

«Mi orgullo relacionado con *Psicosis* es que este film nos pertenece a nosotros, cineastas, a usted y a mí, más que todos los films que yo he rodado.»

Alfred HITCHCOCK
(Declaraciones a François Truffaut)

Rebeca Romero Escrivá

EL UNIVERSO *PSYCHO*. «LA ANSIEDAD DE LA INFLUENCIA» EN LA OBRA DE HITCHCOCK*

Las obras literarias, afirma Harold Bloom, malinterpretan las que las preceden en la medida en que son lecturas creativas. De ahí que cualquier interpretación sea considerada por el crítico neoyorquino una lectura que se desvía del texto que la precede (una malinterpretación o *misreading*) que abre un espacio para la propia obra: «No puede haber escritura vigorosa y canónica [dice Bloom] sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender [...] cualquier obra literaria lee de una manera errónea —y creativa—, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores» (BLOOM, 1995: 18). Dicho de otro modo por lectores de Bloom, «la malinterpretación implica un desahogado apetito de libros: cada obra literaria trata de abrirse paso en el bosque de la lucha por la visibilidad o, por usar el tropo adecuado, la inmortalidad de la fama» (ALCORIZA, 2014).

El presente ensayo pone a dialogar —con el trasfondo de la teoría de Bloom como parte del marco teórico— *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock y sus secuelas, con el mimético ejercicio hipertextual que realiza Gus Van Sant

de su film casi cuarenta años después (*Psycho*, 1998), y con *Hitchcock* (2012), la reciente película de Sacha Gervasi, cuya trama —inspirada en el libro de investigación de Stephen Rebello— versa sobre el modo en que el maestro inglés llevó a cabo el rodaje de *Psicosis*, uno de los filmes que más análisis y comentarios ha suscitado en la breve, pero intensa, historia del cine. Por *hipertextualidad* entendemos una manifestación de la intertextualidad cinematográfica: la relación que establece un texto (denominado originalmente por Genette *hipertexto*) con otro anterior, o *hipotexto*. A lo largo del artículo, por tanto, emplearemos el término según su concepción más amplia, acuñada por Robert Stam, que incluye *remakes*, secuelas, películas revisionistas, pastiches, reelaboraciones y parodias. Se trata de un cine replicante (de *alusión*, en palabras de Noël Carroll), «de lo que ya se ha dicho, ya se ha leído y ya se ha visto» (STAM, 2001: 347)¹.

La ansiedad de la influencia: ¿un ejercicio hipertextual?

«Los textos no tienen significados, salvo en sus relaciones con otros tex-

tos... Un texto es un acontecimiento correlativo, y no una sustancia que ha de ser sometida a análisis» (BLOOM, 1992: 16). La teoría de Bloom supone una versión anti-idealista del proceso creativo. En sí, todo está en los libros. El proceso creativo no es más que un duelo a muerte entre «el genio anterior y el actual aspirante» con obras que comparten la misma fuerza imaginativa, en el que «el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon» (BLOOM, 1995: 18). De este modo, la fuerza imaginativa del autor se sobrepondría a los escenarios y circunstancias que contextualizan la obra²; dicta condiciones explicables según lo que Bloom llama «cocientes revisionarios» (formas en las que un texto se relaciona con otros), y en los que se cifra la ansiedad de la influencia: «*Influencia* es una metáfora que implica una matriz de relaciones —imaginarias, temporales, espirituales, psicológicas—, todas ellas de naturaleza defensiva en última instancia. Lo que más importa (y constituye el punto central de este libro) es que la ansiedad de la influencia *es el resultado* de un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa que llamaré “equivoco poético”» (BLOOM, 2009: 25). Aplicado al campo cinematográfico, podríamos entender que *Psicosis* de Gus Van Sant no es más que una malinterpretación de *Psicosis* de Hitchcock, del mismo modo en que *Hitchcock*, de Gervasi, lo es de ambas y de todas las películas que se han realizado motivadas por la genialidad de su predecesora, desde la saga completa del film (*Psicosis II. El regreso de Norman* [Psycho II, Richard Franklin, 1983], *Psicosis III* [Psycho III, Anthony Perkins, 1986] y *Psicosis IV. El comienzo* [Psycho IV. The Beginning, Mick Garris, 1990]), hasta la filmografía de Brian de Palma, la videoinstalación de Douglas Gordon *24 Hour Psycho* (1993) y todo el género de *psycho thrillers* y *slasher movies* que animó³. Veamos en qué se concretan dichas malinterpretaciones.

Con el mosaico de influencias infinitas que supone la teoría de Bloom, la primera cuestión que se nos plantea

es la siguiente: si Van Sant y Gervasi malinterpretan a Hitchcock, es decir, convierten a *Psicosis* en objeto de reinterpretación, ¿a quién malinterpreta Hitchcock? «Hitch [diría Éric Rohmer] es lo bastante ilustre como para no merecer más comparación que con él mismo» (ROHMER y CHABROL, 2010: 165). Sus películas son de «puro suspense, es decir, de construcción». En efecto, aunque Hitchcock, como todo cineasta, haya sido objeto de influencias externas, podemos encontrar ecos

Hitchcock se reescribe a sí mismo en sus sucesivas películas; la intertextualidad de su cine, principalmente, es una intertextualidad hacia su propio cine

de continuidad lo suficientemente notables entre sus filmes anteriores a *Psicosis* y su trabajo previo en la televisión, como para sostener la afirmación de Rohmer y Chabrol. Dicho de otro modo, Hitchcock se reescribe a sí mismo en sus sucesivas películas; la intertextualidad de su cine, principalmente, es una intertextualidad hacia su propio cine. Así, la autoría del cineasta, apuntaría James Naremore, «radica en su habilidad para continuamente rehacer o recombinar un repertorio básico de situaciones narrativas y técnicas cinematográficas, creando un mundo característico» (NAREMORE, 1999-2000: 5), hasta el punto de que hay autores, como Stuart McDougal, que creen que la reelaboración de su propio trabajo se convirtió en un factor obsesivo que permitía al cineasta repensar las relaciones existentes «entre la obra de un joven y exuberante director y la de un

artesano maduro» (McDOUGAL, 1998: 67). Juega, como diría Carroll a propósito de la repetición de estereotipos e historias en el arte de masas, con «variaciones de estrategias repetidas»⁴. En el plano narrativo, por ejemplo y sin hacer un repaso exhaustivo, sus películas suelen estar divididas en dos historias: una trama principal, de acción, que mantiene el suspense, y otra trama secundaria relacionada con una historia de amor; ocurre en *Psicosis*, pero también en las anteriores —*La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), *Vértigo*. *De entre los muertos* (Vertigo, 1958) y *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959)—, así como en las posteriores —*Los Pájaros* (The Birds, 1963), *Cortina rasgada* (Torn Curtain, 1966) y *Topaz* (1969)—. En *Psicosis* la *variación* se produce al subvertir las expectativas del público por el efecto del asesinato de la protagonista en el primer acto, efecto que también ha sido posteriormente imitado, como en *Scream. Vigila quién llama* (Scream, 1996), de Wes Craven. En palabras de Pauline Kael: «Hitchcock se burla de nosotros al asesinar a la estrella tan pronto en *Psicosis*, una táctica que no nos asusta por lo repentino del asesinato o por cómo se comete, sino porque rompe la convención de la taquilla, con lo cual se convierte en una broma orquestada sobre lo que el público ha aprendido a esperar» (LOPATE, 2006: 338). En efecto, Hitchcock declararía que «la primera parte de la historia es exactamente lo que se llama en Hollywood “un arenque rojo”, es decir, un truco destinado a apartar su atención, con objeto de dar mayor intensidad al asesinato, para que resulte una sorpresa total» (TRUFFAUT, 2000: 258). Así, el director consigue cautivar al espectador con el pretexto del robo del dinero, hasta el momento del asesinato en que se nos revela que se trataba de un *macguffin*, no del factor capital de la trama: la doble personalidad de Norman Bates (Anthony Perkins).

El asesinato nos lleva a su vez a otro elemento recurrente de sus películas: el modo de generar la sensación de vio-

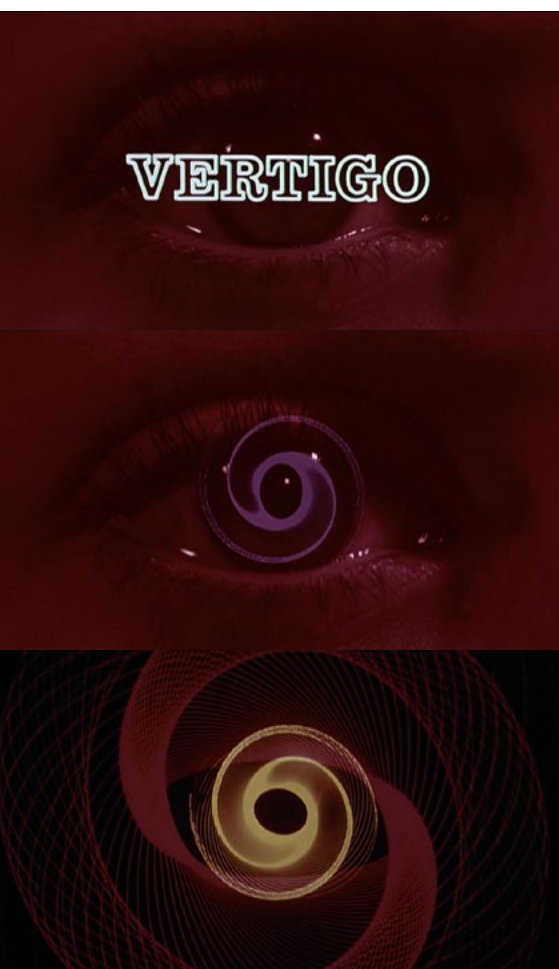


Figura 1. El ojo como «matriz de identidad y de culpa». Títulos de crédito de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

lencia sin necesidad de filmar un acto violento, sino sugiriéndolo mediante el montaje. En *Psicosis* se aprecia especialmente en los cuarenta y cinco segundos que dura la archianalizada escena de la ducha (en que nunca se muestra cómo el cuchillo penetra en la piel de la víctima, para lo cual tuvieron que realizar setenta posiciones de cámara), pero también en *La ventana indiscreta* o *Cortina rasgada*, entre otras muchas. Un director que quiere producir una sensación de

realidad no la consigue filmándola, sino *construyéndola* mediante el montaje, el *cine puro*. Truffaut llama a este aspecto *arte de la imagen* (TRUFFAUT, 2000: 252). De ahí que Hitchcock declarara que «la realidad fotografiada se vuelve, la mayor parte de las veces, irreal»; hay que hacérsela sentir al público:

En *Psycho* el argumento me importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la unión de los trozos del film, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico podían hacer gritar al público. Creo que es para nosotros una gran satisfacción utilizar el arte cinematográfico para crear una emoción de masas. Y con *Psycho* lo hemos conseguido. No es un mensaje lo que ha intrigado al público. No era una novela de prestigio lo que ha cautivado al público. Lo que ha emocionado al público era el film puro (TRUFFAUT, 2000: 264).

Tomemos como ejemplo otro aspecto recurrente en sus películas: el ojo y, por extensión, la mirada, como «matriz de identidad y de culpa». Con el plano detalle del ojo de Kim Novak comienzan los títulos de crédito de *Vértigo* [figura 1], un iris que se transforma en espiral y adquiere diversas formas geométricas concéntricas al son de los violines de Bernard Herrmann, recurso que Hitchcock retomaría en *Psicosis* para clausurar la secuencia del citado asesinato (también acompañada de instrumentos de cuerda), al filmar el movimiento en espiral en que desagua la sangre en la bañera, un movimiento rotatorio que a continuación imita la cámara girando sobre su eje y que desemboca en el ojo abierto y sin vida de la víctima [figura 2]⁵. No casualmente, Donald Spoto (2008: 378) ha señalado que «en los films más importantes de Hitchcock, el momento en que el predador se convierte en la

presa se halla a menudo ligado con el momento de mirar». En efecto, ocurre con James Stewart cuando su vecino le devuelve por vez primera la mirada en *La ventana indiscreta*, un film argumentalmente construido sobre el acto de mirar; al igual que *Vértigo*, en que el público espía junto al protagonista por dos veces a Kim Novak: nótese que el cineasta elige para sus respectivos protagonistas los oficios de fotógrafo y detective, cuyo principio rector es el acto de observar, y que son interpretados además por el mismo actor. El *voyeurismo* «moralmente ciego» de estas dos películas sería llevado al extremo en *Psicosis*, donde la mirada corrupta y enfermiza del criminal supone el preludio a la muerte: Bates observa cómo se desnuda su víctima a través del agujero de la pared antes del apuñalamiento y, para descubrir su enclave, retira precisamente un cuadro de *Susana y los ancianos*, la historia bíblica de una mujer hermosa y temerosa de Dios (Daniel: 13) que es falsamente acusada de adulterio por unos viejos mirones que no consiguen forzarla cuando se dispone a bañarse (de ahí que el acuchillamiento de Marion Crane [Janet Leigh] se considere también un acto simbólico de violación) [figura 3]. El ojo es, además, el lugar en el que es apuñalado poco después Arbogast (Martin Balsam) —el detective que parece haber querido observar demasiado—, y las cuencas vacías de los ojos del cadáver disecado de la madre de Bates —que parecen seguir observando la vida de su hijo desde el más allá— acentúan el aspecto alucinante de su aparición final, reforzado por el intenso alarido de terror de Lila Crane (Vera Miles) y el movimiento pendular de la bombilla con la que tropezó la actriz⁶. En términos generales,

Figura 2. La vida por el desagüe. Movimientos en espiral. *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)





Figura 3. El voyeurismo «moralmente ciego» de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Preludio de la muerte

el tratamiento que realiza Hitchcock de la mirada en sus filmes (potenciado por el empleo de la cámara subjetiva y su cuidadosa puesta en escena) resulta tan perverso porque hace que el espectador se convierta a su vez en un *voyeur*, identificándose, según el caso, con uno u otro personaje (con independencia de su condición moral y de su papel protagonista o antagonista), lo que provoca una escisión entre sus principios éticos y la curiosidad que se le despierta. Así, en *Psicosis*, el público, en un principio, se pone de parte de la ladrona, deseando que no descubran su delito; luego, la meticulosidad con la que Bates —un joven con cara de buen chico, subyugado por la madre— borra las huellas del crimen, hace que lo compadezcamos y reconozcamos un trabajo bien hecho, y aun deseemos que termine de hundirse el coche en el pantano con las pruebas del crimen; y finalmente, cuando nos enteramos de que guarda un secreto, queremos que lo detengan. Digamos que Hitchcock manipula los sentimientos del espectador, generando en sus deseos continuas dualidades o escisiones (de atracción/repulsión) a la hora de implicarse en el film, al igual que las que poseen los personajes de sus tramas (la doble personalidad de Norman Bates, pero también la doble identidad de Kim Novak en *Vértigo*, de Cary Grant en *Con la muerte en los talones*, o de Paul Newman en *Cortina rasgada*, entre otras)⁷.

En resumen, el *remaking* como proceso transversal al cine de Hitchcock se cifra en la *ansiedad* del cineasta por alcanzar la perfección técnica (o *film puro*) y lograr así el máximo potencial expresivo en sus historias con el fin de modelar la emoción del público a través del suspense⁸. No casualmente, Hitchcock diferenciaba entre misterio y suspense. En una entrevista con George Stevens Jr., declararía sobre este aspecto:

El misterio es un proceso intelectual, como en una novela policiaca, mientras que el suspense es esencialmente un proceso emocional. Solo puedes conseguir el elemento del suspense dando al público información. Me atrevo a decir que has visto muchas películas que tienen acción misteriosa. No sabes lo que está ocurriendo, por qué el hombre hace esto o aquello. Recorres una tercera parte del camino antes de advertir de qué trata la película. Para mí eso es metraje completamente desperdiciado porque no hay emoción en él (STEVENS, 2006: 258).

Serían precisamente estos dos elementos (la perfección técnica y el propósito de suscitar ciertas emociones, en ocasiones viscerales, en el público) los rasgos dominantes de la personalidad creativa que trata de trasladarnos Sacha Gervasi en su reciente *bio-pic*.

El proceso creativo: hacia la intensidad emocional y la inclusión en el canon

Hitchcock es una película, como las del cineasta que representa, que combina una historia secundaria de amor —la relación del director (Anthony Hopkins) con Alma Reville (Hellen Mirren), su mujer y co-autora en la sombra de la mayoría de sus proyectos, que se siente atraída por el escritor Whitfield Cook (Danny Huston)—, con la trama principal —el rodaje de *Psicosis*—, repleta de citas cinéfilas. Para nuestro análisis, más allá del carácter metacinematográfico del film de Gervasi —muestra cómo *Psicosis* cobra forma de principio a fin—, nos interesa ese ejercicio de intertextualidad e ironía en que se incide, adaptando algunos de los elementos del cine de Hitchcock explicados en el epígrafe anterior. El más llamativo de ellos es la personalidad oscura y escindida del cineasta, de apariencia inofensiva, pero con un fondo de violencia contenida —como la de sus propios personajes—, explicitada en la figura de Ed Gein (Michael Wincott),

el verdadero asesino en serie de *Psicosis*, cuya historia sirvió de base para la creación de la novela de Robert Bloch que adapta Joseph Stefano. Gein se le aparece, a modo de conciencia psicótica —a veces en sueños, otras lo imagina despierto—, para hacerle ver que sintomatiza la represión, cuando debiera liberar sus impulsos: «No puedes guardártelo todo», —le aconseja⁹. En un momento del film, Hitchcock admite: «Todos nosotros albergamos profundos pensamientos violentos y horribles». En efecto, la escena en que parece liberar esos pensamientos «violentos y horribles» coincide con el rodaje de la secuencia de la ducha de *Psicosis*. Gervasi pone en escena el inconsciente reprimido del director convertido en asesino, como hiciese Gus Van Sant en su versión de 1998, añadiendo las imágenes casi subliminales de las nubes de tormenta y el ojo de un ave predatoria nocturna. Así, ante la falta de arrojo en la manipulación del cuchillo por parte del doble de Perkins, él mismo decide empuñarlo con «rabia incontenible y violencia homicida», mientras vemos un montaje de primeros planos de Janet Leigh (Scarlett Johanson) terriblemente aterrorizada (a imagen y semejanza de los de su antecesora) y contraplanos de Hitchcock, yuxtapuestos a los rostros de todas aquellas personas a las que Hitchcock quería en su subconsciente matar, a saber: Geoffrey Shurlock (Kurtwood Smith), el censor de la MPAA que trata de negarle la licencia del film por su empleo de la imagen del inodoro; Barney Balaban (Richard Portnow), el productor de Paramount que rehúsa financiar el film; y la pareja formada por Cook y su propia esposa, cuyo *affaire* sospecha [véase figura 4, en la página siguiente]. «Todo hombre es un asesino en potencia», advierte Hitchcock poco después cuando le pide explicaciones a Alma sobre su relación con Cook. De este modo, Gervasi expresa, en palabras del crítico Richard Brody, cómo «Hitch-

cock es al mismo tiempo aterrorizado y entretenido por la obra de su propia mente (lo que tiene sentido, dado que somos espectadores) [...]. Muestra que Hitchcock no es un mero titiritero que busca provocar efectos en sus espectadores; convierte el mundo como él lo ve —en sus detalles prácticos e inquietantes rincones— en su arte, y lo hace de manera tan precisa porque esos son los aspectos de la vida que rondan su imaginación» (BRODY, 2012: 3).

Junto con la violencia, el sexo es el otro elemento reprimido por el Hitchcock de Gervasi. Su personalidad se debate entre el apego que siente hacia su esposa (sin la que no puede vivir ni sacar un proyecto adelante) y ese deseo sublimado hacia las actrices rubias que trata de convertir en estrellas [figura 5]. El Hitchcock de Gervasi es además bulímico: transfiere a la comida los apetitos insatisfechos en el plano creativo y marital; dicho de otro modo, calma su *ansiedad* en momentos de crisis, atiborrándose de alimentos y bebidas, a costa de dañar su salud. En cierto modo, la violencia en Hitchcock es intrínseca al acto mismo de la creación, en la me-

didada en que *Psicosis* es una película, según presenta Gervasi, pensada para orquestar al público, para victimizarlo. La escena del estreno del film, en este sentido, resulta esclarecedora: Gervasi muestra a un Hitchcock que prefiere subir a la sala de proyección o esconderse en el vestíbulo, antes que sentarse

tina y sigilosamente, como si se tratara de uno de sus personajes *voyeurs*¹⁰. El cineasta queda plenamente satisfecho al ver que ha orquestado correctamente todos los elementos (dirección escénica, música, montaje...), que ha logrado la *ansiada* perfección técnica al llevar a su clímax la reacción de los espectadores¹¹.

Así, el público resulta, según decíamos, victimizado, pero lo realmente trascendental es que el propio modo de hacer películas de terror o suspense (*psycho thrillers* y *slasher movies*) ha quedado atrapado por la escena original¹². Hitchcock consigue arrastrar a los directores a este punto. De ahí que Gus Van Sant no dé un paso más en la dirección de su versión de 1998, al convertir su película en un calco en vez

de en una paráfrasis de su predecesora [figura 7, en p. 66]. Por mucho que trate de recuperar todo aquello que originalmente figuraba en el guion de Joseph Stefano y que Hitchcock no incluyó a causa del Código de Producción de la Motion Picture Association of America, el film tiene más de práctica audiovisual y homenaje que de creación original. Hablando en términos bloo-

En cierto modo, la violencia en Hitchcock es intrínseca al acto mismo de la creación, en la medida en que *Psicosis* es una película, según presenta Gervasi, pensada para orquestar al público, para victimizarlo

en el patio de butacas, para observar las reacciones de los espectadores. Mientras se proyecta la conocida escena de la ducha, dramatiza el papel del director como asesino del público (dirigir *como* apuñalar) [figura 6]. Gritos y violines se confunden, mientras Hitchcock, fuera de la sala, maneja la batuta como un cuchillo, dirigiendo en directo las emociones del público, observando clandes-

Figura 4. «Rabia incontrolable y violencia homicida». Hitchcock empuña el cuchillo en el rodaje de la escena de la ducha, proyectando las imágenes de su inconsciente



Hablando en términos bloomeanos, al malinterpretar la película plano a plano, Van Sant reconoce que el maestro ha llegado al límite de lo que se podía conseguir

meanos, al malinterpretar la película plano a plano, Van Sant reconoce que el maestro ha llegado al límite de lo que se podía conseguir, o en palabras de Jordi Balló y Xavier Pérez, «la revisitación solo podía llevarse a cabo, como hace el personaje borgiano de Pierre Menard con el *Quijote*, volviendo a montarlo exactamente plano por plano, palabra por palabra, en un film en el que sólo cambian los elementos accesorios (los colores, los actores...), pero que son los que, precisamente, certifican el paso del tiempo y de la historia» (BALLÓ y PÉREZ, 2005: 245-246). De hecho, la alteración de esos «elementos accesorios» —como lo explícito de la represión sexual del Bates interpretado por Vince Vaughn (su masturbación mientras observa desvestirse a Anne Heche), el posterior río de sangre carmesí en la bañera, o los insertos del inconsciente del asesino durante el apuñalamiento—, opera en detrimento de la obra en la medida en que anula o mitiga el efecto de *film puro* perseguido por Hitchcock, pues el film de Van Sant deja de ser un «modelo de buen gusto y discreción», según se jactaba el propio Hitchcock —parafraseando el Código de Producción— de haber logrado con *Psicosis*, y bebe más del estilo de las *slasher movies* que del maestro del suspense¹³. De

hecho, según Stephen Rebello, «irónicamente, muchos de los momentos más potentes y sugestivos de las películas de Hitchcock lograron su fuerza porque el Código refrendó el estilo sobrio que fue un sello del director» (REBELLO, 2013: 77), es decir, jugó a su favor, aunque tuviese que lidiar con él constantemente. En *Psicosis* —a diferencia de otros filmes suyos posteriores, en los que el Código Hays dejó de aplicarse—¹⁴, Hitchcock no se permite la obscenidad del crimen: está todo matemáticamente medido, *construido* —diría Rohmer—, para provocar la reacción del público sin necesidad de incurrir en ella. Logra la máxima intensidad mediante un enfriamiento absoluto del proceso, que Van Sant no alcanza a pesar de su mimética adaptación, lo que demuestra que la perfección técnica no lo es todo. De serlo, el film de Van Sant se hubiese convertido en otra obra de arte igual de influyente que su antecesora y, sin embargo, ha trascendido por cuanto tiene de homenaje o de ejercicio retórico. Dicho de otro modo por Verevis, con una afirmación que recuerda la reapropiación que implica el concepto de *ansiedad de la influencia* con el que comenzábamos este ensayo, «*Psycho 98* —de hecho, todos los *remakes* de *Psicosis*—, pone su atención en la naturaleza del



Figura 5. Hitchcock como Bates. Espiando a Vera Miles en su camerino, mientras se desviste

cine, en la naturaleza de la cita cinematográfica y de la producción cultural, en el hecho de que toda película, todo visionado, es un modo de *remaking*» (BOYD y BARTON PALMER, 2006: 28). No se trata de que Van Sant corrompa la identidad del original, sino de que su obra no logra participar de la genialidad de su predecesora, de su «clasicismo irreductible» (BALLÓ y PÉREZ, 2005: 245).

En la estela del formalismo de Van Sant, aunque con un tratamiento muy diferente, otros textos pondrían igualmente el acento en el proceso de escritura de *Psicosis*. Douglas Gordon experimenta con él en *24 Hour Psycho*, una

Figura 6. El director como asesino del público. Recreación del estreno de *Psicosis* por Sacha Gervasi en *Hitchcock* (2012)





Figura 7. El calco de Gus Van Sant: *Psycho* (1998) sobre *Psycho* (1960)

videoinstalación que proyecta el film de Hitchcock sin sonido a la velocidad de dos fotogramas por segundo, alargando su duración de 109 minutos a 24 horas [figura 8]. Con este gesto, Gordon se apropia del potencial de los nuevos medios para reanimar otros campos experienciales del cine, como el del espacio museístico, destacando la posibilidad de habitar la imagen en tiempo real, con el fin de que los espectadores de su instalación rehagan la obra de Hitchcock, amplifiquen el instante cada vez que la visionan, y este revisionado extremadamente ralentizado subvierta la relación del autor-espectador en la obra de arte. Ser consciente de lo que se mira y, como consecuencia, del paso del tiempo, es decir, que el esquema temporal de la instalación absorbe el del espectador, serían las premisas que animarían a su vez al escritor Don DeLillo a arrancar su novela *Punto Omega* precisamente con un personaje que visita por quinto día consecutivo *24 Hour Psycho*, y que contempla hipnotizado la escena de la ducha —«las anillas girando en la barra cuando la cortina queda arrancada, un momento que se pierde a velocidad normal»—, mientras reflexiona sobre su condición vital y experiencia como espectador: «Empezó a pensar en la relación entre una cosa y otra. Esta película tenía la misma relación con el filme original que el filme original tenía con la experiencia vivida. Esto era la desviación de la desviación. El filme original era ficción; esto era real» (DE LILLO, 2013: 22)

Podríamos aducir otros ejemplos de prácticas cinematográficas o artísticas que avalan el clasicismo de la obra precedente, incluidas las secuelas televisivas de *Psicosis* motivadas, al igual

que el film de Van Sant, por el éxito y proliferación de las *slasher movies* de finales de los años setenta que la propia *Psicosis* impulsó. Si bien comparten con su hipotexto el universo ficcional y emplean recurrentes estrategias intertextuales¹⁵, el uso sistemático de escenas *gore* [figura 9] (en *Psicosis II* Lila Crane [Vera Miles] es asesinada con un cuchillo de carnicero por la boca, el Dr. Bill Raymond [Robert Loggia], psiquiatra de Bates [Anthony Perkins], es apuñalado accidentalmente en el pecho por Mary Loomis [Meg Tilly], quien posteriormente acuchilla sucesivas veces a Bates en el torso y en las manos hasta que este acaba agarrando el puñal por el filo y, finalmente, mata a su verdadera madre de un golpe en la cabeza con una pala) las emparenta más con el citado subgénero de terror que con la obra de

Hitchcock, por mucho que se esfuercen sus creadores en rendir homenaje a su antecesor (al final de *Psicosis II* puede leerse un lema similar al que años después insertó también Van Sant con su *in memory of*: «Los productores desean agradecer a Alfred Hitchcock la deuda contraída»). No es de extrañar que la crítica acuñase las sucesivas secuelas como «parásitos comerciales» al servicio de la industria, todo lo contrario de lo que en sus orígenes fue *Psicosis*: una película de bajo presupuesto financiada de manera independiente por su director, que finalmente cosechó un éxito abrumador.

Como conclusión, podemos afirmar que la heterogeneidad de todas estas obras revisitadoras, paradójicamente, no ha animado o revitalizado la aparición de nuevas creaciones o propuestas

Figura 8. El instante amplificado. Videoinstalación *24 Hours Psycho*, de Douglas Gordon



estéticas que estén a la altura de su predecesora. En otras palabras, ninguna de ellas ha logrado —como diría Bloom— su inclusión en el canon, sino que, presionadas por la herencia recibida, han contribuido con su reconocimiento a la consolidación de *Psicosis* como clásico cinematográfico, manteniéndose inoperantes en su capacidad de producir influencia, si bien no de generar lecturas (*¿misreadings?*) y análisis teóricos en torno al tema de la intertextualidad, el metacine y la reflexibilidad cinematográfica del universo *Psycho*, como el que ha pretendido brindar el presente ensayo. ■

Notas

- * Este artículo ha sido posible gracias al proyecto del Plan Nacional de I+D+i con el título «Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios filmicos a través de plataforma Web 2.0» (HAR2010-18648), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.
- 1 Stam traslada al ámbito del análisis cinematográfico los conceptos de la clasificación genettiana, que son a su vez, una reordenación de la terminología propuesta anteriormente por Julia Kristeva, acuñada sobre la noción bajtiniana de *dialogismo*. En efecto, Genette emplea el término *transtextualidad* para referirse a «todo lo que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos»; para el autor, la *intertextualidad*, que define como «co-presencia efectiva de dos textos bajo la forma de plagio, cita y alusión», formaría parte de esta categoría (GENETTE, 1989: 10). Una visión global del uso que la teoría del cine hace de las categorías acuñadas por la teoría literaria la encontramos en el estudio de José Antonio Pérez-Bowie (2008), *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*; en especial remitimos al capítulo ocho, «Cine e intertextualidad» (151-168). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Véase también Mijaíl Iampolski (1996). *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Episteme. Y Angélica García-Manso (2012). *(Séptimo Arte): Intertextualidad filmica y metacine*. Madrid: Ediciones Pigmalión.
 - 2 «No poner la literatura al servicio de fines espurios le habría llevado a considerar asi-

mismo espurios los propósitos de quienes se han servido de las artes de leer y escribir sin valorar el elemento agónico de la creación literaria. Así, ni la política, que habría introducido la lucha de clases como factor de corrección en la crítica literaria; ni la religión, que habría convertido los textos en objeto de adoración y fuente de obediencia; ni la filosofía, en la medida en que habría exiliado a la poesía de su sistema o la habría adaptado a su diseño educativo, serían capaces de dar un testimonio fiable de la vida imaginativa... Los libros no son más que el rastro de las influencias; hay algo más sólido que el libro en la fuerza que ha tenido que demostrar su autor para darse a conocer» (ALCORIZA, 2014).

- 3 *Psicosis* se ha convertido con el paso del tiempo en uno de los clásicos perennes de la historia del cine con mayor cantidad de imitaciones, homenajes y parodias, que no pretendemos abarcar aquí, sino en todo caso apuntar. Un desarrollo en profundidad al respecto puede verse en *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*, editado por David Boyd y Richard Barton Palmer en 2006 (Austin: University of Texas Press), en especial véase el capítulo de Constantin Verevis, titulado «For Ever Hitchcock. *Psycho* and Its Remakes». Por su parte, la filmografía de Brian de Palma ha suscitado igualmente sendos análisis a propósito de la «densa apropiación del vocabulario cinematográfico y los temas de Hitchcock: voyeurismo, búsqueda, rescate, culpa, castigo y el uso de múltiples disfraces e identidades» (SQUIERS, 1985: 97).
- 4 «Así como la variación contra un fondo de repetición es posible en otras formas de arte, también es posible la variación en el arte de masas. El arte de masas no sólo repite las mismas historias y estereotipos. A veces juega con variaciones de estrategias repetidas, como en el caso de *Psicosis* de Alfred Hitchcock» (CARROLL, 2002: 88).
- 5 A nadie se le escapa que lo ocular es un elemento simbólico metafóricamente presente en otros objetos de la escena, como la alcahofa de la ducha, el desagüe, el retrete, el lavabo o el cubo con el que Bates limpia las huellas del crimen [véase figura 10, en p. 68].
- 6 La función de la bombilla en la macabra secuencia del sótano ha sido igualmente analizada como ejemplo ilustre de puesta en escena. Véase Tarnowski (1978: 115-128).



Figura 9. Cuatro momentos *gore* de *Psicosis II. El regreso de Norman* (*Psycho 2*, Richard Franklin, 1983)

Sobre la función de la mirada en el cine de Hitchcock, remitimos al capítulo de George Toles «Psycho and the Gaze. "If Thine Eye Offend Thee...": Psycho and the Art of Infection», recogido en KOLKER (2004: 119-145); y a los trabajos anteriores Hitchcock — *The Murderous Gaze* (ROTHMAN, 1982); *Viendo mirar* (REQUENA, 1989: 148-163); y *Psicosis. El encuentro del ojo con lo real* (ARIAS, 1987).



7 Spoto encuentra en el empleo que Hitchcock hace de los espejos en *Psicosis* un símbolo visual no solo de la personalidad escindida y las identidades ocultas, sino también de la introspección de los personajes: «Los espejos se hallan interminablemente acumulados: en el hotel; en la oficina, donde Janet Leigh se mira en un espejo de mano en su casa; en su coche; en el lavabo de una tienda de coches usados; en el mostrador del motel y en las habitaciones del motel, y, más expresivamente, en la habitación de la madre del asesino, donde el significado del doble espejo se hace completamente claro. [...] Para un auténtico atisbo de nuestros divididos yoes, uno consulta siempre a un espejo. ("Te compraré un espejo nuevo", había añadido Hitchcock al guión de *Atormentada*, "y será tu conciencia".) El espejo como símbolo de la personalidad fracturada es complementado en *Psicosis* por el simbolismo del "corte": en el diseño de los títulos de Saul Bass, que desgarran y parte los nombres; en lo que Hitchcock llamó la geometría básica del film... las bisectrices horizontales y verticales...» (SPOTO, 2008: 375-376). Sobre el empleo de los espejos en la obra de Hitchcock, véase también KOLKER (2004: 136 y ss.).

8 La reescritura en Hitchcock iría más allá de la adaptación de ciertas escenas específicas, y de la reutilización de objetos con carácter simbólico, puestos al servicio de distintas historias. Recordemos sus dos versiones de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934/1956). La segunda de ellas, de hecho, inaugura lo que se ha dado en llamar *the classic thriller sextet* (compuesto por la mencionada *El hombre que sabía demasiado*, 39 escalones [*The 39 Steps*, 1935], *El agente secreto* [*Secret Agent*, 1936], *Inocencia y juventud* [*Young and Innocent*, 1937], *Alarma en el expreso* [*The Lady Vanishes*, 1938], y *Sabotaje* [*Saboteur*, 1942]), que guardan entre sí, según Robert Kapsis (1992: 22), una consistencia y continuidad que va más allá del influjo que la British Gaumont pudiese imprimir en su estilo. Para un análisis sobre la evolución del estilo (¿manierista?) de Hitchcock, remitimos a CASTRO DE PAZ (2000).

9 Ed Gein, por su aparente normalidad, recuerda deliberadamente al prototipo de los personajes protagonistas de la serie televisiva *Alfred Hitchcock Presents*, compuesta por 350 entregas —todas ellas introducidas por Hitchcock, si bien solo dirigió 17—, que emitió la CBS en Estados Unidos entre 1955 y 1965, y de la que a su vez bebe *Psicosis*; sin ir más lejos, el film se rodó con el equipo técnico y humano que participaba en los rodajes televisivos (a Vera Miles, de hecho, la descubrió el cineasta al protagonizar *Venganza* [*Revenge*, 1955], el episodio que inauguró la serie). Se entiende entonces que *Hitchcock* comience con un pregenérico de Ed Gein cometiendo un fratricidio inesperado, a imitación de los arranques y sorpresivos finales de los capítulos de la serie: con la aparición del director que presenta al espectador desde el mismo *set* de rodaje y con su característico humor británico —en palabras de Hitchcock— «el título a quienes no sepan leer», y al acabar pone orden «para quienes no entiendan los finales». El título de la película de Gervasi, *Hitchcock*, es además partido en dos por un rayo al visualizarse en pantalla, otro símbolo que adelanta la personalidad escindida del director, y que supone una reinterpretación del corte o partición que aplica Saul Bass a los créditos de *Psicosis*. Del mismo modo, Gervasi retoma para cerrar su película otros elementos hipertextuales de la serie: de nuevo, el plano frontal de Hitchcock mirando a cámara extrayendo conclusiones del episodio; el cuervo que se posa en su hombro —otro guiño cinéfilo que preludia su próximo proyecto, *Los pájaros* [*The Birds*, 1963]—, y el parsimonioso giro que nos ofrece su conocido perfil izquierdo, cuya sombra solía siluetearse en la pantalla. Sobre fondo negro, aparecen además los créditos finales acompañados del conocido tema musical de Charles Gounod adoptado por la serie, *Funeral March of a Marionette*, multiplicando de este modo los niveles de la *mise en abyme* que se nos brinda (una historia sobre Hitchcock, presentada *televisivamente* por Hitchcock, sobre el proceso creativo de *Psicosis*).

10 La primera vez en que Hitchcock se nos presenta como un mirón es al comienzo de la película [véase la figura 11a] en que observa vestirse a su mujer, semioculto tras un periódico dentro de la bañera: «Mahoma

Figura 10. Lo ocular como elemento simbólico en la escena del crimen de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

hacía usar flechas para sacarles los ojos a los mirones», le dice Alma al sentirse observada. «Debía ser bastante doloroso», contesta él. Ya en su despacho, vemos a Hitchcock vigilando desde su ventana a Vera Miles (Jessica Biel) en los exteriores del estudio [figura 11b]; y más tarde a su mujer y excolaborador [figura 11c]. En otro momento, Gervasi nos lo muestra descubriendo un agujero en la pared (precisamente tras descolgar un espejo), estratégicamente ubicado en la habitación contigua al camerino de Miles, para contemplar desnudarse a la actriz [véase la figura 5 en cuerpo de texto]. Poco después, en un ensayo, Perkins (James D'Arcy) le pregunta por qué ha de observar a través del agujero a Leigh, a lo que el cineasta contesta: «A mí no me preguntes. Soy sólo un hombre oculto en una esquina con mi cámara. La cámara te dirá la verdad, la pura verdad». Hitchcock convierte su oficio, como el fotógrafo de *La ventana indiscreta* o el detective de *Vértigo*, en una obsesión *voyeurística*: espía a sus actrices, espía a su mujer...; oculta su mirada aun cuando no está tras la cámara.

11 Sobre el Hitchcock como director de orquesta, el propio cineasta declararía: «Lo esencial es conmover al público y la emoción nace de la manera de contar la historia, de la manera de yuxtaponer las secuencias. Tengo la impresión de ser un director de orquesta, un sonido de trompeta correspondería a un primer plano y un plano largo sugeriría una orquesta tocando en sordina...» (TRUFFAUT, 2000: 322-23).

12 Más allá de la reelaboración de la escena del asesinato en la ducha que lleva a cabo Brian de Palma en *Vestida para matar* (Dressed to Kill, 1980) e *Impacto* (Blow Out, 1981), otros cineastas se han hecho eco de ella en un sinnúmero de películas, incluso para parodiarla, como en *Máxima ansiedad* (High Anxiety, Mel Brooks, 1977) o en el cortometraje *Psycho Too* (Andrew Gluck Levy, 1999).

13 Constantine Verevis añade otro factor: «El rol de la *final girl*, prefigurado sólo de manera rudimentaria en Lila Crane de *Psicosis*, es reinterpretado en la actuación de Julianne Moore como la «preguntona con agallas», familiar a los espectadores del género, desde *Halloween* de Laure Strode, hasta *Scream* de Sidney Prescott» (BOYD y BARTON PALMER, 2006: 28).

14 El Código de Producción de la entonces Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), conocido posteriormente como Código Hays, se promulga en 1927. Aunque carece de valor legal y de poder coercitivo (dado que las películas están protegidas por la Primera Enmienda), esta autocensura aplicada por Hollywood a sus películas se respetaba en lo fundamental con el fin de evitar una censura política a nivel estatal. Incumplir las normas del Código de Producción conllevaba exhibir la película sin el sello de la MPPDA, lo que suponía poner serias barreras a su distribución y exhibición en salas. Sin embargo, hubo directores, como Hitchcock, que supieron sortear el Código en lo fundamental, aprendiendo a trabajar entre sus límites y a negociar con los censores, creando una puesta en escena que sugería el crimen, la desnudez o el acto sexual, sin necesidad de mostrarlo literalmente. A partir de 1968, en que el Código Hays es substituido por la Clasificación por edades, la apertura da lugar a la proliferación de truculentos derivados del género de terror de serie B (*splatter*, *slasher*, *gore*...), del que beben la mayoría de secuelas y remakes de *Psicosis*.

15 Por ejemplo, *Psicosis II* arranca reproduciendo el asesinato de la ducha, mantiene la mansión gótica y el motel como lugares donde transcurre la acción, a Perkins y a Miles como actores de reclamo; revisita el motivo del ojo que espía de nuevo a Mary, la muchacha protagonista, sobrina de Marion Crane, a quien Bates invita a una cena improvisada de sándwiches y leche —como hiciera con su tía en la versión de Hitchcock—, incluso se imitan tomas específicas, como la vista de Bates llevando a su madre en brazos, o la maleta que cae por las escaleras al estilo de como lo hiciese Arbogast.

Bibliografía

- ALCORIZA, JAVIER (2014). *Látigos de escorpiones. Un ensayo sobre el arte de la interpretación*. [En prensa.]
- ARIAS, MARTÍN (1987). *Psicosis*. El encuentro del ojo con lo real. *Contracampo*, 42. Madrid.
- ANOBILE, RICHARD J. (ed.) (1974). *Psycho: The Film Classic Library*. Nueva York: Avon Books.
- BALLÓ, JORDI, y PÉREZ, XAVIER (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.



Figura 11. «Mahoma hacía usar flechas para sacarles los ojos a los mirones.» El director *voyeur*: espía a sus actrices (b), espía a su mujer (a/c)

- BLOCH, ROBIN (1959). *Psycho*. Nueva York: Simon & Schuster.
- BLOOM, HAROLD (1992): *La Cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. de D. Alou. Barcelona: Anagrama.
- (2009) *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta.

- BOGDANOVICH, Peter (1963). *The Cinema of Alfred Hitchcock*. Nueva York: Museum of Modern Art Film Library/Doubleday.
- BOYD, David y BARTON PALMER, Richard (eds.) (2006). *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*. Austin: University of Texas Press.
- BRODY, Richard (2012). The Greatness of *Psycho*. *The New Yorker*, 19 de noviembre de 2012. Recuperado de <<http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2012/11/sacha-gervasis-hitchcock-and-the-greatness-of-psycho.html>>.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2000). *Hitchcock*. Madrid: Cátedra.
- CARROLL, Noël (2002). *Una filosofía del arte de masas*, trad. de Javier Alcoriza. Madrid: Antonio Machado Libros.
- DELILLO, Don (2013). *Punto omega*, trad. de Ramón Buenaventura. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- FERNÁNDEZ, Jara (2013). Hitchcock. Sacha Gervasi. *Caimán. Cuadernos de Cine*, 13 (64), 53.
- GARCÍA-MANSO, Angélica (2012). *(Séptimo Arte): Intertextualidad filmica y metacine*. Madrid: Ediciones Pigmalión.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Alfaguara.
- IAMPOLSKI, Mijail (1996). *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Episteme.
- KAPIS, Robert E. (1992). *Hitchcock: The Making of a Reputation*. Chicago: Chicago University Press.
- KOLKER, Robert (2004). *Alfred Hitchcock's Psycho: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press.
- LOPATE, Phillip (2006). *American Movie Critics. An Anthology From the Silents Until Now*. Nueva York: The Library of America.
- MCDUGAL, Stuart Y. (1998). The Director Who Knew Too Much: Hitchcock Remakes Himself (52-69). En A. HORTON y S. Y. MCDUGAL (eds.), *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Los Angeles: University of California. Disponible también online en <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1j49n6d3&chunk.id=doe1930&toc.depth=1&brand=ucpress>
- NAREMORE, Michel (1973). *Filmguide to Psycho*. Bloomington/Londres: Indiana University Press.
- (1999-2000). Remaking *Psycho*. En *Hitchcock Annual*, 3-12.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- REBELLO, Stephen (2013). *Alfred Hitchcock & The Making of Psycho*. Londres: Marion Boyards Publishers Ltd.
- REQUENA, Jesús G. (1989). Viendo mirar. (La Mirada y el Punto de Vista en el Cine de Hitchcock) (148-163). *Alfred Hitchcock*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura. Disponible en digital: <<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1989%20Viendo%20mirar.pdf>>.
- ROHMER, Éric y CHABROL, Claude (2006). *Hitchcock*, trad. de Irene Agoff. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- ROTHMAN, William (1982). *Hitchcock — The Murderous Gaze*. Boston: Harvard College.
- SPOTO, Donald (2008) *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, trad. de Domingo Santos. Barcelona: RBA.
- SQUIERS, Carol (1985). Over brian De Palma's Dead Body Double. En *Art and Text*, 17, 96-101.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*, trad. de Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós.
- STEVENS JR., George (ed.) (2006). Alfred Hitchcock (257-277). En *Conversations with the great moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- TARNOWSKI, Jean-François (1978). *Frenesí / Psicosis. Elementos básicos para una teoría de la práctica filmica*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- TRUFFAUT, François (2000). *El cine según Hitchcock*, trad. de Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza Editorial.
- VICARI, Justin (2012). *The Gus Van Sant Touch: A Thematic Study — Drugstore Cowboy, Milk and Beyond*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- WOOD, Robin (1968). *El cine de Hitchcock*, trad. de José Luis González. Mexico: Ediciones Era.
- Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, o *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* [Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2014], presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía documental norteamericana. Entre las monografías que ha editado figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordinado junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Docente del Máster en innovación cinematográfica y desarrollo de proyectos de la Universidad Internacional Valenciana (VIU) de 2009 a 2011, actualmente es profesora adjunta (acreditada por la ANECA) del Máster de Creación de Guiones de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Entre los proyectos que prepara se encuentra la *Guía para ver y analizar Matar un ruiseñor* (Nau Llibres/Octaedro). Dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.