la filmografía de Alfred Hitchcock, como es Bruno Antony el asesino de la cinta *Pacto Siniestro*²⁵² o el dúo —con rasgos que hacen pensar en una relación homosexual— compuesto por Brandon y Phillip, asesinos del joven David en la película *La sogá*.²⁵³

²⁵² *Strangers on a train*. Dir. Hitchcock, A. 1951. [Película].

²⁵³ *Rope*. Dir. Hitchcock, A. 1948. [Película].

Ahora, como se observó en el capítulo 3, existe algo en el *remake* de Gus Van Sant que se escapa de la clasificación, pues el mismo autor no enuncia un discurso con esta obra, solo da como respuesta la imposibilidad de copiar algo, pero la pregunta sigue presente: ¿Por qué no se puede copiar algo? ¿Qué se escapa al momento de querer copiar? Las respuestas parecen eludir un resultado concreto, pues parece ser una combinación de elementos las que intervienen al buscar aquello que tiene la obra de Alfred Hitchcock y que se escapa, por así decirlo, en la apropiación que le realiza Gus Van Sant, pero una respuesta que sí aparece en el *remake* de *Psicosis* es la prueba de la existencia de algo que se escapa y la imposibilidad por apropiarse de aquello, aunque se repita la obra utilizando la misma articulación que empleó el autor anterior.

Si entendemos la deconstrucción como un proceso de desmantelamiento ejercido, en este caso, sobre la práctica del *remake*, veremos que precisamente es el proceso que efectúa Gus Van Sant al emplear una estrategia en donde se apropia del código cinematográfico, como se revisó en el capítulo 2, utilizado por Alfred Hitchcock para estructurar su discurso audiovisual. Mientras que el *remake* comercial aplica el proceso de apropiación en la diégesis, esto es, el relato que es ilustrado con imágenes audiovisuales, Gus Van Sant trata de copiar la interpretación del autor anterior, dejando el relato con la misma estructura narrativa de la película anterior —aunque ya hemos visto que interviene en aspectos como la tendencia sexual de algunos personajes— y provocando entre la crítica y la audiencia una sinrazón en la lógica de los *remakes*. Es gracias a ese desmantelamiento que provoca el *remake* de *Psicosis* lo que nos posibilita tener lecturas distintas de la obra anterior, contrario a lo que examinamos con el ejemplo del cine de metraje encontrado, lo cual nos lleva

a pensar que no solo del montaje es que se provocan esas lecturas sino que, para entender la relación entre la copia y su obra referida, requieren posturas distintas para el análisis de estas películas.

Un ejemplo es lo que sucede en internet, principalmente en lo que concierne con los videos que circulan en las redes sociales o páginas dedicadas a la proyección de audiovisuales elaborados tanto por expertos como por aficionados de la edición digital, quienes emplean su bagaje cultural, cinematográfico, musical, sonoro y de montaje para crear, mediante la apropiación de películas, videos, sonidos y textos; videos que responden a lógicas de lectura totalmente distintas a las que hemos tenido desde el nacimiento de la cinematografía.

Uno de los retos tal vez sea reconstruir toda una película empleando escenas de otras películas o con videos que circulan internet, agregando sonidos que, por su uso puede hacer referencia a temas musicales como el de la escena de la regadera en *Psicosis*. Distintas dinámicas se gestan y comunidades de entusiastas junto a profesionales de la producción audiovisual están ya creando articulaciones que requieren de un entendimiento distinto del llamado *lenguaje cinematográfico*. Hace falta mucho camino por recorrer desde el estudio académico de estos fenómenos, pues su dinámica de transformación es mucho más rápida que los estudios existentes al respecto.

La importancia que pueden adquirir estas manifestaciones de la cultura audiovisual supera cualquier discusión sobre la ética de contenidos a la que acceden millones de personas diariamente. Por ello considero que es pertinente entender los mecanismos que articulan las apropiaciones audiovisuales, pues parece que se convierte, día a día, en el lenguaje de las nuevas generaciones.

- Allen, G.** (2000). *Intertextuality*. Nueva York, Estados Unidos: Ed. Taylor & Francis.
- Aumont, J.** (2012). *Estética del cine*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Barthes, R.** (1986), *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Chion, M.** (1990). *La audiovisión*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Derrida, J.** (1971). *De la gramatología*. Distrito Federal, México: Siglo Veintiuno Editores.
- Eckhardt, J. P.** (1997). *The King of the Movies: Film Pioneer Siegmund Lubin*. Canada, Mississauga, Ontario: Associated University Presses.
- Eco, U.** (1986). *La estructura ausente*. Barcelona, Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Elsaesser, T.** (2014). *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*. Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU.ARTS.
- Hatch, K.** (2012), *A Movie - Adapted from "Looking for Bruce Conner"*. Cambridge: MIT Press.
- Iampolski, M.** (1998) *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*. Los Angeles, Estados Unidos: Ed. University of California.
- Jankélévitch, V.** (2015). *La ironía*. Buenos Aires, Argentina: Editorial El cuenco de plata.
- Krauss, R.** (1977). *Passages in Modern Sculpture*. New York, Estados Unidos: Editorial The Viking Press.
- Martínez, M. J.** (1996). *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*. España: Aedean.
- Mckee, R.** (2013). *El guión*. Barcelona, España: Editorial Alba Minus.

- Metz, C.** (2001), *El significante imaginario*. Barcelona, España: Ed. Paídos.
- Pezzella, M.** (2004). *Estética del cine*. Madrid, España: Ed. La blasa de la Medusa.
- Prada, J. M.** (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, España: Fundamentos.
- Skerry, P. J.** (2008). *Psycho in the Shower, The History of Cinema's Most Famous Scene*. New York, New York: The Continuum International Publishing Group Ltd.
- Stam, R.** (2001). *Teorías del cine*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Truffaut, F.** (2016). *El cine según Hitchcock*. Madrid, España: Alianza.
- Verevis, C.** (2006). *Film remakes*. Edinburgh, Reino Unido: Editorial Edinburgh University Ltd.
- Vicari, J.** (2012). *The Gus Van Sant Touch: A thematic Study - Drugstore Cowboy, Milk and Beyond*. Carolina del Norte, Estados Unidos: Ed. McFarland & Company, Inc.
- Wallis, B.** (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A. de C.V.
- Wees, W. C.** (1993), *Recycled Images - The Art and Politics of Found Footage Films*. New York, New York: Anthology Film Archives.
- Zavala, L.** (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Ciudad de México, México: UAM Xochimilco.
- Zavala, L.** (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico - La seducción luminosa*. Distrito Federal, México: Editorial Trillas.

PELÍCULAS

- Balcon, M.;** Pommer, E. (Productores), Stannard, E. (Guionista), & Hitchcock, A. (Director). (1925). *The Pleasure Garden* [Película]. Inglaterra.

Balcon, M., Blackwell, C. (Productores), Stanndard, E. (Guionista), & Hitchcock, A. (Director). (1927). *The Lodger* [Película]. Reino Unido.

Bender, L. (Productor), Tarantino, Q.; Avary, R. (Guionistas), & Tarantino, Q. (Director). (1994). *Pulp Fiction* [Película]. Estados Unidos.

Bender, L. (Productor), Tarantino, Q. (Guionista), & Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill: Vol. 1* [Película]. Estados Unidos.

Bercovitch, R. (Productor), Allen, W. (Guionista), & Allen, W. (Director). (1966). *What's Up, Tiger Lily?* [Película]. Estados Unidos.

Bernstein, S. (Productor), Tabori, G.; Archibald, W. (Guionistas), & Hitchcock, A. (Director). (1953). *I Confess* [Película]. Estados Unidos.

Bliokh, J. (Productor), Agadzhanova, N. (Guionista), & Eisenstein, S. (Director). (1925). *Броненóсец Потёмкин* [Película]. Unión Soviética.

Borderie, R.; Lépicier, E. (Productores), Melville, J.; Pellegrin, G. (Guionistas), & Meville, J. (Director). (1967). *Le Samouraï* [Película]. Francia/Italia

Canning, I.; Hastings-Smith, L.; Sherman, E. (Productores), Louiso, T.; Koskoff, J.; Lesslie, M. (Guionistas), & Kurzel, J. (Director). (1989). *Macbeth* [Película]. Reino Unido.

Cavagnac, G.; Dahan, A.; Kermadec, L.; Jénart, C.; Paul, E.; Vecchiali, P. (Productores), Akerman, C. (Guionista), & Akerman, C. (Directora). (1975). *Jeanne Dielman, 23 Commerce Quay, 1080 Brussels* [Película]. Bélgica.

Chioua, B.; Maraval, V.; Sarde, A. (Productores), Godard, J. (Guionista), & Godard, J. (Director). (2014). *Adieu au langage* [Película]. Suiza/Francia.

Clouse, R. (Productor), Spears, J. (Guionista), & Clouse, R. (Director). (1978). *Game of Death* [Película]. Hong Kong.

Coleman, H. (Productor), Lehman, E. (Guionista), &

Hitchcock, A. (Director). (1959). *North by Northwest* [Película]. Estados Unidos.

Coleman, H. (Producer), Taylor, S. A. (Guionista), & Hitchcock, A. (Director). (1969). *Topaz* [Película]. Estados Unidos.

Conner, B. (Producer), Conner, B. (Guionista), & Conner, B. (Director). (1958). *A Movie* [Película cortometraje]. Estados Unidos.

Corman, R. (Producer), Gordon, L.; Hill, J. (Guionistas), & Coppola, F. F. (Director). (1963). *The Terror* [Película]. Estados Unidos.

Corman, R. (Producer), Coppola, F. (Guionista), & Coppola, F. F. (Director). (1963). *Dementia 13* [Película]. Estados Unidos.

Cowie, R.; Hale, G. (Productores), Myrick, D.; Sánchez, E. (Guionistas), & Myrick, D.; Sánchez, E. (Directores). (1999). *The Blair Witch Project* [Película]. Estados Unidos.

Deignan R., K. (Producer), Philippe, A. O. (Guionista), & Philippe, A. O. (Director). (2017). *78/52: Hitchcock's Shower Scene* [Película Documental]. Estados Unidos.

De Palma, B. (Producer), De Palma, B.; Avrech, R. J. (Guionistas), & De Palma, B. (Director). (1980). *Body Double* [Película]. Estados Unidos.

Eisenstein, S. (Producer), Eisenstein, S. (Guionista), & Eisenstein (Director). (1944). *Иван Грозный* [Película]. Unión Soviética.

Fehér, G.; Von Vietinghoff, J.; Waldburger, V. (Productores), Krasznahorkai, L.; Tarr, B. (Guionistas), & Tarr, B. (Director). (1994). *Sátántangó* [Película]. Hungría.

Fiennes, S.; Wieser R. (Productores), Zizek, S. (Guionista), & Fiennes, S. (Directora). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Película documental]. Estados Unidos.

Fonda, P. (Producer), Hopper, D.; Fonda, P.; Southern, T. (Guionistas), & Hopper, D. (Director). (1969). *Easy Rider* [Película]. Estados Unidos.

Grazer, B. (Productor), Stefano, J. (Guionista), & Van Sant, G. (Director). (1998). *Psycho* [Película]. Estados Unidos.

Green, H. A. (Productor), Holland, T. (Guionista), & Franklin, R. (Director). (1983). *Psycho II* [Película]. Estados Unidos.

Green, H. A. (Productor), Pogue, C. E. (Guionista), & Perkins, A. (Director). (1986). *Psycho III* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Griffith, D. W. (Productor), Dixon Jr., T. (Guionista), & Griffith, D. W. (Director). (1915). *The Birth of a Nation* [Película]. Estados Unidos.

Guay, R.; Jarmusch, J. (Productores), Jarmusch, J. (Guionista), & Jarmusch, J. (Director). (1999). *Ghost Dog: The Way of the Samurai* [Película]. Estados Unidos.

Hitchcock, A. (Productor), Hayes, J. M. (Guionista), & Hitchcock, A. (Director). (1954). *Rear Window* [Película]. Estados Unidos.

Hitchcock, A. (Productor), Coppel, A., Taylor, S. (Guionistas), & Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* [Película]. Estados Unidos.

Hitchcock, A. (Productor), Stefano, J. (Guionista), & Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Productor), Hunter, E. (Guionista), & Hitchcock, A. (Director). (1963). *The Birds* [Película]. Estados Unidos.

Hitchcock, A. (Productor), Allen, J. P. (Guionista), & Hitchcock, A. (Director). (1964). *Marnie* [Película]. Estados Unidos.

Hitchcock, A. (Productor), Moore, B. (Guionista), & Hitchcock, A. (Director). (1966). *Torn Curtain* [Película]. Estados Unidos.

Hooper, T. (Productor), Henkel, K.; Hooper, T. (Guionistas), & Hooper, T. (Director). (1974). *The Texas Chainsaw Massacre* [Película]. Estados Unidos.

Ishikawa, M.; Iyadomi, K.; Matsumoto, K.; Mizuo, Y. (Productores), Itou, K. (Guionista), & Oshii, M. (Director).

(1927). *攻殻機動隊* [Película animada]. Japón/Reino Unido.

Jacobs, A. P. (Productor), Wilson, M.; Serling, R. (Guionistas), & Schaffner, F. J. (Director). (1968). *Planet of the Apes* [Película]. Estados Unidos.

Jacobs, A. P. (Productor), Dehn, P. (Guionista), & Post, T. (Director). (1970). *Beneath the Planet of the Apes* [Película]. Estados Unidos.

Jacobs, A. P. (Productor), Dehn, P. (Guionista), & Taylor, D. (Director). (1971). *Escape from the Planet of the Apes* [Película]. Estados Unidos.

Koranda, T., Marshal, P., Oedekerck (Productores), & Oedekerck, S. (Director). (2002). *Kung Pow: Enter the Fist* [Película]. Estados Unidos.

Kurosawa, A.; Motoki, S. (Productores), Oguni, H.; Hashimoto, S.; Kikushima, R.; Kurosawa, A. (Guionistas), & Kurosawa, A. (Director). (1957). *蜘蛛巣城* [Película]. Japón.

Kurosawa, A., Tanaka, T. (Productores), Kurosawa, A., Ide, M. (Guionistas), & Kurosawa, A. (Director). (1980). *影武者* [Película]. Japón.

Kurtz, G. (Productor), Lucas, G. (Guionista), & Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars: Episode IV - A New Hope* [Película]. Estados Unidos.

Laemmle, C. (Productor), Clawson, E. J. (Guionista), & Julian, R. (Director). (1925). *The Phantom of the Opera* [Película]. Estados Unidos.

Laemmle Jr., C. (Productor), Deane, H. (Guionista), & Browning, T. (Director). (1931). *Dracula* [Películas]. Estados Unidos.

Laemmle Jr., C. (Productor), Fort, G.; Faragoh, F. E. (Guionistas), & Whale, J. (Director). (1931). *Frankenstein* [Película]. Estados Unidos.

Laemmle Jr., C. (Productor), Sherriff, R. (Guionista), & Whale, J. (Director). (1933). *The Invisible Man* [Película]. Estados Unidos.

Lasker, E. (Productor), Lederer, C. (Guionista), & Nyby, C. (Director). (1951). *The Thing from Another World* [Película]. Estados Unidos.

Levin, Li.; Anderson, P. T. (Productores), Anderson, P. T. (Guionista), & Anderson, P. T. (Director). (1997). *Boogie Nights* [Película]. Estados Unidos.

Linson, A. (Productor), Mamet, D. (Guionista), & De Palma, B. (Director). (1987). *The Untouchables* [Película]. Estados Unidos.

Litto, G. (Productor), De Palma, B. (Guionista), & De Palma, B. (Director). (1980). *Dressed to Kill* [Película]. Estados Unidos.

Loader, J., Rafferty, K., Rafferty, P. (Productores), & Loader, J., Rafferty, K., Rafferty, P. (Directores). (1982). *The Atomic Cafe* [Película documental]. Estados Unidos.

Lubin, S. (Productor), Frawley, J. (Guionista), & Frawley, J. (Director). (1904). *The Bold Bank Robbery* [Película cortometraje]. Estados Unidos.

Lumière, L.; Auguste, L. (Productores), & Lumière, L. (Director). (1896). *L'arrivée d'un train à La Ciotat* [Película Cortometraje]. Francia.

MacBride, D. J. (Productor), Jarmusch, J. (Guionista), & Jarmusch, J. (Director). (1995). *Dead Man* [Película]. Estados Unidos.

Manoogian, B.; Manoogian, H.; Weill, J. (Productores), Scorsese, M. (Guionista), & Scorsese, M. (Director). (1967). *Who's That Knocking at My Door* [Película]. Estados Unidos.

Marshall, F. (Productor), Kasdan, L. (Guionista), & Spielberg, S. (Director). (1981). *Raiders of the Lost Ark* [Película]. Estados Unidos.

Mayfield, L.; Zaloom, G. (Productores), Stefano, J. (Guionista), & Garris, M. (Director). (1990). *Psycho IV: The Beginning* [Película]. Estados Unidos.

McLaren, N. (Productor), & Lambart, E.; McLaren N. (Directores). (1960). *Lines: Vertical* [Cortometraje]. Canadá.

Mirisch, W. (Productor), Mainwaring, D. (Guionista), & Siegel, D. (Director). (1956). *Invasion of the Body Snatchers* [Película]. Estados Unidos.

Murphy, K. (Productora), Guest, C.; McKean, M.; Shearer,

H.; Reiner, R. (Guionistas), & Reiner, R. (Director). (1984). *This is Spinal Tap* [Película]. Estados Unidos.

Murphy, K.; Wechsler, N. (Productores), Van Sant, G.; Yost, D. (Guionistas), & Van Sant, G. (Director). (1989). *Drugstore Cowboy* [Película]. Estados Unidos.

Ogura, S. (Director). (1985). *ギニーピッグ 悪魔の実験* [Película Cortometraje]. Japón.

Oost, E. (Productora), McCarthy, T. (Guionista), & Grimonprez, J. (Director). (1933). *Double Take* [Película Documental]. Bélgica.

Parker, L. (Productora), Van Sant, G. (Guionista), & Van Sant, G. (Director). (1991). *My Own Private Idaho* [Película]. Estados Unidos.

Parker, L. (Productora), Van Sant, G. (Guionista), & Van Sant, G. (Director). (1993). *Even Cowgirls Get the Blues* [Película]. Estados Unidos.

Porter, E. S. (Productor), Porter, E. S.; Marble, S. (Guionistas), & Porter, E. S. (Director). (1903). *The Great Train Robbery* [Película cortometraje]. Estados Unidos.

Saxon, E.; Utt, K. (Productores), Tally, T. (Guionista), & Demme, J. (Director). (1991). *The Silence of the Lambs* [Película]. Estados Unidos.

Shub, E. (Productora), Shub, E. (Guionista), & Shub, E. (Directora). (1927). *Падение династии Романовых* [Documental]. Unión Soviética.

Strompolos, C. (Productor), Kasdan, L. (Guionista), & Zala, E. (Director). (1989). *Raiders of the Lost Ark: The Adaptation* [Película]. Estados Unidos.

Van Sant, G. (Productor), Van Sant, G. (Guionista), & Van Sant, G. (Director). (1982). *The Discipline of the D.E.* [Película cortometraje]. Estados Unidos.

Van Sant, G. (Productor), Van Sant, G. (Guionista), & Van Sant, G. (Director). (1986). *Mala Noche* [Película]. Estados Unidos.

Wallis, H. B. (Productor), Huston, J. (Guionista), & Huston, J. (Director). (1941). *The Maltese Falcon* [Película]. Estados Unidos.

Welles, O. (Productor), Mankiewicz, H. J. (Guionista), & Welles, O. (Director). (1941). *Citizen Kane* [Película]. Estados Unidos.

Welles, O. (Productor), Welles, O. (Guionista), & Welles, O. (Director). (1948). *Macbeth* [Película]. Estados Unidos.

Winkler, I. (Productor), Pileggi, N. (Guionista), & Scorsese, M. (Director). (1990). *Goodfellas* [Película]. Estados Unidos.

Wolf, D. (Productor), Van Sant, G.; Affleck, C.; Damon, M. (Guionistas), & Van Sant, G. (Director). (2002). *Gerry* [Película]. Estados Unidos.

Wolf, D. (Productor), Van Sant, G. (Guionista), & Van Sant, G. (Director). (2003). *Elephant* [Película]. Estados Unidos.

Wolf, D. (Productor), Van Sant, G. (Guionista), & Van Sant, G. (Director). (2005). *Last Days* [Película]. Estados Unidos.

TELEVISIÓN

Archer, J. (Productor), Cousins, M. (Guionista), & Cousins, M. (Director). (2011). *The Story of Film: An Odyssey - Episode 14: New American Independents & the Digital Revolution* [Mini-Serie Documental]. Estados Unidos.

Boyle, D. (Productor), MacLaverly, B. (Guionista), & Clarke, A. (Director). (1989). *Elephant* [Película cortometraje para la televisión]. Reino Unido.

Cory, B. et al. (Productores), Cipriano, A. et al. (Guionistas), & Gates, T. et al. (Directores). (2013-2017). *Bates Motel* [Serie para la televisión]. Estados Unidos.

Harrison, J. (Productora), Cockrell, F. M. et al. (Guionistas), & Hitchcock, A. et al. (Directores). (1955-1962). *Alfred Hitchcock Presents* [Serie de televisión]. Estados Unidos.

Jones, Q. (Productor), Garret, S.; Ballard, G.; Wilson, D. (Guionistas), & Wilson, D. (Director). (1988). *The Man in the Mirror* [Video Musical]. Estados Unidos.

Linder, G.; Topolsky, K. (Productores), Rothstein, R. (Guionista), & Rothstein, R. (Director). (1987). *Bates*

Motel [Película para la televisión]. Estados Unidos.
Markle, F. (Productor), Markle, F. (Guionista), & Markle, F. (Director). (1964). *A Talk with Hitchcock para la serie Telescope* [Programa de televisión]. Estados Unidos.
Van Sant, G. (Productor), Van Sant, G. (Guionista), & Van Sant, G. (Director). (1983). *Psycho Shampoo* [Comercial Parodia]. Estados Unidos.
Wolf, D. (Productor), D-J. (Guionista), & D-J. (Director). (1999). *Psycho Path* [Documental para televisión]. Estados Unidos.

PÁGINAS WEB

Bonet, E. (2002), *Desmontaje documental*, <http://www.culturasdearchivo.org>

Brown, M. (14 de Abril de 2016). *Film director Peter Greenaway calls for 'image-based cinema'*. <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/14/film-director-calls-for-image-based-cinema>

Coonan, C. (9 de Octubre de 2007). *Greenaway announces the death of cinema - and blames the remote-control zapper*. <http://www.independent.co.uk/news/world/asia/greenaway-announces-the-death-of-cinema-and-blames-the-remote-control-zapper-394546.html>

Ebert, R. (6 de Diciembre de 1998). *Review - Psycho*. <https://www.rogerebert.com/reviews/psycho-1998.html>

Correctora de estilo

Carla Valdespino Vargas

Diseño editorial y maquetación

Evedka P. R. Ayala

Tipografía empleada

Arial

MS Mincho

Alte Haas Grotesk

Imagen de portada

Psychos (Soderbergh, 2014)