

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Programa Especial de Titulación en Cine

***READY-MAKE: LA PELÍCULA PSICOSIS (1998) DE
GUS VAN SANT COMO GESTO DE PROVOCACIÓN
CINEMATOGRAFICA: EL CINEASTA COMO ESPECTADOR.***

Tesis para optar al grado de Licenciada en Cine

Tesista: Daniela Sabrovsky Baytelman

Profesor guía: Sergio Navarro

Valparaíso, Chile

Noviembre de 2008

RESUMEN

El año 1998 fue estrenada una película de características muy particulares: *Psicosis 98*, dirigida por el recientemente célebre Gus Van Sant era la nueva versión de un clásico, *Psicosis*, de Alfred Hitchcock, vastamente reconocido por la crítica y el mundo del cine-arte, así como también inscrito en el inconsciente colectivo a través de imágenes a esas alturas icónicas, como la famosa escena de la ducha, donde la protagonista es brutalmente asesinada.

El director Gus Van Sant tomó la particular decisión de mantener intacto casi todo del original: el guión se mantendría intocado, re utilizarían planos de la escenografía diseñada en el año 60 para recrearla, y –lo que sería más notorio en el resultado final, sobre todo en las escenas más recordadas por el público y la crítica- se copiaría cada plano en cuanto a lentes, ángulos de cámara y duración.

Esta investigación pretende encontrar un sustento teórico desde donde entender la película ya no en cuanto a fenómeno puramente narrativo, sino como un gesto transgresor del medio donde se origina -el cine , y más específicamente, el cine masivo de Hollywood- cuestionando el concepto de autor y de obra, entre otros elementos fundamentales que componen la práctica de producción cinematográfica.

ÍNDICE

1. <u>Introducción</u>	5
2. <u>Hipótesis: la película <i>Psicosis 98</i> como puesta en evidencia de mecanismos que el cine oculta.</u>	18
3. <u><i>Psicosis 98</i>: el experimento de desfamiliarizar lo familiar</u>	28
3.1 <u><i>Psicosis 98</i> de Gus Van Sant y su relación con <i>Psicosis</i> (1960) de Alfred Hitchcock</u>	28
3.1.1 <u>un <i>remake</i> plano a plano</u>	28
3.1.2 <u>diferencias con el original</u>	31
3.2 <u>escritor como lector, artista como espectador</u>	36
3.2.1 <u>Arte y repetición</u>	36
3.2.2 <u>El escritor como lector</u>	38
3.2.3 <u>Leer, traducir, copiar</u>	39
3.2.4 <u>Espacio entre texto e hipotexto: el experimento de <i>Psicosis 98</i></u>	42
3.2.5 <u>El <i>remake</i> como traducción: desfamiliarizar lo familiar</u>	45
4. <u><i>Psicosis 98</i> como gesto artístico no-aurático</u>	49

4.1 <i>Psicosis 98</i> : críticas y descargos	49
4.2 <i>Psicosis 98</i> y el mecanismo del <i>remake</i>	55
4.2.1 Evolución del <i>remake</i> : de los <i>Talkies</i> al <i>remake</i> actual	55
4.2.2 <i>Psicosis 98</i> : <i>remake</i> extremo en extremo cuestionador	57
4.3 <i>Psicosis 98</i> : <i>remake</i> sin originalidad – obra sin aura	59
4.3.1 Arte aurático v/s arte reproducible	59
4.3.2 Cine ¿arte?	62
4.3.3 <i>Psicosis 98</i> v/s <i>Psicosis 60</i> : el Aura puesta en cuestión	64
4.4 <i>Psicosis 98</i> y su relación con el gesto duchampiano del ready-Made	66
4.4.1 <i>Remake</i> como ready-Made: <i>Psicosis 98</i> como gesto de arte	66
4.4.2 Crisis de las figuras de obra de arte y de artista en el ready-Made	69
4.4.3 Arte y artificialidad: la obra negada y la crisis de lo nuevo	71
5. Conclusiones	74
5.1 Ready-Made, <i>remake</i> del arte	74
5.2 <i>Psicosis 98</i> : <i>remake</i> que rehace al cine	75
6. Bibliografía	77

1. Introducción

El año 1998 fue estrenada una película de características muy particulares: *Psicosis 98*, dirigida por el recientemente célebre Gus Van Sant era la nueva versión de un clásico vastamente reconocido por la crítica y el mundo del cine-arte, así como también inscrito en el inconsciente colectivo a través de imágenes a esas alturas icónicas, como la famosa escena de la ducha.¹

Luego de ganar dos Oscar con la película *Good Will Hunting* (1997), el galardonado director, alentado por su estudio, Universal, a hacer un *remake* de algún guión de su haber para aprovechar el éxito recientemente alcanzado, se decidió nada menos que por *Psicosis* de Alfred Hitchcock, y no sólo eso, sino que tomó la particular decisión de mantener intacto casi todo del original: el guión se mantendría intocado, reutilizarían planos de la escenografía diseñada en el año 60 para recrearla, y –lo que sería más notorio en el resultado final, sobre todo en las escenas más recordadas por el público y la crítica- se copiaría cada plano en cuanto a lentes, ángulos de cámara y duración. “*Van Sant carefully reviewed and timed out each scene of the original Psycho on a DVD player to keep in perfect sync*”² recita un artículo incluido en el DVD de la película, dejando clara la acuciosidad con que el director se propuso su tarea. Es más: ya casi llegando a la

¹ Marion Crane, la protagonista, es brutalmente asesinada en la ducha del motel donde se hospeda

² de “Production Notes” en el DVD de la película

fetichización de la obra original recreando elementos que no aparecerían en el producto final, se propuso usar el mismo plan de rodaje de 37 días que Hitchcock y su equipo utilizaron para filmar hacía más de 38 años³.

Como salta a la vista, no se trataba de un *remake* clásico de la industria: la mayoría de estos productos tienden a borrar la huella del original, haciendo una transformación semántica, generalmente cambiando elementos fundamentales de la diégesis trasladando la acción a un lugar y/o época nuevos (Torregrosa, Carmen, 1995: 107) , adaptando los diálogos al lenguaje actual, cambiando características de los personajes e incluso el título (*ibid.*: 105-106), para crear así una obra totalmente nueva. El mismo Gus Van Sant hizo explícita su intención de hacer un *remake* “atípico”:

Gus Van Sant has had a *Psycho* fixation for a long time.

It all began when started thinking about the notion of Hollywood remakes. Van Sant noticed that, almost without exception, only those films that had fallen out of popularity, relegated to lonely midnight movies and late-night cable, were ever remade. Big, enduring classics were rarely tackled, except in cases where they were altered beyond recognition.⁴

Ya no se trata, entonces, de rehacer una película olvidada por el público, relegada al “cable de medianoche”⁵ ni tampoco de borrar la huella del original. Podríamos decir que se trata de un *remake* extremo, donde la misma palabra *remake* (re-hacer) está entendida en forma literal: Van Sant se propuso la tarea de

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

⁵ *ibid.*

re-hacer *Psicosis* llevando casi al límite el término mismo, acercándose a la copia, o al caso más extremo posible que sería haber “firmado” el original con su nombre.

En el momento de su estreno, *Psicosis 98* fue un estruendoso fracaso: además de la baja taquilla, fue demolida por la crítica. Citando sólo algunos ejemplos, los amantes de Hitchcock se sintieron profundamente ofendidos por tamaña herejía. “*Van Sant is not Hitchcock*” (Rotonda, 2005 citado por MacDowell, James, 2005); otros vieron el fenómeno como un puro producto comercial (y herético a la vez), llamando “puta” y “cafique” al director y al estudio respectivamente (*24-frames per second* citado por MacDowell, James, 2005); o cuestionaron la literalidad del *remake* calificándola de “sinsentido” (Ebert, Roger 1998) o “paródica” (Soto, Héctor, 2006: 236-237), al no proponer un punto de vista nuevo, propio, para recrear el clásico; algunos fueron lapidarios, como el famoso crítico de Chicago Reader, Marc Rosenbaum: “*Gus Van Sant’s Psycho is a peace of dead meat*” (Rosenbaum, Marc, 1998). Sólo contadas publicaciones fueron más benevolentes con el film y trataron de leer entre líneas el fenómeno para entender la película en su dimensión de gesto artístico: el caso más notorio es el de *Cahiers du cinéma*, que en su número 532, con motivo del estreno, dedica dos artículos a *Psicosis 98*: una reseña donde se explica la película ya no en términos de originalidad sino en cuanto a “gesto moderno” (Lalanne, Jean Marc, 1998), y una entrevista al artista Pierre Huygue (“My own private psycho. Reencontre autour de *Psycho*”), donde se contrasta su obra *Remakes* presentada en 1995 en CAPC -en la que recrea, al igual que Van Sant, plano a plano, la película *La Ventana Indiscreta* (1954) también de Hitchcock, con actores no profesionales y en

escenarios reales- con la película de Gus Van Sant (De Baecque, A., Delorme, S. 1998), gesto que claramente pretende situar el análisis de *Psicosis 98* ya no en los términos del cine convencional, sino en los del arte contemporáneo.

Salvo contadas excepciones, como en el caso de los ya citados James MacDowell con su artículo *What Value is there in Gus Van Sant's Psycho*, y las de *Cahiers du Cinéma*, la tónica de las escuetas publicaciones que existen acerca de la película apunta más que nada al análisis de las diferencias existentes entre el original y su remake (como en el caso del artículo publicado por la revista *Literature/Film Quarterly*, "101 ways to tell Hitchcock's Psycho From Gus van Sant's", de Thomas Leitch (Leitch, Thomas M, 2000)) pasando por alto toda la riqueza analítica que, a nuestro parecer, la obra contiene: al no ser abarcable a través del análisis tradicional de las obras cinematográficas, al resistirse a entrar dentro de los cánones del *remake* tradicional y de las películas "originales" (no *remakes*), creemos que el film merece una mirada que amplíe el horizonte analítico hacia otras esferas del conocimiento como el arte y la literatura, donde podríamos encontrar un sustento teórico desde donde entender la película ya no en cuanto a fenómeno puramente narrativo, sino como un gesto transgresor del medio donde se origina -el cine , y más específicamente, el cine masivo de Hollywood- cuestionando el concepto de autor y de obra, entre otros elementos fundamentales que componen la práctica de producción cinematográfica.

Psicosis 98 es un enigma fascinante: la motivación para escribir esta tesis proviene del extremo asombro que produce el film al descubrir las delirantes y extremas decisiones que toma y lleva a cabo el autor dentro de un sistema que normalmente no acepta la experimentación. Así, la primera pregunta que surge es cómo es posible que en Hollywood, y bajo el auspicio de uno de los grandes estudios, haya podido existir un fenómeno cuestionador del mismo sistema que lo produjo. Tendemos a pensar, a la vista de la filmografía posterior de Gus Van Sant (que a lo largo de su carrera ha indagado cada vez con más osadía en la ruptura radical de las convenciones de la narratividad), que el director muy inteligentemente logró “colar” dentro del sistema su *Psicosis*, como un microbio que se cuela dentro de un organismo, para generar el acto inédito de transgredir a Hollywood desde Hollywood y a través de una película-ícono de la industria y la cinefilia.

¿De eso se trata solamente? ¿de la transgresión de un sistema? Creemos que esta película puede ser analizada más allá del puro acto irreverente. A lo largo de esta tesis analizaremos, desde la perspectiva del pensamiento contemporáneo, diversos puntos de vista desde donde creemos se podría mirar *Psicosis*, y así poder entretener un sustento teórico capaz de contener la obra en cuanto a gesto conceptual y comprender las múltiples aristas y matices que en este sentido posee.

A continuación bosquejaremos las coordenadas analíticas por donde transitará la investigación, a partir de algunos textos del pensamiento

contemporáneo. El desarrollo de los temas aquí esbozados serán profundizados más adelante, lo que constituirá el desarrollo de esta tesis.

Comenzaremos el análisis poniendo el foco, por un lado, en el acto de la copia plano a plano, y por otro, en las principales diferencias que existen entre la *Psicosis* original y su *remake*. La copia literal que *Psicosis 98* lleva a cabo a través de la recreación de *Psicosis 60* plano a plano y segundo a segundo, la recreación de escenografías originales, la preservación del guión, incluso la re-puesta en práctica del plan de rodaje son actos que nos recuerdan el lúcido relato de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, donde el protagonista, un novelista francés de principios del siglo XIX se propone la excéntrica, ardua y efímera tarea de reescribir el Quijote de Cervantes, palabra a palabra. De los muchos caminos posibles para llevar a cabo el plan (vivir la vida de Cervantes, o en el otro extremo, simplemente firmar con su nombre la obra original), Menard elige el más difícil: el de crear, dentro de sus propias coordenadas culturales e históricas, una obra idéntica al modelo (Borges, Jorge Luis, 1996). La historia de este *remake* literario nos lleva a reflexionar acerca del acto de escribir, y más allá, al acto mismo de producir una obra artística. Veremos cómo el acto artístico se liga en su origen al acto de la repetición, guiados por el análisis que hace Pablo Oyarzún en su libro *Anestésica del ready-Made* del origen del pensamiento acerca de la producción artística y la figura del creador, desde Platón en adelante, donde el trabajo del artista contiene en su génesis el acto representar cosas ya existentes: “El arte del artista -del pintor, del escultor, del poeta- es hacer unas cosas que representan

cosas previamente existentes y, en tal sentido, dicho aun sin precauciones, imitarlas, y, a través de la imitación, bajo prurito de semejanza, dar origen a un retrato de dichas cosas, a su repetición según ciertos requisitos formales y materiales” (Oyarzún, Pablo, 2000: 218 – 219).

El artista, el creador, es creador de signos. Todo signo adquiere significado sólo si es repetible, es decir, citable (Torregrosa, Carmen, 1995: 103). El artista es un imitador que produce su propio modelo (Oyarzún, Pablo, 2000: 233). Por este camino observaremos la figura del escritor como la de un lector, no sólo de otros textos sino de los propios, y cómo escribir equivaldría a citar, y la lecto-escritura, finalmente, a traducir (Pérez Villalobos, Carlos, 2007). El lazo entonces entre copia y traducción es muy estrecho, y veremos cómo el acto de Pierre Menard consiste en una operación de traducción, pero “del castellano al castellano” (Pérez Villalobos, Carlos, 2007: 106). Así, tal empresa pretendería poner en evidencia los mecanismos del acto de escribir en sí mismo, *reductio ad absurdum*, es decir, llevando el acto de traducir a su extremo, despojándolo de las pequeñas diferencias que conlleva toda traducción con el original⁶, y reduciendo la diferencia entre texto e hipotexto a una sola variable, que consistiría en el cambio de contexto, que modificaría su connotación, cambiando su sentido: el texto escrito por Cervantes en la España del siglo XVII sería entonces totalmente distinto al mismo texto escrito por Pierre Menard en la Francia de principios del siglo XX.

⁶ que darían cuenta, en todo caso, según Borges *vía* Pérez Villalobos, del acto de escritura como proceso y no como obra acabada desde su origen (Pérez Villalobos, Carlos, 2007: 118-119)

Podríamos quizás entonces poner en relación el acto mimético de *Psicosis 98* con el de Menard: una especie de experimento que consistiría en reducir las variables posibles al extremo (el caso límite consistiría en producir exactamente la misma película pero firmada por Van Sant), y ver qué es lo que queda, qué se cuele, qué cambia, en otras palabras, por dónde y de qué formas el autor, reducido a su mínima expresión, reaparece. El mismo Van Sant alude al problema que se plantea en la apropiación de los gestos de otro, citado por *International Herald*

Tribune:

You can't copy a film," he said. "If I hold a camera, it's different than if Irving Penn holds it. Even if it's in the same place, it will magically take on his character. Which was part of the experiment. Our 'Psycho' showed that you can't really appropriate. Or you can appropriate, but it's not going to be the same thing. (Edelstein, D., 2005)

Retomando el camino trazado por la idea del escritor-lector, podríamos decir que todo autor, todo cineasta, es un espectador. Y que el *remaker* sería sólo uno dentro de la serie de los espectadores dentro de la audiencia de una película (Brady, Leo, 1989 : 333), es decir, un autor-espectador. El *remaker*, entonces, podría entenderse también como traductor, es decir, como escritor de una lectura-escritura. En lo que se “cuele” entre el texto y su traducción, en lo que varía entre el original y su recreación, radicaría el placer que el *remake* produce: por un lado, volviendo a Menard, en el placer de mirar la obra como un proceso en gestación, poner en evidencia su proceso, y por otro, como simple placer en el reconocimiento de estas diferencias. Veremos, a través del desarrollo de esta

investigación, las -algunas sutiles y otras más evidentes- diferencias que Van Sant “deja” en el camino de su traducción, y cómo éstas tendrían la función de *desnaturalizar* el relato, de llevar la atención del espectador fuera del *plot*, es decir, de *desfamiliarizar lo familiar*, para, una vez más, hacerse la pregunta, ya despojados de la urgencia de la trama y de los efectos de la actuación: qué es lo que queda.

Desplazando la mirada hacia otro aspecto relevante del fenómeno de *Psicosis 98*, analizaremos la recepción de la crítica y los descargos de Van Sant y su entorno, para leer entre líneas e indagar en los temas que surgen de la lectura analítica de estos textos: en primer lugar, focalizaremos nuestra atención en uno de los reparos en particular que hizo la crítica en su momento, que hace hincapié en la herejía en que incurre el autor al intentar rehacer el clásico de un maestro, aclamado por la crítica y la cinefilia, además del pecado que comete al recrear una trama que todo el mundo conoce, con escenas inscritas, como ya dijimos, en el inconsciente colectivo. Revisaremos entonces en qué consiste, cuáles son las reglas bajo las que el *remake* se ha regido, y cómo *Psicosis 98*, a su manera, las rompe. Diremos entonces que la obra de Van Sant, lejos de ser un *remake* clásico, no es ya un *remake* de guión, sino un “*remake* de puesta en escena” (De Baecque, A., Delorme, S. 1998). Veremos cómo la película transgrede punto a punto las leyes que comandan el *remake* dentro de la industria de Hollywood para, de esta forma, poner en evidencia los mecanismos de dicha práctica. Yendo un poco más lejos también se podría decir que esta la práctica de re-hacer, de

reciclar -evidente o solapadamente- ha sido inherente al sistema comercial de los estudios a lo largo de la historia. Por lo tanto el cuestionamiento instalado por *Psicosis 98* sería de largo alcance, superando su propio territorio para extenderse sobre el fenómeno de la industria cinematográfica.

A continuación nuestra investigación analizará otro aspecto que la crítica desfavorable sacó a la luz en su momento: la falta de “autoridad” de la obra. El filme, al resistirse a reinterpretar, a proponer una mirada “original”, “nueva”, hizo a los críticos cuestionar el valor artístico del mismo. Siguiendo esta idea, entraremos en el análisis del texto de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* donde analiza la obra de arte y su relación con lo que él llama su “aura” (“Un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, Walter, 2003: 47)), término que podríamos traducir, de manera simplificada, como esta “artisticidad” que los críticos reclaman. “Lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura.” (Benjamín, Walter, 2003: 44) El cine como un arte cuya reproductibilidad técnica está inscrita ya en el origen de su producción sería el ejemplo cúlmine de esta pérdida. Al no existir un original, al no existir la posibilidad de autenticidad, el cine pierde su función ritual. Dicha función sería desplazada hacia la figura del “autor” y su “autoridad”, y este es justamente el camino que la crítica inconscientemente sigue para reclamar a *Psicosis 98* justamente su carencia de carácter artístico, es decir, de originalidad. Gus Van Sant, al retirar esta aclamada “autoridad” en *Psicosis 98*, lo que hace es despojar

nuevamente a la obra de su función ritual, artística, arrastrando consigo, a través de la mimesis lograda vía la copia, a *Psicosis* de Hitchcock. Podríamos decir entonces que en este sentido, a través de su *remake*, Van Sant devuelve a *Psicosis* de Hitchcock a su lugar de origen: el cine comercial, “de masas”, no-artístico, o sea sin aura, tomando en cuenta que el cine de Hitchcock en su origen fue un cine para el gran público, un cine de entretención, “rescatado” por los cinéfilos para integrar las filas del cine-arte. *Psicosis 98* le quita *Psicosis* de Hitchcock a los cinéfilos para devolverla a la sala de cine masivo. Pero cabe aquí observar que no es una vuelta sin pérdida: esta vuelta supone desde su origen el fracaso, pues se trata de una “mala copia” a propósito, que conscientemente le quita a la audiencia el placer primigenio del suspenso. Pero, a través de ese fracaso, quizás asoma el pequeño triunfo de lograr hacer tambalear algunos fundamentos del cine industrial, dejando entrever su mecanismo, el cual se ha empeñado, a lo largo del tiempo, en esconder.

Llegamos, así, al último cabo que nuestro análisis intentará recoger para tratar de explicarse el enigma que *Psicosis 98* nos plantea: el filme, según la crítica, no sirve como película. Es decir, no es eficiente dentro de los términos del cine. La trama, ya conocida por el público, ya no conlleva suspenso, los cambios con respecto al original no implican una “actualización” de la historia, etc. Al contrario, se podría decir que este *remake*, visto bajo los términos del cine mismo, es peor que su original. ¿Dónde radicaría entonces, el interés de toda esta empresa? Diremos que la única forma de hacerle justicia en este sentido sería

viendo a *Psicosis 98* como un gesto que puede entenderse a la luz del mundo del arte. Es así como en esta línea la revista *Cahiers du cinéma* publica un artículo llamado “Reprise de Remakes”, donde se analiza el fenómeno del *remake* en el ámbito del arte a través de *Psicosis* de Van Sant, emparentándola con la obra *Remakes* de Pierre Huygue (que rehizo con exactitud la película *La Ventana Indiscreta* en escenarios reales, con actores no profesionales) y con otras dos obras artísticas: *24 hours Psycho*, de Douglas Gordon, donde ralentiza al extremo la película de Hitchcock para hacerla durar 24 horas, y *Schizo*, donde las dos escenas de la ducha, la de Van Sant y la de Hitchcock son exhibidas en paralelo (Goumarre, L., Lalanne, J. M., 1998). Veremos así cómo es posible hacer un paralelo entre los ready-Mades de Duchamp y *Psicosis 98*. En *Cahiers du Cinéma*, el artista Pierre Huygue, comentando el remake de Van Sant, dice:

C'est comme *Sleep* de Warhol, dont, d'ailleurs, Pasolini parle dans *L'Expérience hérétique*. Peu de personne on vu *Sleep*, tout le monde pense que c'est un plan-séquence de six heures sur un homme qui dort, alors que c'est très decoupé. C'est pareil pour *24 hours Psycho* de Douglas Gordon. Le fait meme de l'énoncer est une question, et après on peut débattre de cette question. Le film de Gus Van Sant est un film qu'on peut raconter. On peut dire l'idée du film et, lorsqu'on l'a énoncée, on a dit une grande partie de ce qu'il y a effectivement dans le film. Ce qui compte, c'est la vitesse de transmission et le questionnement. (*ibid.*)

Aquí *Psicosis 98* es comparada con la obra *Sleep*, de Andy Warhol, pues se trata de obras que no es necesario ver, basta con saber de ellas. Los ready-Mades de Duchamp son obras también de ese tipo, pues se trata de objetos de la vida cotidiana desplazados al lugar del museo: no es necesario “ver” *La Fuente* de Duchamp, bastaría sólo con saber de la existencia de la obra. Lo mismo pasaría con *Psicosis 98*, que es otra obra que adquiere significado en cuanto a gesto de transposición contextual. Por otro lado se podría entender la película de Van Sant como un “ready-Made alrevés” (Lalanne, Jean Marc, 1998), cometer el acto de sacar la película *Psicosis* de su “museo cinéfilo” despojándola de su aura (*ibid.*).

A través del texto de Pablo Oyarzún, *La anestésica del ready-Made* (Oyarzún, Pablo, 2000) veremos cómo el ready-Made pone en crisis la idea de obra de arte y la figura del artista, poniendo en evidencia la artificialidad del arte y poniendo en cuestión la idea de “lo nuevo”. Así podremos entender también *Psicosis 98* a la luz de este análisis, descubriendo cómo los mecanismos del ready-Made se emparentan con el gesto que Van Sant nos propone, que consiste, finalmente en “repetir intenciones de arte” (Oyarzún, Pablo, 2000: 210). En otras palabras, repetir intenciones de cine, repetir al cine.

2. Hipótesis: la película *Psicosis 98* como puesta en evidencia de mecanismos que el cine oculta.

La hipótesis que plantearemos, y que nos dedicaremos a iluminar desde distintos ángulos a lo largo de esta tesis, es que el objetivo final del autor a través de esta película-gesto consiste en la puesta en evidencia, punto por punto, de casi todos los elementos (o al menos los más relevantes) que constituyen el cine como lo conocemos actualmente. Las múltiples operaciones que lleva a cabo a través de esta película inestable e incómoda dentro del ámbito en el que se origina, tienden todas a quebrar el equilibrio – precario a la luz de Van Sant – del entramado que constituye la ficción cinematográfica y la forma que ha adoptado el cine desde sus facetas más industriales hasta las más artísticas.

La operación desestabilizadora más evidente que *Psicosis 98* lleva a cabo tiene que ver con los mecanismos del *remake*. podemos decir (y ahondaremos en este punto más adelante), que la historia del cine masivo podría ser vista como la historia de un eterno *remake*, de un continuo reciclaje. En la época del *studio-system* los guiones eran aprovechados al máximo, reciclándolos cambiando su contexto, su título, actores; las primeras películas del cine sonoro eran rodadas en varios idiomas a la vez; temas y personajes son reutilizados una y otra vez por la industria. Es así como el cine industrial, explícita o implícitamente, efectúa un constante reciclaje de sí mismo, por razones de economía de recursos, pero sobre

todo por una razón que está en el origen de su naturaleza como producto masivo: el cine comercial, y en general todo producto dirigido a las masas (como la música popular y la publicidad, por ejemplo) basa su éxito en la repetición de fórmulas que ya han sido exitosas. Para generar productos “originales”, lo que se hace es disfrazar la fuente original, recombinar fórmulas, para así hacer desaparecer la operación de reciclaje y entregar al público un producto “nuevo”, pero que en realidad no es más que la repetición de fórmulas ya probadas, de “productos previamente testeados por los consumidores” (MacDowell, James, 2005).

Van Sant hace un *remake* que no disfraza la fuente, y además se toma muy en serio el término *remake*, entendiéndolo literalmente: *remake* significa re-hacer, y al extremar obstinadamente, obsesivamente la operación, lo que hace es sacar a la luz lo que en la historia del *remake* y del cine ha estado normalmente en la sombra.

Sin embargo, existe otro tipo de *remake*, más explícito, que llamaremos el *remake stricto sensu* (Torregrosa, carmen, 1995), que no esconde la operación del *remake*, pero sí transforma la obra original renovándola técnicamente, actualizándola, ofreciendo así al público un producto “nuevo”, pues a pesar de que la industria utiliza una y otra vez fórmulas probadas, entrega dichas fórmulas disfrazadas de tal manera que parezcan novedosas para el público. Van Sant, a través de su *remake* literal, negándose a renovar diálogos, puesta en cámara, decorados, elimina el factor de la novedad, o lo reduce al mínimo (sí agrega color

y obviamente un nuevo casting, entre otras cosas), sacando a la luz, poniendo en evidencia, justamente, esta avidez de novedad del público masivo, satisfecho una y otra vez por la industria entregándole no la novedad absoluta, pero sí lo que el público ya conoce (y quiere), oculto bajo la apariencia de lo nuevo. Aquí encontramos nuevamente, (y seguiremos encontrando a lo largo de este análisis), esta operación retórica, esta acrobacia lógica que *Psicosis 98* efectúa a todo nivel: al negar la novedad, al negarse a innovar, realmente innova, pero a otro nivel, más conceptual, es decir, al hacer consciente dicha necesidad de innovación en los productos de consumo de masas.

El cine como lo conocemos – desde su faceta más comercial hasta el cine-arte-, en distintos grados, se sirve de una serie de mecanismos y convenciones que lo componen y articulan, para tomar la forma de películas exhibibles en salas, y en algunos casos, comercializables. En estricto rigor, si vemos al cine en su dimensión de mero soporte, podríamos decir que se trata de imagen en movimiento acompañada de sonido, y más al extremo, de una serie de imágenes fijas que corren, una junto a otra, a una cierta velocidad (24 cuadros por segundo actualmente) con una banda sonora en sincronía.

Desde los primeros experimentos de los hermanos Lumière (una serie de cortos documentales de corte naturalista, cuyo objetivo era el de usar el soporte como espejo de la realidad (Sadoul, Georges, 1962: 21 - 22), y pasando por las películas de Georges Méliès (escenificaciones a modo de “teatro filmado” de actos

de magia utilizando todo tipo de trucajes de montaje (Sadoul, Georges, 1962: 31)), estas imágenes en movimiento (a las que posteriormente les fue añadida una banda sonora) recorrerían un largo camino hasta llegar a la forma en que las conocemos y consumimos actualmente como cine de ficción: productos audiovisuales de más de una hora de duración, que cuentan historias más o menos comprensibles y con una evolución o progresión dramática más o menos lógica. Producto de una serie de técnicas y convenciones para la construcción de esta ficción, las historias que se nos presentan en la pantalla constituyen una “realidad” aceptada por el espectador, podríamos decir, sin reparos⁷, que funciona con una lógica que tiende a emular el mundo a través de una serie de procedimientos artificiales tales como la continuidad y el montaje, técnicas de actuación (generalmente) de tipo “realista”, o la sincronía de sonido e imagen especialmente en la voz humana. La ficción construida a través de dichos artificios arma un mundo cerrado en sí mismo, sin fisuras, que, salvo en raras ocasiones, no es en ningún caso autoconsciente⁸: el film no traspasa el límite de la pantalla, el mundo “exterior” no le afecta, no existe. Los personajes no saben que están dentro

⁷ Cabe destacar que esta “entrega” de parte del público a la ficción construida no es automática, y requirió de todo un proceso de adiestramiento de las audiencias, que, por ejemplo, tuvieron que entender y asimilar el mecanismo revolucionario que significó la alternancia de planos generales y primeros planos (técnica iniciada por el cineasta inglés G.A. Smith en el año 1900 en sus películas *Grand Ma's Reading Grlass* y *As seen through a telescope* (Sadoul, Georges, 1962: 45), donde era necesario entender el hecho – para nada obvio en esta etapa de la evolución del cine – de que el primer plano de una cabeza correspondía a la cabeza del cuerpo mostrado a continuación en un plano general.

⁸ Algunos ejemplos del cine “consciente de sí mismo” se pueden encontrar en algunas comedias donde los personajes hablan a cámara o en otras, como *Persona* de Ingmar Bergman, donde al final el soporte, el celuloide mismo, es “revelado” a los espectadores, quebrando el “límite” de la pantalla de cine.

de una película, es decir, el film rara vez habla de su propia ficción, el film rara vez habla de sí mismo. Es así como los espectadores, por su parte, tampoco “cuestionan” el film (si este cumple bien con las convenciones y maneja bien la técnica) en cuanto a su verosimilitud y coherencia interna: por ejemplo, la ilusión de continuidad de dentro del montaje es plenamente aceptada por el público, y nadie actualmente se cuestiona que un plano contiguo a otro también sea contiguo a éste en el tiempo. Y en un plano más abstracto, salvo alguna excepciones, el espectador en la sala de cine no “ve” el filme como superficie, como fenómeno, si no que la idea es que (ayudado por la oscuridad de la sala de cine y las grandes dimensiones de la pantalla) se “entregue” a la ficción en una especie de trance, como si el filme ocurriera en su propia mente. Este pacto de *no – cuestionamiento*, de ocultamiento mutuo entre la obra y el espectador, es lo que finalmente permite la experiencia del cine convencional, donde los espectadores “viven” la película a través de los personajes que la habitan.

Con *Psicosis 98*, Van Sant hace el camino inverso, efectuando un desocultamiento de los mecanismos que articulan la relación entre el espectador y el film y entre el film y sí mismo. En primer lugar, diremos que se trata , no de un *remake* de guión, sino que de un *remake* de puesta en escena (De Baecque, Antoine y Delorme, Stéphane, 1998). Al copiar ángulos y movimientos de cámara, tiempos de planos, lo que hace es una especie de mímica del cine, una mímica de *Psicosis 60*, que despoja a la superficie de su fondo, que levanta hacia la superficie lo superficial del cine, su *materia*: actores que hablan y se mueven en distintos planos, dispuestos unos junto a otros, con cierta duración. Los actores ya

no actúan el guión, actúan a los actores que alguna vez actuaron el guión. La cámara se mueve haciendo eco de otros movimientos, despojándose así de toda lógica, de todo trasfondo, pues esta operación de “amarre” entre fondo y superficie ya está hecha por otro, al que se copia, quedando sólo la imagen pura, como acto desligado de un subtexto. Sin embargo la idea de la imagen sin subtexto es algo imposible

“pues no existen imágenes puras, neutras, separadas de todo sentido asociado “ (Barthes, 2001)

Inherente al texto, el subtexto siempre aparece, en este caso como la negación de él mismo, que lo termina sacando a la luz por ausencia.

En su mayor parte copia literal, *Psicosis 98* no es del todo una copia fiel. Van sant *cuela* imágenes de su cosecha en medio de las de Hitchcok. Es así como en la conocida escena de la ducha inserta imágenes totalmente fuera de contexto (unas nubes en *time-lapse*) , creando así una fisura en el relato, rompiendo la ilusión del suspenso, y más aún la de la continuidad y de la lógica del montaje, poniendo, nuevamente, en evidencia los mecanismos artificiales que crean la ilusión del cine de ficción.

Las historias que se desarrollan en las películas como hoy las conocemos, sobre todo en el cine comercial de Hollywood, contienen también una serie de convenciones creadas a través del tiempo. La progresión dramática mantiene una lógica –heredada del teatro griego en tres actos - donde la trama (o *plot* en inglés) – aunque sea contada de forma no-lineal- es continua. *Pasan cosas*, y el

interés del espectador estará generalmente centrado en qué cosas pasan, y cómo lo hacen. El *plot* o conflicto central será entonces el punto alrededor del cual se construirá el mundo donde éste ocurrirá, y los personajes, decorados y sonidos existirán en función de él.

Al ser *Psicosis 98* el *remake* de un clásico donde la trama es ya conocida por el público, el suspenso es eliminado y la importancia del *plot* anulada. Acto absolutamente consciente (el afiche de la película muestra la escena de la ducha, es decir, el asesinato de la protagonista), desarticula el mecanismo del suspenso y desliga la imagen de su relación convencional con la trama. Dicha desarticulación pone en evidencia nuevamente el mecanismo, y obliga al público, sacando la variable del *plot*, a *ver* la relación entre el *plot* y su imagen correspondiente.

La figura del autor a lo largo de la historia del cine ha tomado formas diversas: difusa o inexistente en los comienzos de la experimentación cinematográfica como espectáculo de feria y acrobacia óptica, la figura del autor ha tomado dos caminos paralelos. Dada su condición de arte e industria a al mismo tiempo, el cine ha adoptado dos tendencias que coexisten actualmente en el mercado, dependiendo del énfasis que pone cada producto en una de sus dos condiciones que lo definen, artística o industrial. El cine industrial o masivo, producido por grandes estudios, no necesita la figura del autor para existir, pues su valor “artístico” no es gravitante para cumplir sus objetivos. En este caso, algo parecido a la figura del autor es adoptada por el productor, siendo el director muchas veces una figura anónima e intercambiable, pues son los valores de

producción los que atraen a su público. El interés de parte del mundo de las letras y de las artes francesas hacia el cine que nace con la aparición en 1908 de una pequeña sociedad de producción llamada *Film d'art*, que produjo films con guiones de autores connotados en el ámbito de la literatura y mejores decoradores y músicos que sus predecesores (Sadoul, George, 1962: 71), más la aparición del cine de vanguardia en toda Europa hacia 1925 (*ibid.* : 197) y una serie de gestos que junto al nacimiento y consolidación de la crítica cinematográfica contribuyeron a dotar al cine de su “función artística” (Benjamin, Walter, 2003: 54), dando forma a lo que conocemos en la actualidad como *cine de autor*, término usado para distinguir a éste de su contraparte industrial y masiva. Es así como los realizadores han sido divididos por la crítica en dos tipos: autores y artesanos, dependiendo del grado de su aporte a la obra en cuanto a su universo personal (Soto, Héctor, 2006: 24), y como el cine ha adoptado dos maneras de enfrentar la figura del autor, una que tiende a ocultarlo y otra que lo eleva a la condición de artista, sacándolo a la luz. Dicha división no es de ninguna manera tajante, y hay cineastas que han transitado a través de estas dos categorías. De ningún modo una realizador en las sombras, Alfred Hitchcock brilló desde los años 50 como una figura de inmensa popularidad con sus películas y series de suspenso en el mundo del cine industrial y masivo, pero no no como un autor entendido en términos artísticos, sino como un artesano del suspenso y un productor mundialmente célebre, lo que le valió la condescendencia de la crítica norteamericana, y europea, “denigrando un film tras otro” (Truffaut, F., 1994: i). Fue la revista francesa *Cahiers du cinéma* y particularmente el joven crítico y cineasta Francois

Truffaut quienes en los años 60 “rehabilitaron” a Hitchcock como artista, reconociéndolo ya no por su éxito comercial, sino por su aporte al cine en términos de creatividad. En la introducción del libro *El Cine Según Hitchcock (ibid.)*, compuesto de una serie de entrevistas que el mismo Truffaut hizo al exitoso cineasta en el año 1962, relata las siguientes anécdotas, donde se puede sentir la percepción de la crítica imperante en esos años:

En 1962, encontrándome en Nueva York para presentar *Jules et Jim*, me di cuenta de que cada periodista me hacía la misma pregunta: *¿por qué los críticos de “Cahiers du Cinéma” toman en serio a Hitchcock? Es rico, tiene éxito pero sus películas carecen de sustancia.* Uno de esos críticos americanos, a quien yo acababa de hacerle el elogio, durante una hora, de *Rear Window* (La ventana indiscreta), me respondió esta barbaridad: *A usted le gusta Rear Window (La ventana indiscreta) porque, no siendo habitual de Nueva York, no conoce bien Greenwich Village.* Le respondí: *Rear Window (La ventana Indiscreta) no es una película sobre la ciudad, sino, sencillamente, una película sobre el cine, y yo conozco el cine. (ibid.)*

Es gracias a este reconocimiento que hoy en día sus películas son analizadas por los estudiosos y enseñado en las escuelas de cine. Actualmente es más probable encontrar películas de Hitchcock en la sección de cine-arte de los videoclubs, que en la de thriller y suspenso.

A la luz de estos datos, no nos parece casual de parte de Gus Van Sant la elección de *Psicosis* como materia prima para su *remake* extremo, pues al ser el mismo Hitchcock una figura polémica en términos de la autoridad y artísticidad

en el mundo del cine, se hace más significativo el cuestionamiento de la figura del autor como creador a través de la operación de re-hacer una de sus películas más famosas. Las operaciones que efectúa Van Sant en *Psicosis 98*, al poner en cuestión la figura del autor como artista generador de originalidad, al hacer este experimento de anulación del yo del creador, a nuestro parecer lo que hace es producir un nuevo efecto artístico que consiste en la reflexión acerca de la artísticidad misma. Su condición de “autor”, ineludible, se expresa ya no en efectos artísticos en forma de gestos personales, sino en actos reflexivos acerca de la misma condición artística y de la figura de sí mismo y de los cineastas en general como autores. Es así como la posición compleja que ocupa y ha ocupado el autor dentro de la historia del cine es puesta en evidencia.

La otra conclusión que se puede desprender de la elección de la película *Psicosis* –y no otra- es que a través de este *remake* dentro de la industria Van Sant “devuelve” *Psicosis* a su medio original, las salas de cine masivo y este retorno revela, pone en evidencia, el primer viaje del cine de Hitchcock en los años 60, desde el cine industrial hacia el mundo del cine-arte.

En suma, planteamos la hipótesis de que *Psicosis 98* es una operación de puesta en evidencia del cine mismo, que a través de esta mímica de su original, esta traducción literal de los gestos hitchcockianos, desliga la articulación entre texto y subtexto, poniendo en evidencia los mecanismos con que originalmente fueron articulados, y finalmente los mecanismos que articulan al cine mismo.

3. *Psicosis 98*: el experimento de desfamiliarizar lo familiar

3.1 *Psicosis 98* de Gus Van Sant y su relación con *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock

Psicosis 98 se parece mucho a *Psicosis 60*, pero por otro lado, tienen radicales diferencias. Veremos cómo ambas películas se relacionan entre sí, para más adelante, intentar dilucidar cómo, a través de similitudes radicales y diferencias contundentes, Van Sant crea, más que una película, una puesta en cuestión de una serie de mecanismos inherentes al cine.

3.1.1 un *remake* plano a plano

Visto desde el punto de vista de las similitudes, según el texto “Production Notes” que acompaña la edición en DVD de la película, *Psicosis 98*, en un 95%, es una copia plano a plano de *Psicosis 60*: “Van Sant determined early on that he wanted to plan out the same shots Hitchcock used”. Según el mismo texto, cronómetro en mano, Van Sant revisó cada escena para lograr no sólo los mismos tamaños y ángulos de cámara, sino que además la misma duración de cada uno de ellos. Los planos de la escenografía original se mantuvieron (sólo se cambió el estilo de algunos decorados para actualizarlos, manteniendo las proporciones

originales), y la música Bernard Herrmann fue conservada tal cual como fue grabada para la versión de 1960. El guión original fue conservado acción por acción, y casi palabra por palabra. En una entrevista concedida por Joseph Stephano a The Austin Chronicle en el año 1999, el autor relata la experiencia de haber “reescrito” el guión para la versión de Van Sant. Efectivamente, a Stephano le fue encargada una nueva versión del guión, pero con el encargo de sólo “actualizar” algunos términos, como por ejemplo la cantidad de dinero que Marion Crane roba al inicio de la película, de US\$ 40.000 a US\$ 400.000, para aportar verosimilitud, con lo que el guionista no estuvo de acuerdo, pues según él, el guión necesitaba cambios más profundos para esta nueva versión. Le propuso actualizarlo para hacer algo realmente nuevo, encontrando la radical negativa del director:

“he said he wanted to do the same movie, not to touch a hair on his head. But, you know, is a different film (...) Today’s sensibility is different. I’m not where I was in 1960, that’s not how I look at the World today, and Gus just didn’t want to change it. His dream, or his obsession was to re-create this movie shot-by-shot, line-by-line. ” (desconocido, 1999)

La negativa no sólo vino de parte de Van Sant, sino de todo el equipo involucrado, fascinado e incluso obsesionado con la recreación fiel: “It wasn’t just Gus, it was also the people at Imagine who caught this, this fever, of “let’s do it just the way it was”. (*ibid.*)

Así la copia del original también alcanza, en *Psicosis 98* niveles más abstractos, más subjetivos, recreando elementos que no se ven en la pantalla, y que operan a un nivel casi fetichista: además de la re-contratación del guionista para la modificación de detalles mínimos, el plan de rodaje de 37 días fue copiado del original. Incluso la misma compañía de efectos ópticos empleada por Hitchcock fue recontratada, trabajando con discípulos de los técnicos originales: “Van Sant used the visual effects company Illusion Arts and worked with artists who had apprenticed to Albert Hitchcock’s most respected optical effects advisor.”⁹

Todas estas similitudes, reales y virtuales (como la copia del plan de rodaje), al nivel y con la obsesión que están llevadas a cabo, nos hacen pensar en una especie de experimento. ¿Es posible una copia fiel? Si se copian los mismos planos, los mismos diálogos, incluso se trata de emular el “proceso” de la elaboración del film, ¿es la misma película lo que resulta? El mismo Gus Van Sant, citado por International Herald Tribune dice que la empresa de copiar un film es inabarcable, asumiendo que *Psicosis 98* se trata de un experimento que demuestra que en realidad tal apropiación es imposible, pues algo siempre cambia, por más precisa que se haga la copia (desconocido, 2005). Reafirmando este punto, Jean Marc Lalanne, de *Cahiers du Cinéma*, concuerda: “En meme temps, en ne changeant rien, il montre aussi à quel point tout a changé”. Al extremar las similitudes, y asumiendo la imposibilidad de la copia absoluta, lo importante es ver qué es lo que cambia, qué es lo que se cuela. Esta anulación

⁹ de “Production Notes” en el DVD de la película

voluntaria del yo-creador (“Psycho est un film du sacrifice où Gus van Sant nie sa personnalité” (De Baecque, A., Delorme, S., 1998) lo hace re-aparecer inevitablemente, y quizás en su forma más pura, al quitar ex – profeso la mayor cantidad posible de variables subjetivas que lo componen.

3.1.2 diferencias con el original

El 5% de diferencias con el original que el propio Gus Van Sant declara en las *Production Notes* de la edición en DVD de *Psicosis 98*, aunque minoritarias, tienen gran importancia para el análisis del film. ¿Por qué no copiar absolutamente todo, en un 100%? ¿por qué dejar algunos trazos de “originalidad” en medio de la copia casi absoluta? Veamos cuáles son tales diferencias.

Lo primero que salta a la vista al ver *Psicosis 98* es, quizá, el cambio más radical con respecto a su original: la película es en color (*Psicosis* de Hitchcock es en blanco y negro). “En suite, il y a ce que le film ajoute, en premier lieu la couleur. Au noir et blanc expressionniste de John L. Russell, répond un nuancier de tons doux (du à Christopher Doyle, chef opérateur attiré de Wong Kar-wai), où la couleur parâit éteindre le film” (Lalanne, Jean Marc, 1998) escribe Jean Marc Lalanne en *Cahiers du Cinéma*. Este color pastel del todo alejado del expresionismo del blanco y negro tiende a “apagar” el film, a hacerlo, de alguna manera, inocuo. La paleta de colores más cercana a la sensibilidad *camp*

(MacDowell, James, 2005) que al ámbito del suspenso, tiende a crear una barrera emocional con el film, y en consecuencia, un distanciamiento con respecto a las urgencias de la trama¹⁰.

Otro elemento diferenciador salta a la vista: existe una serie de inserts de imágenes absolutamente desconectadas con la trama, que surgen, aparentemente, sin lógica. El más evidente de éstos es sin duda el de la escena de la ducha: en medio de las violentas cuchilladas que Marion Crane recibe de parte de su agresor, aparecen dos inserts de menos de un segundo cada uno, de unas nubes moviéndose en *time-lapse*. Esta imagen, una especie de “firma” propia de Gus Van Sant, presente también en las películas *Drugstore Cowboy* (1989), *My Own Private Idaho* (1991), *Even cowgirls get the blues* (1993), *Gerry* (2002) y *Elephant* (2003) (*ibid.*), quiebran el relato y le quitan el impacto a la escena, además de la ironía que claramente comporta el hecho de estampar su “marca” en el momento quizás más importante de la película y que ha constituido desde su origen el “sello” hitchcockiano. Una mujer desnuda y una vaca son otros de los inserts que aparecen a lo largo de la película. Imágenes obtusas, “irreducibles a toda interpretación, puras estridencias y verdaderos cortocircuitos”, (Lalanne,

¹⁰ Mac Dowell rechaza las teorías de los analistas que piensan que la elección de este tipo de color no tiene más efecto que hacer un *Psicosis* más “ordinario”: [en contraposición a lo que piensan estos críticos] “I would suggest that the choice of colours detracts from the narrative because of their seeming self-consciousness. Their brightness and boldness appear intentionally artificial and unnatural, creating a sense of intellectually contrived camp that, again, creates a barrier for emotional engagement by feeling somehow “off” (to quote Susan Sontag). Whatever camp’s many potential uses and meanings, the sensibility does not easily lend itself to the effective telling of a horror story. For these reasons I would suggest that the film has little value as convincing narrative cinema.

Jean Marc, 1998), estos quiebres además de neutralizar el impacto desequilibran la continuidad de la trama, saboteando la ilusión del film como un cuerpo sin fisuras, de una ficción a la que (hasta ahora) el espectador se podía entregar sin riesgos. Y al quebrar esta ilusión obligan al espectador a “ver” la película como pura superficie, como imágenes en movimiento, poniendo en evidencia el carácter convencional de la continuidad y la lógica del montaje.

Una serie de exageraciones integran también el 5% de cambios que Van Sant agrega a su fuente original: Se muestra a Marion Crane cayendo desnuda en la escena de la ducha; Norman Bates se masturba espiando a su víctima; una araña sale del cráneo de la madre muerta al final de la película (Lalanne, Jean Marc, 1998). Estos gestos de literalidad, además de quitar el suspenso de lo no-visto, de lo oculto, lo que hacen es dar una clave de interpretación para entender lo que la operación de *Psicosis 98* intenta articular, esto es sacar a la luz, poner en evidencia, desocultar lo implícito.

Los análisis existentes de *Psicosis 98* hacen notar otro ingrediente importante, que llamaremos la “queerización”¹¹ del film. Gus Van Sant, director

¹¹ Queer: Palabra en inglés, que quiere decir textualmente “raro”, pero que se utiliza para denominar a los gays, homosexuales y transexuales de modo ofensivo al igual que “maricón” o “rarito”.

Esta expresión ha sido tomada por los mismos gays para darle un nuevo significado, ahora reivindicativo.

Apartir de “lo Queer” existe un desarrollo teórico que surgió en la academia estadounidense a finales de la década de 1980. Sus máximas exponentes son las escritoras Judith Butler (autora de *Gender Trouble* y *Cuerpos que importan*) y Eve Sedgwick Kosofsky (autora de

abiertamente gay, “invierte” el casting de la película, poniendo en el papel de Marion Crane a Anne Heche, una actriz explícitamente lesbiana, y el “Butch, “man’s – man” Vince Vaughn” (MacDowell, James, 2005) en el papel del afeminado Norman, originalmente interpretado por Anthony Perkins, que era gay. Esta “permutación de los objetos eróticos” (Lalanne, Jean Marc, 1998) es otro elemento que integra la serie de operaciones de puesta en evidencia. Por un lado constituye una “apropiación” de la película de parte del *remaker* (una nueva “firma” estampada por Gus Van Sant sobre la obra de Hitchcock), y a la vez - a través de este acto de transposición - una puesta en evidencia, creemos, de la “cosificación” de los personajes femeninos que Hitchcock realizó a lo largo de sus películas, especialmente con el personaje de Marion Crane.

De la ineludible modificación del casting se desprende el inevitable cambio en la actuación: los actores, más que interpretar el guión original, lo que hacen es interpretar a los actores originales interpretando la película de Hitchcock. El artista Pierre Huyghe, en *Cahiers du Cinéma* observa este elemento en la actuación de *Psicosis 98*: “On voit bien que les acteurs, notament au moment d’entrer dans les

Epistemología del clóset y *Between men*) quienes tomaron las ideas de sexo, sexualidad y género de las teorías feministas, del movimiento de liberación gay y, principalmente, de las ideas entorno a la sexualidad del filósofo francés, Michael Foucault.

En términos generales esta teoría cuestiona el sistema sexual binario tradicional (hombre/mujer). Lo queer critica lo masculino y lo femenino en la misma medida, entendiendo que al género biológico se le imponen reglas para ser hombre y mujer (el azul para ellos y el rosado para ella, por ejemplo), pero las personas queer no aceptan esta determinación y el sexo se convierte en una identidad en constante construcción. (Fuente: <http://anodis.com/nota/8479.asp>)

scènes d'antologie, qui sont carrément des logos, adoptent le jeu des acteurs d'Hitchcock" (De Baecque, A., Delorme, S., 1998). Al parecer, en un acto deliberado, los actores "adoptan" los gestos de sus antecesores: "Anne Heche actúa a la actriz Janet Leigh" (Lalanne, Jean Marc, 1998), creando así un juego de mimesis donde lo que queda es la superficie de la actuación, los gestos como ecos de otros gestos, ya despojados de lo que los produjeron en su origen. Así, otro mecanismo del cine, sobre todo del cine norteamericano es puesto en evidencia, esta vez, a través de la desnaturalización, el de la "naturalidad" de la actuación.

En suma, podemos interpretar que todo este *corpus* de diferencias con el original de Hitchcock tienden todas, por un lado, a generar una apropiación por parte del director de su referente original, a *estampar su firma*. Pero lo más importante, creemos, es que lo que producen en conjunto estas modificaciones es una desnaturalización del relato, una neutralización de los efectos dramáticos *desfamiliarizando lo familiar*, es decir, desestabilizando el equilibrio de la progresión dramática para sacar a la luz los mecanismos responsables de articular el film original.

3.2 escritor como lector, artista como espectador

Todo escritor es un lector en la medida que lee lo que escribe. Todo artista es, inevitablemente, espectador de su propia obra. Desde este ángulo analizaremos la película *Psicosis 98*: desde el punto de vista de Van Sant como espectador de Hitchcock, es decir, como traductor de su obra, y de los mecanismos que implica este acto de traducir, y cómo traducir implica poner en existencia lo repetido.

3.2.1 Arte y repetición

Refiriéndose al acto de imitar o re-hacer obras de arte, Walter Benjamin en su famoso texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escribe lo siguiente: “En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que ha sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos” (Benjamin, Walter, 2003: 39). Yendo un poco más atrás en la reflexión, repitiendo el camino que Pablo Oyarzún recorre, en su libro *Anestésica del ready-Made*, de la definición platónica de arte, podríamos decir también que todo arte consiste en re-hacer al mundo, “es hacer unas cosas que representan cosas previamente existentes y, en tal sentido, dicho aun sin precauciones, imitarlas” (Oyarzún, Pablo, 2000: 218). El artista entonces, un imitador desde su origen, al producir su obra, al repetir elementos del mundo bajo ciertas

convenciones formales, efectúa la puesta en existencia de ellos mismos (*ibid.*: 219). Lo que se produce con la repetición del mundo no es, en todo caso, la cosa misma, sino una imagen de ella. Es más: las cosas –yendo aún más atrás en la reflexión- en realidad son apariencias de ellas mismas, “la cosa no es real, sino algo que es *como* lo real (...) La propia cosa es, pues, radicalmente aparente en tanto que difiere de su idea” (*ibid.* : 226). La apariencia, según esta lógica, una copia de la idea de la cosa, no sería sino la diferencia existente entre la copia y la idea de la que es eco (*ibid.*). Por lo tanto, el artista, copiadore de una apariencia, es decir, copiadore de la diferencia entre la copia y la idea de la cosa, ya sería, en su origen, una especie de *remaker*, un *remaker* de una imagen, *remake* a su vez del origen de ella misma. ¿Es, entonces, el artista, un mero repetidor? Dicho de otra forma ¿qué es lo que diferencia al arte de las cosas, si en ambos casos se trata de copias? Según Oyarzún, Aristóteles es el que contesta esta interrogante de la siguiente forma: el artista, además de producir la imitación, produce el modelo de ella (*ibid.* 233). En otras palabras, imitadore de un modelo producido por sí mismo, es el mismo artista, además de el primer espectador de una serie de espectadores, un repetidor de su propia obra. La obra del artista sería entonces la puesta en existencia de un modelo.

3.2.2 El escritor como lector

Otra hebra para abordar el tema de la repetición y la copia viene del mundo de la semiología y la literatura. Todo signo adquiere significado (es legible) si es repetible, es decir, si es susceptible de ser citado. “Una secuencia de sonidos es significativa sólo si es repetible, susceptible de ser reconocida como “la misma” en distintas circunstancias” (Torregrosa, carmen, 1995: 103). Por lo tanto, todo texto (conjunto de signos) es la repetición de algo. El discurso requiere de otros discursos previos para poder ser comprensible, y entonces, “todo texto es siempre la lectura de otros textos” (*ibid.*:104.). El acto de escribir, siguiendo esta lógica sería, por lo tanto, equivalente al acto de citar (o sea, leer), y entonces lectura y escritura se confunden mediante esta equivalencia.

Podríamos decir entonces, que si leer se confunde con el escribir, que toda lectura es, indefectiblemente, una reescritura. Y por lo tanto, “todo texto es, pues, diferente de sí mismo porque cada lectura lo reescribe de nuevo” (*ibid.*).¹²

¹² Por otro lado, este lector-escritor es, más allá de la definición lógica proveniente de la semiología, según Benjamin, producto de la posibilidad del texto de ser reproducido a través de la expansión del invento de la prensa a finales del siglo XIX, y su creciente disponibilidad para los lectores: “Fue así que una parte creciente de los lectores pasó a contarse también –aunque fuera sólo ocasionalmente- entre quienes escribían. [...] Con ello, la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental; se convierte en una distinción funcional que se reparte en cada caso de una manera u otra. El lector está en todo momento listo para convertirse en alguien que escribe.” (Benjamin, Walter, 2003: 76)

Es más, el escritor es un reescritor de lo leído, incluso de la lectura de su propia escritura. Dicho por Carlos Pérez Villalobos en el capítulo “Del culto de los libros” en su libro *Borges, agonismo y epigonía*: “Escribir es reescribir, porque se escribe siempre a partir de lo leído: tanto a partir de lo leído ya, del recuerdo de la literatura leída, como de la acción de leer lo que se escribe” (Pérez Villalobos, Carlos, 2007: 108). El escritor lee lo que él mismo ha escrito, y al hacerlo, continúa escribiendo, reescribiendo lo que lee: a este acto le llamamos, corrientemente, corregir. El escritor, que a la vez lee y reescribe su propio texto, corrige hasta llegar al texto definitivo. El resultado “final”, diremos entonces, es el borrador señalado como “definitivo” (muchas veces por cansancio) de entre una serie infinita de borradores (*ibid.*: 113).

“Toda auténtica lectura es un trabajo de traducción que reescribe lo que lee a la luz de los materiales que traman la memoria actual del lector” (*ibid.* : 126). El escritor, lector de sí mismo, puede entonces entenderse como un *traductor*.

3.2.3 Leer, traducir, copiar

El escritor-traductor por excelencia es Pierre Menard, protagonista del relato de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*, quien se propone escribir el libro de Cervantes (reescribirlo), no a través de la copia directa, sino que por medio de la creación de las condiciones que hagan que él, un escritor francés del siglo XIX,

produzca una obra idéntica a su modelo, escrito en España, más de dos siglos atrás. Pérez Villalobos explica la empresa de Menard de la siguiente forma, definiéndola como un acto de traducción:

La empresa (“complejísima y de antemano fútil” de Menard, “repetir en un idioma ajeno un libro preexistente”, se confunde, así definida, con la tarea de traducir. Sólo que, en este caso, el francés Menard traduce del castellano al castellano; repite en castellano (idioma ajeno a él) un libro escrito en castellano. (Pérez Villalobos, Carlos, 2007: 106)

La utopía de Pierre Menard -de producir las condiciones necesarias para producir una obra ya escrita por otro, producir una experiencia que dé como resultado una obra idéntica escrita bajo condiciones totalmente distintas- constituye una especie de metáfora, o si se quiere, una especie de *puesta en evidencia* del mecanismo del traducir:

“Quien traduce lee un texto, pero en su propósito de repetir lo leído en una lengua que no es el del texto, actúa, actualiza, todas y cada una de las operaciones constructivas implicadas en la actividad de escribir” (*ibid.* : 115)

El traductor, para llevar a cabo su tarea, debe - al igual que Menard - reconstruir el mapa de ideas, razonamientos y asociaciones que el escritor original trazó para

escribir su obra. El traductor entonces, de alguna manera “actúa” el texto original, recorriendo el camino de las ideas de su antecesor.¹³

El artista, definido en el capítulo anterior como copista de su propio modelo del mundo que lo rodea, no es sino es el mismo personaje que el escritor, definido como lector, traductor de sí mismo. Es así como podríamos decir también que el cineasta es un espectador y remaker de su propia película.¹⁴

Quien se haya enfrentado a distintas traducciones de un texto habrá constatado la variación verbal que conlleva el acto lecto-escritural. Toda lectura de un texto implica una interpretación de un contenido supuesto. Podríamos entonces, desde esta perspectiva, entender *Psicosis 98* quizás como un acto de lectura, y a Gus Van Sant como un lector – espectador que, al igual que el traductor, “pone en pantalla” su propia interpretación, como el traductor “pone en papel”, es decir, escribe, su propia lectura.

La traducción “del castellano al castellano” que hace Menard es, a fin de cuentas, a pesar de no ser una transcripción, una copia idéntica a su original. Lo

¹³ En este sentido, es imposible ignorar el empeño de Gus Van Sant de “actuar” los mecanismos de Hitchcock, utilizando el mismo plan de rodaje que su antecesor utilizó en 1960, al emplear a discípulos de los colaboradores originales de Hitchcock para los efectos ópticos, y al contratar a Joseph Stefano para “reescribir” (con insignificantes variaciones) el guión original, de su propia autoría.

¹⁴ El proceso de la realización cinematográfica, en especial la edición del material filmado, se parece a la escritura en tanto se producen una serie de borradores, hasta que, muchas veces por cansancio, se señala uno de ellos como la versión definitiva.

que diferencia, en este caso, a la copia con su original es el contexto donde se origina. La copia que hace Gus Van Sant de *Psicosis 98* acorta la brecha con su original a través de la transcripción. Pero al no producir, sin embargo, una copia idéntica, lo que revela es el contexto donde su versión es producida.

3.2.4 Espacio entre texto e hipotexto: el experimento de *Psicosis 98*

Todo texto definitivo, todo texto publicado, queda indefectiblemente separado de su proceso de construcción: “El texto queda aislado de las condiciones enunciativas que determinaron su construcción y, así descontextualizado, es leído como si fuera el resultado de necesario de una ley cuya creación fuera responsabilidad total del autor” (Pérez Villalobos, Carlos, 2007: 130). El texto queda entonces definitivamente separado de su hipotexto, *borrando* su proceso, descontextualizándolo de las circunstancias que marcaron su construcción. La distancia temporal que aporta la lectura de un texto (proceso, que como ya sabemos, equivale también a una reinterpretación, a una reescritura), igualmente lo descontextualiza, y este intervalo entre el texto y su lectura lo transforma, pues “el tiempo –la distancia actual entre el contexto de recepción y el contexto de emisión- enriquece al texto, por cuanto lo hace enteramente significativo para el lector que no distingue en él lo que es invención verbal de lo que era, en su contexto primero, uso común del lenguaje” (*ibid.*: 127).

La distancia temporal de la lectura es entonces un ente generador de sentido. Metáfora de la lectura, Pierre Menard, a 300 años de distancia del Quijote original, produce un texto (aunque idéntico a su hipotexto) totalmente diferente, pues las mismas palabras producidas por un francés del siglo XIX suenan totalmente distintas, en su nuevo contexto, que las enunciadas por un español del siglo XVII. Bastaría entonces, nos sugiere Borges, con firmar el texto del Quijote con el nombre de Pierre Menard para que éste adquiriera un significado totalmente nuevo (*ibid.*: 119-120). Es así como las palabras del texto original de *Psicosis*, a casi 40 años de su producción y bajo la firma de Van Sant, adquieren un nuevo significado, *suenan distinto*. Así lo hace notar el guionista Joseph Stephano:

“Anne Heche comes in, plays an entirely different character, but says the same words. When I saw the first day’s daylies I thought, well, this won’t work. The dialogue and the character sounded like two different people to me. [...] Today’s sensibility is different. I’m not where I was in 1960, that’s not how I look at the World today, and Gus didn’t want to change it.” (desconocido, 1999)

¿Por qué, entonces, Gus Van Sant, viendo lo “artificial”, lo distinto que sonaban los textos de 1960 filmados treinta años después, persiste en su empresa? Creemos que justamente por eso. Al mantener los mismos diálogos originales, palabra por palabra, al filmar plano a plano, con cronómetro la puesta en cámara original, lo que se genera es un nuevo sentido. Al descontextualizar texto e imágenes ya producidas en otra época, en otro contexto, se produce, una

vez más, una desnaturalización del relato. Lo que parece natural en la película de Hitchcock, bajo la firma de Van Sant aparece desnaturalizado. Lo que en la versión original, pasa desapercibido, ahora sale a la luz.

Cada audiencia de un film aporta también un nuevo contexto, transformando la recepción del film en una “red de metáforas significantes, imágenes, campos semióticos y relatos preexistentes.” (Brady, Leo, 1998: 330) Lo que se pone en evidencia entonces bajo esta operación de descontextualización, de distancia temporal entre texto e hipotexto, entre original y *remake*, es justamente esta brecha, ocupada, podríamos decir, por múltiples versiones invisibles presentes en la mente de los espectadores (que ya conocen la versión original): “le spectateur est pris entre l’original d’Hitchcock, la reproduction de Gus Van Sant, et, surtout, son propre film mental, son *Psycho* à lui” observa el artista Pierre Huyghe en *Cahiers du Cinéma* (De Baecque, A., Delorme, S., 1998).

3.2.5 El remake como traducción:

desfamiliarizar lo familiar

En su lúcido artículo *Twice Upon a Time* de Carmen Torregrosa, (que si hubiera sido posterior al año 98, intuimos, habría dedicado un extenso capítulo a *Psicosis* de Van Sant) plantea un paralelo entre los fenómenos del *remake* y de la traducción: “El *remake* es, como la traducción, la escritura de una lectura-escritura, un espacio por tanto donde lectura y escritura difuminan sus márgenes” (Torregrosa, Carmen, 1995: 105). El *remaker* es el escritor de una lectura-escritura, pero no es el único: toda la audiencia compone un gran corpus de lectores-escritores, y como bien dice Leo Brady en su artículo *Afterword: rethinking remakes*, “Sólo un miembro de esa audiencia es el *remaker*, y sólo uno es el crítico”. Coincidentemente, Pablo Oyarzún en su texto *Anestésica del ready-Made*, dice algo parecido al referirse a la figura del artista dentro del corpus de posibles espectadores: “el único privilegio que le resta al artista es el de ser el *espectador princeps*. En otras palabras, *no es causa* ya de la obra, ni tampoco el efecto, [...] sino el *primero de una serie medible*.” (Oyarzún, Pablo, 2000: 90-91).

El *remake* clásico -entendido como el que esconde, disfraza su fuente original (o hipotexto)- es la lectura de una lectura-escritura donde el director, uno de los muchos posibles lectores, “inscribe la relectura en el interior de su propio cuerpo textual para que la diferencia aparezca sin que el espectador se esfuerce

demasiado” (Torregrosa, Carmen, 1995:107). Es decir, “digiere” para la audiencia el original a través de su propio cuerpo textual, para así entregar un producto “nuevo”, diferente de su original, digamos, de su hipotexto. “The remake invites the viewer to enjoy the *differences* that have been worked, consciously and sometimes unconsciously, between the texts” , escriben Andrew Horton y Stewart Mc Dougall en la introducción de su libro sobre los remakes (Horton, Andrew, Mc Dougall, Stuart Y., 1998: 6) . Según ellos, el *remake* provoca un doble placer: el de ver lo que ya hemos visto [placer del público masivo, presente ya con mucha fuerza en los primeros años de vida de todo ser humano], pero con la novedad que aporta la re-interpretación, con nuevas formas de representar lo ya visto, nuevos giros, nuevas resoluciones. El placer del *remake* estaría, por lo tanto, en esta operación de “desfamiliarizar lo familiar”(*ibid*). Esta desfamiliarización que ocurre en el *remake* clásico es de una naturaleza, diremos, *inocua*: sin desfamiliarizar *demasiado*, mantendría el placer de lo ya visto, *espantando* el horror de la copia literal a través de cambios de contexto, de personajes, de tratamiento visual, en suma, del aporte creativo del nuevo director.

¿Qué ocurre entonces cuando el *remake* se acerca, *horrorosamente*, *heréticamente*, como lo hace *Psicosis 98*, a su original, a su hipotexto *Psicosis 60*? Acerca de la utopía de Pierre Menard (donde lo único que cambiaría entre texto e hipotexto serían las coordenadas en las que el “nuevo” texto se inscribe) torregrosa dice que “cuanto más cercano el remake de su hipotexto, más lejanos sus sentidos, **más pura aparece la diferencia**” (Torregrosa, Carmen, 1995: 109) .

Creemos que este es uno de los caminos para entender la película-gesto de Gus Van Sant. Al acercar el texto a su hipotexto, la diferencia aparece más pura por medio de la disminución de las variables distractivas (aquéllas, veremos más adelante, que son las que provienen de la “creatividad” del director) que son las que normalmente “neutralizan” el remake, es decir, que lo hacen “aceptable” por el público.

A través de este llevar el recurso del remake al máximo, lo que hace *Psicosis 98* es actuar como espejo: al ser un remake que lleva a cabo “al pie de la letra” su definición, refleja la imagen del resto de los remakes en distintos grados de distancia con su hipotexto, haciendo evidentes sus mecanismos de ocultamiento, de “neutralización” que los hacen aceptables por el público.

Se produce así, no ya una desfamiliarización “gozosa”, sino una puesta a la luz más bien incómoda de una serie de preguntas que surgen al extremar el recurso del mismo remake (o de la lecto-escritura, como en el caso de Pierre Menard): ¿quién es el autor? ¿en qué consiste la originalidad? ¿la copia literal es equivalente a su original? Y si no, ¿qué es lo que cambia cuando se copia? O dicho de otra forma, ¿por dónde y de qué (¿nueva, extraña?) manera, aparecería entonces -al reducir su campo de acción al mínimo- inevitablemente, la mano del autor-traductor?

Dice Pérez Villalobos en su texto sobre Pierre Menard: “Borges quiere suprimir el autor en beneficio de la literatura: la literatura como sistema finito; el escribir como juego combinatorio dentro de ese sistema.” (Pérez Villalobos,

Carlos, 2007: 95). Dicho de otra forma, en un mundo de elementos finitos (como lo sería el lenguaje), combinaciones infinitas harían que los resultados se repitieran, anulando así la figura del autor. Esto nos da pistas acerca de las intenciones de Gus Van Sant de reflexionar acerca de la figura del autor. ¿Será *Psicosis 98* una de las combinaciones posibles de elementos finitos, donde otra de las posibilidades sería la *Psicosis* de Hitchcock absolutamente idéntica, firmada por Gus Van Sant? Como dice Torregrosa al final de su artículo, casi vaticinando a *Psicosis 98*: “Y quién sabe si, de versión en versión, las traducciones de traducciones no acaben por dar una copia conforme al primer original. Una vez, como dice el proverbio, es ninguna vez” (Torregrosa, Carmen, 1995: 111).

4. *Psicosis 98* como gesto artístico no-aurático

4.1 *Psicosis 98* : críticas y descargos

Psicosis 98 tuvo, al momento de su estreno, la peor crítica posible.

Revisando hoy en día la información que se puede encontrar de su recepción el año 98, es muy difícil, por no decir imposible, encontrar alguna crítica o comentario que no sean absolutamente lapidarios. Veremos cuáles son los distintos aspectos que provocaron tamaño rechazo.

En primer lugar, *Psicosis* de Hitchcock es considerada una “obra maestra” del cine mundial. Además (o a pesar) de haber sido un gran éxito comercial en su momento, la película, y toda la filmografía de Hitchcock (rehabilitada, como ya vimos, por *Cahiers du Cinéma*) hoy en día integra el un lugar destacado dentro del cine-arte. No es posible copiar una “obra maestra” sin fracasar: “Van Sant is not Hitchcock”. (alega una de las críticas citadas en el artículo de James Mac Dowell (MacDowell, James, 2005), “quién es Gus Van Sant para osar a imitar al maestro” (*ibid.*) . El crítico Roger Ebert, del Chicago Sun Times, en la misma línea, criticó la torpeza de Van Sant al intentar copiar al maestro: “I felt oddly as if I were watching a provincial stock company doing the best it could without the Broadway cast. [...] [citando a Chopin:] “you can play the notes. Someday, you may be able to play the music”” (Ebert, Roger, 1998). Nuestro Héctor Soto rechazó también la “blasfemia” de Van Sant, pero poniendo el énfasis (mucho más lucido, a nuestro

parecer), ya no en la intención de rehacer un clásico, sino en la literalidad de este *remake*:

La única sensación que la cinta de Gus Van Sant transmite con alguna intensidad es la de estar profanando santuarios que el cine –si quisiera tomarse en serio- debería respetar. Su blasfemia no es la recreación –puesto que ningún clásico es intocable- sino su parodia de literalidad. Un cineasta puede hacer una segunda o tercera versión de un clásico, pero si escoge otro punto de partida o le imprime otra lectura nadie tiene mayor derecho a recusarlo, así sea bueno, regular o malo el resultado. [...] En otro tiempo, tal vez habría terminado en la hoguera. Ahora, los quemados somos nosotros.” (Soto, Héctor, 2006: 236-237)

Algunos interpretaron la herejía de Van Sant como un acto motivado sólo por el dinero: El sitio web *24 frames per second* creó un boicot en contra de la película, llamando a Van Sant “puta”, y al estudio, Universal, “cafique”.

(MacDowell, James, 2005) El respetado crítico Marc Rosenbaum – quien fue lapidario al calificar la película de “un pedazo de carne muerta- acusó al poder económico del estudio Universal de controlar el discurso sobre el film que lo muestra como estrategia estética: “The rationalization of moneygrubbing as an aesthetic strategy that freely passes from the promotional material to the critics” (Rosenbaum, Mark, 1998).

O bien la paranoia de Rosenbaum estaba equivocada, o bien el estudio fracasó en su maquiavélica estrategia, pues fueron muy pocos los que reconocieron la “estrategia estética” presente en la película. Contrariamente, la

mayor parte de las críticas que se le hicieron a *Psicosis 98* (incluido el Chileno Héctor Soto) van por el lado de la copia carente de “aporte artístico” de parte de Van Sant. El crítico David Walsh, por ejemplo, nota la reticencia de parte del director a incluir su propia visión, a “decir algo”: “The director must find Something of his own to say or he Hill end up saying nothing at all.” (Walsh, David, 2005, citado por MacDowell, James, 2005). Roger Ebert, en otro pasaje de su crítica del Chicago Sun Times, escribe, acerca de la inutilidad que él ve en la copia plano a plano: “genius apparently resides between or beneath the shots, or in chemistry that cannot be timed or counted.” (Ebert, Roger, 1998).

Otros críticos menos lúcidos interpretaron la película (acertadamente, en todo caso) como un fallido film de suspenso (MacDowell, James, 2005), sin ver más allá de su efectividad con respecto al desarrollo del *plot*. Otros criticaron la *queerización* de la película, alegando que en comparación con el original, esta versión carece del mirada de Hitchcock, que veía a la mujer con deseo y culpa a la vez, “guilt for that desire and compulsion to punish.” (desconocido, 2005).

Irónicamente (pero en consistencia, creemos, con su altura de miras), el medio que mejor comprendió la película fue *Cahiers du Cinéma*, el mismo que en los 60 había elevado al cine de Hitchcock a la categoría de cine-arte. La revista publicó con el motivo del estreno no uno, sino dos artículos, en su número 532 del año 98, a la película de Van Sant, publicando otro en un número posterior del mismo año. Los colaboradores de la revista francesa entendieron que la película fracasa como thriller conscientemente, y que es necesario entonces verla como un “gesto moderno” (Lalanne, Jean Marc, 1998), emparentado más con el mundo del

arte contemporáneo o la literatura que con el del cine de suspenso, o incluso el cine-arte. Algunos de sus detractores, a pesar de calificar la película como fallida, reconocen la existencia de esta mirada, como por ejemplo, en la crítica de Héctor Soto:

“La lamentable versión de *Psicosis* dirigida por Gus Van Sant tal vez podría mejorarse un poco- como intento, al menos- si el espectador se obligara a recordar un notable relato de Borges, Pierre Menard, autor del Quijote.” (Soto, Héctor, 2006)

Las explicaciones que dieron Gus Van Sant y su entorno fueron escasas: la mayoría de ellas, hechas para la promoción de la película son claramente condescendientes, y es necesario leer entre líneas para dilucidar cuál es la intención consciente desde el autor mismo. Los argumentos más débiles, que – intuimos- fueron usados por Van Sant para “colar” esta extraña película en un gran estudio como universal, tiene que ver con la idea de popularizar un clásico, por un lado, y por otro con la intención de conservar el “ánimo” del original. El director, citado por MacDowell en su artículo, acerca del primer argumento declara lo siguiente:

“I felt that, sure, there were film students, cinephiles and people in the business who were familiar with Psycho but that there was also a whole generation of movie-goers who probably hadn't seen it... I thought this was a way of popularising a classic, a way I'd never seen before.” (MacDowell, James, 2005)¹⁵

¹⁵ Aunque el argumento es débil, veremos más adelante cómo el mismo es útil para un análisis más profundo desde la perspectiva del gesto de devolver la película a las salas

Para el segundo (la intención de conservar el “ánimo” del original), Van Sant justifica la copia plano a plano argumentando que si la película está bien hecha, no es necesario cambiar ni los diálogos ni la puesta en cámara, y que hacerlo sería perder el “*mood*” del original (*ibid.*). Claramente este es el argumento más débil, pues hemos visto cómo, justamente al mantener estos dos elementos a un nivel literal, pero en el contexto actual, el dicho “*mood*” cambia dramáticamente.

Sin embargo, existen argumentos expresados directamente por Van Sant que nos parecen más coherentes, más cercanos a su *verdadera* intención. Ambos, presentes en las *production notes* de la edición en DVD, tienen que ver con el propósito de ir más allá de los remakes convencionales. El primero tiene que ver con la intención de emular una práctica corriente en el teatro:

“Van Sant, known for his bold choices in filmmaking, wanted to take on the challenge of recreating an incredible, landmark movie in the same way that different directors repeatedly tackle the material of Shakespeare’s Hamlet because it is so rich and resonant”

En el mismo ámbito argumental, a propósito de la condición de “clásico” de *Psicosis*, en el DVD se declara lo siguiente:

comerciales como acto de apropiación y desplazamiento, cercano a los gestos presentes en la obra de Marcel Duchamp.

Gus Van Sant has had a *Psycho* fixation for a long time. It all began when started thinking about the notion of Hollywood remakes. Van Sant noticed that, almost without exception, only those films that had fallen out of popularity, relegated to lonely midnight movies and late-night cable, were ever remade. Big, enduring classics were rarely tackled, except in cases they were altered beyond recognition.

Más adelante veremos cómo este argumento tiene amplias posibilidades de análisis, pues, efectivamente, sólo se hace remakes de clásicos si es que son alterados completamente hasta el punto de no ser reconocidos, y que las versiones más literales en general son de películas olvidadas.

Pero es Christopher Doyle el que, en tono de broma, da en el clavo, por lo menos de una importante línea de interpretación posible, señalando *que Psicosis 98* es más que nada un gesto artístico, además de un acto irreverente dentro del sistema de Hollywood:

“Psycho is a conceptual artwork. It asks: “What is a masterpiece?” “Should we take the idea of a masterpiece so seriously?”...All this stuff about the purity of the masterpiece going down the drain: that’s what Gus is addressing... He took \$20 million from these Hollywood assholes and made his PhD in fine arts.” (Mac Dowell, James, 2005)

Veremos, entonces, en el siguiente desarrollo de este texto, cómo cada uno de los argumentos, a favor y en contra, nos señalan caminos posibles para continuar nuestro análisis.

4.2 *Psicosis 98* y el mecanismo del *remake*

Partiendo del argumento del propio Gus Van Sant en que defiende *Psicosis 98* como un *remake* atípico dentro del ámbito de los *remakes* que realiza la industria, analizaremos de qué forma su película se relaciona con los mecanismos del *remake*, y cómo ésta constituye un acto profundamente cuestionador y evidenciador de las prácticas que lo componen.

4.2.1 Evolución del *remake*: de los *Talkies* al *remake stricto sensu*

Los orígenes de la práctica del *remake* en el cine se remontan a sus comienzos, y por lo general, las razones de su realización siempre fueron de tipo comercial. En los primeros años del cine sonoro en Estados Unidos, para aprovechar el pujante mercado europeo, las películas fueron re-filmadas, multiplicadas en versiones habladas en otros idiomas. Los llamados *Talkies* eran versiones casi-idénticas del original, manteniendo todos sus elementos salvo los actores que se reemplazaban por otros creando versiones en distintos idiomas para la exportación a diversos países (Torregosa, Carmen, 1995). Luego, en los inicios del *studio system*, el *remake* se transformó en una forma de economía. Para aprovechar los costosos guiones cuyos derechos había comprado el estudio, el texto era “reciclado”, cambiando una serie de elementos de la versión original (como el título, la ambientación, la época en que la historia se desarrollaba) para

crear un film totalmente nuevo. Entonces, en vez de encargar un guión original, para nueva versión se pagaba solamente el costo de adaptar uno previamente filmado (*ibid.*).

Existe otro tipo de *remake*, más reciente, llamado por Carmen Torregosa *remake stricto sensu*: “Este remake, [...] que es el único que perdura hoy en día, cumple una función distinta a la de amortizar los derechos de una historia: la de actuar como sismógrafo, cara al público, de la continua evolución técnica del cine y de la creciente pujanza de cada estudio concreto.” (*ibid.106*) Este último es el tipo de remake que, intuimos, la Universal creyó que estaba produciendo con *Psicosis 98* (y los argumentos de Van Sant lo reafirman): el que tiene por objeto, sin esconder la fuente original, demostrar los avances técnicos con los que se cuenta, y poder de gestión del estudio actualmente.

Debemos diferir, eso sí, de Torregosa en un punto: el llamado *remake stricto sensu* convive hoy en día con el que esconde y suplanta su fuente original. Como bien dice Thomas Leitch el año 1990 en su artículo *Twice told tales: the rhetoric of the Remake* (citado por MacDowell), “most of remakes can largely be assumed to have been made in order to emulate the comercial success of the previous version” (Mac Dowell, 2005) Efectivamente, consciente o inconscientemente, sobreviven los *remakes* no-declarados que intentan repetir fórmulas ya probadas. Como ya dijimos en el capítulo 2, el público masivo tiende a consumir productos que ya conoce, y la industria, para no correr riesgos, es exactamente lo que le entrega, pero de esta manera disimulada, disfrazada de novedad.

En todos los tipos de *remakes* existentes en la actualidad -a diferencia del teatro donde es el texto, más que cada versión estrenada, lo que marca la “autenticidad” de la obra- la última versión tiende a reemplazar a la anterior: “the remade film is less frequently an homage or revival than an effort to supplant its predecessor entirely, as John Huston’s *The Maltese Falcon* supplants the previous two versions and, to a certain extent, the original novel” (Brady, Leo, 1998: 327-328) Así, Gus Van Sant, citado en el capítulo anterior, pretende subvertir esta operación del *remake* actual, para intentar hacer una versión bajo los cánones de los montajes teatrales.

4.2.3 *Psicosis 98* : remake extremo en extremo cuestionador

La práctica del *remake* en el cine comercial, la del “reciclado constante de historias” (Torregosa, Carmen, 1995: 106) tiene, como ya hemos señalado, la función de entregar al público algo que ya conoce, pero mediante una relectura, ahorrando así al espectador “el arduo trabajo de la relectura, sin por ello escamoteársela.” (*ibid.*). Esta relectura es para los *remakes* “convencionales” una condición primordial, y consiste en una “transformación semántica” (*ibid.*: 107) que conlleva una “transposición diegética y/o pragmática.” (*ibid.*) , que se produciría al “transponer la acción a otro lugar u otra época: actualizar el universo diegético, y con él (la transformación pragmática es automática) la trama y su soporte instrumental.” (*ibid.*).

En *Psicosis 98*, como hemos constatado a lo largo de esta reflexión, la transformación semántica, aunque no inexistente, se da de un modo totalmente distinto que en el *remake* tradicional. Traducción casi literal al extremar las similitudes con su original, la transformación se da a través del cambio de contexto de elementos (signos) que se mantienen. Según el artista Pierre Huyghe, la operación del *remake*, en general, consistiría en reactivar el sentido, pero no el signo del original (el sentido es reactivado, en otras palabras, modificando el signo). En cambio, en *Psicosis 98* es el signo el que es reactivado, creando un acto postmoderno (De Baecque, Antoine y Delorme, Stéphane, 1998). Según Cahiers du Cinéma, se trataría, a diferencia de los *remakes* tradicionales, ya no un *remake* de guión, sino un *remake* de puesta en escena. No al extremo total, pues el caso límite de este *remake* de puesta en escena consistiría en rehacer *Psicosis* en blanco y negro, con dobles de los actores originales (*ibid.*) (o bien, cambiar sólo el crédito del director y el año en una copia mecánica del original).

Al reactivar el signo (cambiando, de paso, el sentido vía la descontextualización del signo conservado con muy pocas modificaciones), Gus Van Sant efectúa un acto de absoluta provocación hacia la industria cinematográfica, incansable productora de *remakes* (ocultos o explícitos, conscientes o inconscientes). Esta transposición del mecanismo del *remake*, lo convierte en un acto ya no oculto, sino evidente, funcionando, como ya dijimos, como espejo que refleja todo el aparato de ocultamiento que requiere la conservación de todo este sistema de reciclaje que Hollywood oculta. Sistema que para perdurar requiere de obras ya olvidadas (“relegadas al cable de media

noche”, como bien dice el mismo Van Sant en la edición en DVD) para alimentar la “máquina”. Gus Van Sant, desafiando esta condición de anonimato del original, la pone en evidencia, efectuando el acto herético de atreverse “reciclar” al propio Hitchcock.

Un acto más de irreverencia, quizás el mayor de todos, es que todo esto ocurre en el contexto de una gran producción dentro de la industria de Hollywood¹⁶. Más adelante veremos obras que se emparentan con el acto de Van Sant, pero ninguna de ellas (salvo la obra de Duchamp) se atreve a desafiar el medio en el cual existe.

4.3 *Psicosis 98* : *remake* sin originalidad – obra sin aura

Continuando con el método de analizar una por una, las críticas que surgieron tras el estreno de *Psicosis 98*, abordaremos ahora el problema de la falta de originalidad en la película, la falta de “genio artístico” que despliega Van Sant al limitar (voluntariamente, sostenemos) su expresión creativa.

4.3.1 Arte aurático v/s arte reproducible

El aura de una obra de arte, según Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, “consiste en el carácter irreplicable y

¹⁶ Aquí retomamos uno de las “hebras de sentido” que nos entrega, sin querer, la crítica desfavorable: el hecho de que sea una película costosa, producida por un gran estudio, es una de las condiciones para que la provocación se lleve a cabo.

perenne de su unicidad y singularidad” (Benjamin, Walter, 2003: 16). La obra de arte aurática, por lo tanto, sólo puede ser una obra auténtica, es decir única, no admitiendo copia alguna de sí misma. La obra de arte no-aurática, “profana” en cambio, es siempre repetible y reactualizable, o bien, en casos extremos, sólo existe “bajo el modo de la reproducción”. Ambos tipos de obra de arte centran su valor en ámbitos distintos: en la obra de arte aurática prevalece el “valor para el culto”, mientras que en su contraparte profana predomina el “valor de exhibición” (*ibid.*). La autenticidad, entonces, exclusiva de las artes auráticas, es algo imposible de reproducir (*ibid.*) : es así como la reproducción técnica de una obra “aurática” , por ejemplo, la fotografía de un cuadro o su reproducción en una revista, aunque reproduce la imagen de la obra, la despoja indefectiblemente de su aura, es decir, de lo que la hace única e irrepetible, que en el caso de la pintura sería el gesto de la mano del artista, presente únicamente en el original. Mediante la reproducción, lo que se retira de la obra de arte es su “carácter de testimonio histórico” (*ibid.* ; 44) , basado en la tradición. Por lo tanto, “lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, es decir, su carga de tradición.” (*ibid.*)

Haciendo un paralelo con las reflexiones desarrolladas en los capítulos anteriores a través del tema de la traducción y el *remake*, las reproducciones masivas de las obras permiten la aproximación de la reproducción al receptor en su situación singular (en su propio contexto), efectuando una actualización de lo reproducido.

En la época contemporánea, donde la producción se ha industrializado, la idea de “original” se pierde paulatinamente, relegándolo al ámbito de la artesanía. Lo que viene a reemplazar al original, a la mano, al gesto, a la firma del artista, es, entonces, la “creación” artística, que produce “copias que no tienen su original en ninguna parte”. (Oyarzún, Pablo, 2000) . “La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad” (Benjamin, Walter, 2003: 51), y el carácter aurático de este tipo obra de arte estaría, entonces, en la época de su reproductibilidad técnica, encarnado en la figura del artista, y plasmado en su creación, es decir, en su “originalidad”, cualidad ya no física, concreta como la autenticidad, sino mucho más subjetiva e inestable.

Nacido bajo el signo de la reproductibilidad técnica, el cine es el arte que mejor encarna esta inestabilidad aurática. Determinado no sólo por su capacidad de ser reproducible (como lo son también los libros) -cualidad responsable de su propagación masiva-, su producción depende directamente de las técnicas de reproductibilidad (*Ibid.*). En el cine (al contrario que en el teatro), incluso el aura de los intérpretes es anulada, pues “pone al sistema de aparatos en lugar del público”.

Por definición una serie de copias sin original, en el cine en su faceta de cine-arte, obtiene su “valor” para el ámbito del arte de su “función artística”, depositada en el “genio”, en la “originalidad” del director.

4.3.2 Cine ¿arte?

“[en el cine], incluso en su figura más positiva, y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural.” (Benjamin, Walter, 2003: 45)

Esta frase incendiaria que lanza Benjamin alude a la desconexión del cine con la tradición cultural al ser una actividad¹⁷ que sólo existe en el ámbito de su reproducción. Así, el cine es una actividad donde la obra de arte no surge en cada una de sus etapas de producción: “el desempeño del camarógrafo con su lente no crea una obra de arte” (*ibid.* : 66), así como ninguna de las actividades que componen la obra cinematográfica son actividades artísticas por sí solas. “ [en el cine] Lo reproducido ya no es una obra de arte, y la reproducción tampoco. [...] La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje.” (*ibid.*)

Encontrándose entonces lo “artístico” del cine en el lugar del montaje, podríamos decir, que al existir infinitas opciones de montaje posibles (además de todas las demás variables que componen su producción), que el cine es la “obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad [...] está en conexión de su renuncia radical a perseguir un valor eterno.” (*ibid.* : 61-62) Una película entonces, el producto final, (y por este lado llegamos a las mismas

¹⁷ Eludimos, aquí, intencionalmente la palabra arte, pues el tema del cine como arte será cuestionado a lo largo de este capítulo.

conclusiones que las alcanzadas a través del análisis del fenómeno de la traducción) sería el resultado “final” (señalado arbitrariamente) de una serie de versiones intermedias. Perdiendo así, toda capacidad de presentarse como algo definitivo, como un “original”.

El cine, actividad que renuncia a perseguir un valor eterno, se compone de muchos factores que a veces lo hacen parecerse muy poco al arte. Uno de los factores gravitantes sería, dado los montos que implica la producción cinematográfica y por otro lado, su carácter de actividad centrada en el valor de exhibición, es decir, de una actividad industrial, dominada más frecuentemente por valores comerciales que por otros más centrados en su valor artístico. La crítica de cine, entonces, hace una distinción entre “cine comercial” (donde lo que prima es la venta de un producto, no importando su función artística) , del “cine de autor”, donde la función artística es lo que prevalece, y tiene un valor mayor al otro cine, el comercial, que no entra en los parámetros con los que se juzgan las obras de arte. En realidad, todo el cine que podemos ver en las salas, incluido el cine de autor, es cine comercial, pues es gracias a su valor comercial que puede llegar a ser exhibido. Para devolver al cine (en su faceta de cine de autor, o cine arte) al ámbito artístico, el crítico de cine está obligado a “introducir en él valores rituales” (*ibid.* : 64) (que como sabemos, el cine nunca tuvo), tales como los de autoría, dotando al director del estatus de artista.

4.3.3 *Psicosis 98* v/s *Psicosis 60* : el aura puesta en cuestión

El crítico Héctor Soto, en un ensayo donde justamente define y contrapone las figuras del artista y artesano delimitadas por la crítica, nos muestra cómo el mismo Hitchcock se encuentra al filo de las dos categorías:

“Desde que la crítica concedió al cineasta la misma jerarquía artística que puede tener el pintor y novelista, se acostumbró a clasificar a los realizadores de autores o artesanos. Los primeros son los que revelan en su trabajo un universo personal, inconfundible y coherente. Los otros, en cambio, se caracterizarían por un acabado dominio del oficio, pero sin responder a constantes ni estilos particulares. [...] Aun en sus momentos libres, Hitchcock no hacía otra cosa que discurrir soluciones dramáticas y de puesta en escena acordes a los desafíos que se planteaba. [...] Esta concentración de la mente, pero también de las manos, en cuestiones terriblemente pequeñas y concretas, no se encuadra en la actualidad con la imagen del autor, porque ésta ha sido desfigurada y se le cree por encima de las contingencias artesanales y plebeyas” (Soto, Héctor, 2006: 24)

Justamente son estas cualidades, a la luz de la crítica “tradicional”, más bien artesanales, es decir, más centradas en la técnica que en la producción de sentido, las que Cahiers du cinéma *rehabilitó* en Hitchcock como cualidades en

realidad artísticas, entendiendo que lo que hacían era, finalmente, desde los detalles, pensar al cine (Truffaut, Francois, 1994).

Psicosis 60 (obra que por el sólo hecho de ser producida en el cine no contiene valor tradicional, y que en su origen, además fue una pieza comercial ignorada por la crítica), es elevada a obra de arte por Truffaut y sus compañeros cineastas-críticos. *Psicosis 98*, copia bastarda, carente de “originalidad”, podríamos decir que devuelve al original a su lugar inicial, al despojarlo nuevamente de su función artística. Producida en los estudios Universal, no sólo *Psicosis 98* despoja a *Psicosis* (las dos) de su aura, sino que la lleva de vuelta a su ámbito primigenio, el del cine masivo (con distinta suerte que la película de Hitchcock, por cierto). ¿Logra realmente *Psicosis 98* despojar a *Psicosis* de su aura? Sin duda que el gesto de despojamiento funciona para sí misma, pero podríamos también inferir, siguiendo en la línea de la teoría del experimento, que se trata de *tratar* de despojar a *Psicosis 98* de su aura ganada, y la idea es comprobar si esto es realmente posible. Lo mismo pasa con la renuncia de parte de Van Sant a ser “original” (como la crítica desearía): si se renuncia, en un grado casi máximo, a la originalidad, ¿es posible evitar absolutamente ser original? Y entonces la pregunta sería finalmente por la “autoridad” del autor: ¿qué pasa si el autor se niega a ejercer su creatividad? Creemos que Van Sant comprueba que efectivamente algo queda al reducir la originalidad a su mínima expresión. Lo que pasa es que *eso* que queda, se manifiesta bajo leyes de una índole distinta que en las obras de arte “tradicionales”. Como decíamos en el capítulo 4.2.3, lo que se

reactiva en *Psicosis 98* no es el sentido sino el signo del original a través de su transposición contextual. Al no modificar el signo, sino que sólo apropiarse de él, se crea una obra de arte totalmente distinta a las obras de arte comunes, **donde su valor consiste en la *puesta en evidencia* de esos signos.**

4.4 *Psicosis 98* y su relación con el gesto

duchampiano del ready-Made

Ya hemos demostrado que *Psicosis 98* “no sirve”, en rigor, como película¹⁸, y menos como película de suspenso. Se podría decir que no es necesario *verla*, basta con *hablar* de ella. El caso de los ready-Mades de Duchamp es parecido: basta con *saber* de su obra *La Fuente* (un urinario puesto al revés, sobre un pedestal, y, lo más importante, instalado en un museo), no es necesario *verla*.¹⁹

4.4.1 *Remake* como ready-Made: *Psicosis*

***98* como gesto de arte**

Muchos críticos norteamericanos notaron algo “Warholiano” o de pop art en la *Psicosis* de Van Sant. Algunos la compararon con la el tarro de sopa Campbel’s, otros con el pop art en general (MacDowell, 2005). El artista Pierre

¹⁸ a través del atenuamiento, vía colores pastel, planos insertos, y sobre todo, que el público ya domina el *plot*, de todo lo “hitchcockiano” en cuanto la experiencia

¹⁹ O, más al extremo, cualquiera se podría fabricar una igual (pero el gesto del museo la hace única y la diferencia de otras Fuentes posibles).

Huyghe en *Cahiers...* también nota cierto parentesco, en su caso con la obra *Sleep* de Warhol, de la que (en teoría) bastaría sólo saber, sin necesidad de verla.

Ciertamente, en las obras de Warhol con las que *Psicosis 98* es comparada, se emparentan con ella en más de una forma: por un lado, a través de la transposición sólo contextual del signo, que modifica inevitablemente el sentido: al poner un tarro de sopa en un museo, éste adquiere una serie de nuevos significados, y lo mismo pasa con *Psicosis*, que pone los mismos signos, es decir, los mismos encuadres, duraciones, banda sonora en un contexto (esta vez) temporal distinto del original, a la vez que se podría también hablar de una traslado de *Psicosis* desde su contexto artístico al contexto de la sala de cine comercial (pero no por mucho tiempo, y el tema de este capítulo comprueba este punto).²⁰ Por otro lado, por la misma razón de que se trata de obras que no alteran el signo y sólo actúan sobre el significado, su mecanismo consistiría en *señalar* un objeto, y no en producirlo, o, como en *Psicosis 98*, en producir una copia. Por lo tanto son obras que no sería necesario ver y bastaría con saber de ellas. Continúa Huyghe: al sólo requerir el ser enunciado, “ce qui compte, c’est la vitesse de transmission et le questionnement” (De Baecque, Antoine, y Delorme, Stéphane, 1998). Y A. Leturq reafirma a continuación: “C’est pour cela que l’on peut dire que le *Psycho* de Gus Van Sant est un pur geste artistique. Un film purement conceptuel.” (*ibid.*).

²⁰ Pues rápidamente *Psicosis* es devuelta (está siendo devuelta, en este mismo instante), al ámbito del arte.

A modo de un ready-Made, *Psicosis 98* podría estar perfectamente “expuesto” en una galería de arte, quizás cerca de otras obras que a su manera “ponen” la película en el ámbito de la exhibición de arte, como la del mismo Pierre Huyghe, que rehizo -plano a plano también- otra película de Hitchcock, *La Ventana Indiscreta*, en formato casero. O quizás junto a la obra de Gordon Lewis, quien, en su obra *24 hours Psycho* ralentó grotescamente *Psicosis* de Hitchcock hasta hacerla durar 24 horas completas (*ibid.*).²¹

Utilizando el tema del despojamiento del aura, Jean Marc Lalanne habla (por fin) de *Psicosis* como una especie de ready-Made: “Comme dans un *ready-made a l’anvers*, Gus Van Sant sort *Psycho* de son musée cinéophile, le reproduit à l’identique et le dépouille de sa signature – donc son aura” (Lalanne, Jean Marc, 1998) (Aunque sabemos que esta salida del museo cinéfilo no durará mucho tiempo pues es esa misma reflexión la que lo trae de vuelta al mundo del arte, entregándole una nueva e ineludible aura).

Y por último, Laurent Goumarre y Jean Marc Lalanne, en *cahiers du Cinéma*, emparentan el mismísimo *remake* con el ready-Made, señalando, de paso, una serie de puntos que han sido analizados a lo largo de esta investigación: “Les pratiques du ready-made (Gordon, Lewis) se rapprochent de celles du remake: rendre le film invisible pour libérer des effets plastiques du plan, casser le récit, la transparence, la lisibilité [...] pour libérer un état supposé idéal du cinéma, où l’icône n’aurait plus à figurer.” (Goumarre, Laurent y Lalanne, Jean Marc, 1998).

²¹ Y de alguna manera podríamos decir que lo está, a través de la obra *Schyso*, que muestra en paralelo las dos escenas de la ducha, la de Hitchcock y la de Van Sant (*ibid.*)

4.4.2 Crisis de las figuras de obra de arte y de artista en el ready-Made

El ready-Made -según Pablo Oyarzún, en su libro *La Anestésica del ready-Made*- y el acto de *Psicosis 98* -según nosotros en esta investigación- ponen en crisis “todo el sistema de oposiciones que de una manera u otra se han propuesto históricamente para dar cuenta” -en el caso de los ready-Mades- “de la cuestión de la obra de arte” (Oyarzún, Pablo, 2000: 9-10), y -en el caso de *Psicosis 98*- de la cuestión de la obra cinematográfica, y -en ambos casos- del sentido y de la experiencia.

Los ready-Mades, al no contener ningún acto “creativo”, al no suponer la creación artística, lo que hacen es abolirla o suspenderla. Estos gestos artísticos sólo consistirían en elegir, algo muy distinto al acto de crear. Es más, lo elegido, que en el arte “corriente” podría ser usado como material para la creación, en este caso constituye la obra en su totalidad. Este elegir, este *Choix*, nombrado por Oyarzún “indica la suspensión del proceso creativo y su anulación, la persistencia en el paso intermedio.” (*Ibid.* : 86)

Más que obras de arte textos filosóficos, estos gestos artísticos producen en el espectador una especie de dislocación que no radica en la imposibilidad de desentrañar su significado, sino que ellos no se inscriben, “no califican” dentro de la categoría de “obra de arte”, ni siquiera en la de “obra”, haciendo su comprensión

imposible bajo tal punto de vista (*ibid.*) . Si la función del ready-Made no gravita, concluyendo de la idea anterior, en la “función artística”, entonces, ¿en qué radica su función? Ésta, afirma Oyarzún, es la del *efecto*. “El ready-Made es esencialmente su efecto, se resuelve en él.” (*ibid.* : 89 - 90) . La producción ya no tiene que ver con el surgimiento de la cosa, sino con su recepción, ya que ésta “define el efecto, no la construcción de la “obra”.” (*ibid.*) La figura del ready-Made, exclusiva *apariencia*, se contrapone entonces a la de la obra de arte tradicional y la desafía, pues se instala en el hueco que “separa la figura tradicional del arte y su repetición paródica” (*ibid.*: 211).

Al quedar suspendida la producción de la cosa en el ready-Made (al ser pura apariencia en vez de producción), también queda en suspenso la instancia del artista como creador. Esta suspensión de la producción, dando lugar al efecto que con el ready-Made se produce, otorga privilegio a la instancia del espectador, es decir, a su puro carácter exponible (*ibid.*). El objeto no tiene autor, y por lo tanto no es posible que tenga autenticidad (*ibid.*) (es decir, “aura”).

Al dejar establecida, en el capítulo anterior, la equivalencia entre remake (al estilo Van Sant) y ready-Made, podríamos, sin problema, cambiar algunas palabras en los párrafos anteriores (cine en lugar de arte, remake en lugar de ready-Made) para comprobar que se aplican perfectamente al fenómeno de *Psicosis 98*.

Al igual que el ready-Made, y a través de los mismos mecanismos, *Psicosis 98* pone en crisis el modelo tradicional en el que se estructura la figura del cine. Y al igual que el *remake*, que pone en crisis la figura del autor. En palabras de A. Leturq en *Cahiers du Cinéma*:

“Il n’y a plus d’auteur, il ne s’agit pas ni d’un film d’Hitchcock ni d’un film de Van Sant. Il n’y a plus de contexte historique ou social non plus. Il s’agit d’une sorte de mise à nu du *Psycho* original.” (De Baecque, Antoine, y Delorme, Stéphane, 1998)

4.4.3 Arte y artificialidad: la obra negada y la crisis de lo nuevo

Oyarzún define la provocación del ready made de la siguiente forma:

“en el ready-Made la obra de arte se significa a sí misma como una pura artificialidad” (Oyarzún, Pablo, 2000: 185)

En las bellas artes, lo denegado en su artificialidad es la artesanía, pues ésta, al carecer de esa interioridad fundamental basada en la experiencia espiritual de la creación artística, condenada a ser sólo superficie, es incapaz de renovarse, restringiéndose sólo a su uso transitorio (*ibid.*). Al consistir, entonces, el ready-Made en una artesanía, pero que no es producida por su creador, sólo elegida, lo

que hace es explicitar, poner evidencia (al igual, nótese, que en el remake de van Sant) este apartamiento entre arte y artesanía, es decir, entre arte y artificialidad. Al excluir al artista de la efectividad de su obra, la creación es definitivamente burlada.

El artista lleva a cabo una especie de sacrificio voluntario de la su personalidad del autor. Al no proponer nada nuevo, al no hacer ni decir casi nada, rompe con una tradición basada excesivamente en la experiencia de cada cual.

El crítico David Walsh, recordemos, le reclama a Van Sant que debe encontrar algo propio que decir, pues sino, terminará no diciendo nada. (MacDowell, James, 2005). En su texto sobre los remakes, Leo Brady destaca que la cuestión del remake intensifica el conflicto básico -existente desde ya en el cine- entre la “intención artística como gesto de originalidad y la intención artística como gesto de meditación”. (Brady, Leo, 1998) *En Psicosis 98*, al igual que Duchamp con el ready-Made, Van Sant elige lo segundo, transformando este “gesto de meditación” en el *efecto* en el que se significa su obra. La “originalidad” del ready-made y de *Psicosis* de Van Sant radicaría en esta provocación de una ruptura en el seno de la práctica del arte (y del cine), sin proponer, sin embargo, nada nuevo. Así , al restarse la novedad, al negar su personalidad, lo que se expone (podríamos decir también *lo que queda* en este acto de desprendimiento) es el arte mismo (y el cine mismo) en su dimensión de “dispositivo general de efectos de arte “ (Oyarzún, Pablo, 2000: 252) (y de cine).

Respondiendo a David Walsh, Van Sant *elige* no crear nada propio, *elige* no decir nada²² para dejar que el propio mecanismo que articula la expresión (o la creación), hable a través de los (incómodos) silencios, de los espacios vacíos.

²² Es interesante observar el hecho de que en las últimas películas de Gus Van Sant (Elephant, Gerry, Last Days), quizás por razones parecidas a las que hemos descubierto a través del análisis de *Psicosis 98*, los personajes casi no hablan, y si lo hacen, “dicen” muy poco. Podríamos decir que esta mudez ha ido *in crescendo* a lo largo de la carrera del director.

5. Conclusiones

5.1 ready-Made, *remake* del arte

Al no proponer nada nuevo como arte, lo que hace Duchamp a través del ready-Made es, solamente, “*repetir intenciones de de arte*” (*ibid.* : 210). A través de la réplica, lo que hace es reafirmar la condición apariencial sí mismo, que no es más que el efecto que producen el conjunto de su producción (que en este caso consiste en una elección), su recepción, y su contexto.

La puesta en evidencia de los mecanismos propios del arte, la puesta en juego de los factores que lo determinan para que ellos salgan a la luz, es, en suma, un acto de repetición. Así, “***El trabajo duchampiano repite, en efecto, al arte mismo.***” (Oyarzún, Pablo, 2000: 239). El acto duchampiano, a través de la repetición de las condiciones y demandas del arte, es un acto de desdoblamiento que no satisface, sin embargo dichas demandas. (*ibid.*) No constituye una “respuesta”, quedándose sólo en el enunciado de la pregunta. En esta carencia de satisfacción, en esta reticencia a formular una respuesta (o siquiera una opinión), está, entonces, “el origen de una radical crítica al arte” (*ibid.* : 240)

5.2 *Psicosis 98: remake que rehace al cine*

Bajo la progresión lógica anterior, parafraseando a Oyarzún, podríamos decir, que, el *remake* al estilo Van Sant, al no proponer nada nuevo como creación cinematográfica, lo que hace es **repetir intenciones de creación cinematográfica**, en este caso, las de *Psicosis* de Hitchcock. A través de la réplica, reafirma su condición de pura apariencia (vacía de contenido “propio”). Su “esencia” consistiría en el **efecto** que producen en conjunto **su producción** (es decir, la réplica de la superficie, de los signos, de la película original), **su recepción** (que experimentamos a través de las críticas y textos en general que se producen en torno a ella, y que como hemos visto, aportan sentido sólo a través de la enunciación de una serie de preguntas), **y su contexto** (es decir, el ámbito de la producción cinematográfica).

Al igual que el acto duchampiano, el remake de Van Sant, vaciado del aporte creativo del autor, **repite al cine mismo**, dejando sólo una serie de preguntas, y al no proponer una respuesta que las satisfaga, desafía profundamente, rompe el equilibrio, pone en duda, todo el entramado de operaciones que construyen la operación de la creación cinematográfica.

Dicho con otras palabras por Laurent Goumarre y Jean Marc Lalanne en su artículo *Reprise de Remakes*:

“En refaisant Psycho selon les critères de la galerie d’art (mise en valeur de la plasticité, [...]), c’est le cinéma comme dispositif spectaculaire qu’il faut refaire mais autrement, pour un autre lieu et un autre rapport au temps. Le “remake” n’est plus celui des films, mais du cinéma lui-même.” (Goumarre, Laurent y Lalnne, Jean Marc, 1998)

6. BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (2001). *La Torre Eiffel: Textos sobre la imagen*. Barcelona: ed. Paidós
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: ed. Itaca
- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras Completas Tomo I*. Barcelona: Salamandra
- Braudy, Leo (1998). Afterword: Rethinking Remakes. En Horton, Andrew and Mc Dougall, Stuart Y (Eds.) *Play It Again, Sam* (pp. 327-334). Los Angeles, CA: ed. University of California Press
- De Baecque, A., Delorme, S. (1998). My own private Psycho. Reencontre autour de Psycho. *Cahiers du Cinéma*, 532
- Ebert, Roger (1998, Diciembre 06). *Review of Psycho (1998 film)*. *Chicago Sun Times*. Disponible en: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19981206/REVIEWS/812060301/1023>
- Edelstein, D. (2005, Julio 15). The odd world of Gus Van Sant, *International Herald Tribune*. Disponible en: <http://www.iht.com/articles/2005/07/14/news/gus.php>
- Goumarre, L., Lalanne, J. M. (1998). Reprise de Remakes. *Cahiers du Cinéma*, 584, 75-76.

- Horton, Andrew and Mc Dougall, Stuart Y (Eds.) (1998). *Play It Again, Sam* (pp. 327-334). Los Angeles, CA: ed. University of California Press
- Lalanne, Jean Marc (1998). Psycho 98. *Cahiers du Cinéma*, 532
- Leitch, Thomas M. (2000). 101 ways to tell Hitchcock's Psycho From Gus van Sant's, *Literatur Film Quarterly*. Disponible en:
http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3768/is_/ai_n8878520
- MacDowell, James (2005). *What Value is there in Gus Van Sant's Psycho*.
Disponible en: http://www.offscreen.com/biblio/phile/essays/value_psycho/
- Mc Dougal, Stuart Y. (1998). "The director who knew too much: Hitchcock remakes himself" En Horton, Andrew and Mc Dougall, Stuart Y (Eds.) *Play It Again, Sam* (pp. 52-69). Los Angeles, CA: ed. University of California Press
- Oyarzún, Pablo (2000). *Anestésica del ready-Made*. Santiago de Chile: LOM Ediciones / Universidad Arcis
- Pérez Villalobos, Carlos (2007). *Borges, agonismo y epigonía*. Santiago: ed. Palinodia
- Rosenbaum, Mark (1998). Review of Psycho, *Chicago Reader*. Disponible en:
<http://www.chicagoreader.com>

- Sadoul, George (1962). *Histoire du cinéma*. Paris: Librairie Flammarion
- Savlov, M. (1999, Octubre 15) Psycho Analysis: An Interview With Screenwriter Joseph Stefano, *The Austin Chronicle*. Disponible en:
<http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Issue/story?oid=oid%3A74285>
- Soto, Héctor (2005). *Una vida crítica*. Santiago de Chile: ed. Epicentro Aguilar (edición a cargo de Alberto Fuguet y Christian Ramírez)
- Torregrosa, Carmen (1995) *Twice Upon a Time*. Valencia: archivos de la filmoteca
- Truffaut, Francois (1994). *El Cine Según Hitchcok*. Madrid: Alianza ed.