

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Hitchcock y el expresionismo

Autor/es:
Rebordinos, José Luis

Citar como:
Rebordinos, JL. (1989). Hitchcock y el expresionismo. Nosferatu. Revista de cine. (1):14-17.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40735>

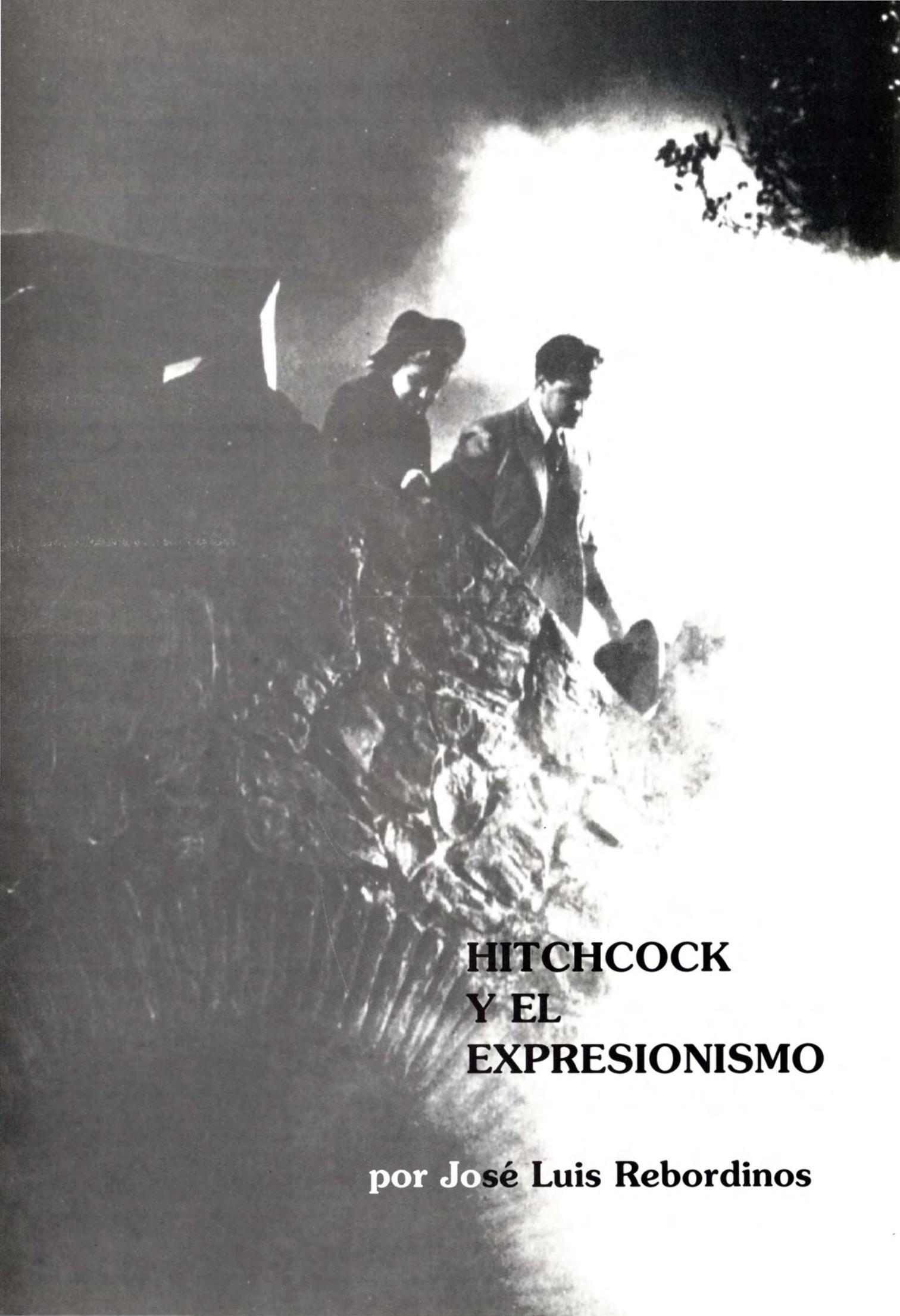
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



**HITCHCOCK
Y EL
EXPRESIONISMO**

por José Luis Rebordinos

Alfred Hitchcock es uno de los realizadores que con más claridad ha mostrado la capacidad que tienen las imágenes para expresar y comunicar. Convencido de que la forma altera radicalmente el contenido (cada encuadre, cada movimiento de cámara, el lugar en donde se colocan los actores respecto al decorado...), se empeñó a lo largo de su obra cinematográfica en seducirnos con sus imágenes plenas de significados. Siendo esto así, no nos puede extrañar su admiración por el cine alemán de los años veinte, y en concreto por algunas de sus películas. Comparte con otro gran director, Luis Buñuel, uno de sus films preferidos, "**Las tres luces**" (1921), de Fritz Lang, y durante su estancia en Alemania mantuvo estrechas relaciones con otro de los grandes nombres del expresionismo: F. W. Murnau.

Sin embargo, tendríamos que remontarnos a su adolescencia para encontrar las raíces de sus fantasías "más turbadoras", nada ajenas al cine de la postguerra alemana, en el que pueden rastrearse sin dificultad los impulsos sexuales reprimidos y las pasiones enfermizas más desbordadas.

Educado en un internado jesuita, Locky para los amigos relegó los estudios a un segundo plano. Lo que realmente le atraía con pasión era el crimen, sobre todo si estaba asociado a motivaciones sexuales. Sus dos fuentes de conocimiento, en estos años del comienzo de su adolescencia, fueron el "*Black Museum of Scotland Yard*" y el periódico dominical "*New of the World*". En el primero, observaba metódicamente objetos y reliquias asociadas a los más célebres criminales, y el segundo narra con placentero detalle todos los crímenes ocurridos en Inglaterra.

Además, corrían años duros para los ciudadanos amantes de la tranquilidad, y por las calles londinenses siempre había algún psicópata dispuesto a deleitar a Hitch con sus hazañas. Tampoco hacía tanto que *Jack, el Destripador* saltara a la fama en el East London, la misma zona en la que nació y creció Hitchcock.

Entre los quince y los dieciséis años tomó contacto con la literatura de ficción inglesa (Lawrence, Maugham, Woolf...), pero quien más le apasionaba era el escritor americano Edgar Allan Poe. Su capacidad para mostrar el terror de una forma conceptual, como expresión estética, impresionaría de tal manera al joven Hitchcock que más tarde afirmaría: "*Es muy probable que fuera debido a lo impresionado que me sentí con las historias de Poe el que más tarde me dedicara a rodar películas de suspense. No quiero parecer inmodesto, pero no puedo evitar el comparar lo que he intentado poner en mis films a lo que Edgar Allan Poe puso en sus novelas: una historia completamente increíble contada a los lectores con una lógica tan fascinante que tienes la impresión de que lo mismo podría ocurrirte a ti mañana*".

Cuando Hitchcock tomó contacto directo con el cine, le interesaron especialmente los problemas relativos a la fotografía y a la iluminación. Prefería el cine

americano (sobre todo, Griffith) al inglés, porque resolvía mucho mejor las relaciones entre los personajes y el decorado en el que se desarrollaba la acción. Con veintidós años, Hitchcock fue influenciado profundamente por el realizador George Fitzmaurice, que dirigió en 1922 dos films en los estudios Islington. De él aprendió cómo planificar exhaustivamente el rodaje de una película y, sobre todo, cómo diseñar e iluminar los decorados para conseguir la atmósfera deseada.

El momento más importante para Hitchcock en lo relativo a su estrecha relación con el expresionismo, fue su viaje a Alemania en 1924 para el rodaje de **"The Blackguard"** (una coproducción firmada entre Michael Balcon y Erich Pommer), en los estudios de la entonces próspera UFA. El cine alemán estaba conociendo momentos de gran esplendor creativo, que serían descritos posteriormente por Hitchcock: *"Ernst Lubitsch estaba dirigiendo a Pola Negri, Fritz Lang estaba haciendo películas como 'Metrópolis' y F. W. Murnau estaba dirigiendo sus clásicos films. Los estudios donde yo trabajaba (UFA) eran tremendos, mayores de lo que son hoy los de la Universal"*.

Mientras Cutts luchaba por dar forma a **"The Blackguard"**, Hitch se interesaba cada vez más por Murnau, que a sólo un estudio de distancia rodaba **"El último"**. De él y de los expresionistas alemanes aprendería cómo disponer el decorado en el plano; los contrastes y su utilización entre sombras y luces, personajes y decorado; la caracterización de los personajes mediante gestos y rictus expresivos; la naturaleza de la tensión en una secuencia; y el difícil pero necesario equilibrio en los planos distorsionados e inestables, de gran valor semántico.

Pero será en **"El Vengador"** (1926), la tercera película que realiza Hitchcock en Alemania y su primera gran obra, cuando por primera vez va a contar una historia en términos puramente visuales, influenciado por su aprendizaje en este país. La atmósfera sombría del film, la cuidada y espléndida fotografía del Baron Ventigmilia, los juegos de luces y sombras, de miradas y gestos, remiten directamente a las mejores películas del período de entreguerras alemán.

La utilización de las escaleras como espacio metafórico, recurso utilizado con relativa frecuencia por Murnau y Lang, sirve a Hitchcock para definir las relaciones que se establecen entre los tres protagonistas de la historia y para transmitir al espectador la ambigüedad de sus intenciones y sentimientos. La espléndida movilidad de la cámara a través del hueco de la escalera o colgada de un andamio situado en la parte más alta de la misma, emparenta este film con los de la última etapa del expresionismo alemán, en la que existía una gran confianza en las posibilidades de la gramática cinematográfica.

Sin embargo, hay que dejar constancia de que el cine de Hitchcock, que bebió y asimiló las aguas del expresionismo alemán, presenta también claras diferencias con éste.



Inocencia y Juventud. 1937



La muchacha de Londres. 1929

Su utilización semántica del primer plano, común al cine expresionista, viene definida en ocasiones por lo que Gilles Deleuze denomina la "rarefacción". Un rostro, un objeto, lo que el realizador quiera destacar con intensidad, aparece en primer plano sobre la pantalla, de la que se han hecho desaparecer los detalles accesorios (escena de la muerte de Marion en "**Psicosis**": las paredes del cuarto de baño, blanco sobre blanco). Ollier, que es citado por Deleuze en su libro "*La imagen-movimiento*", dice, refiriéndose al anti-expresionismo de Stenberg que "*éste demuestra que cuanto más cerrado y exiguo es el espacio blanco, más precario resulta, más abierto a las virtualidades del exterior (...). Todo puede ocurrir en cualquier momento*".

Dos aspectos importantes que se repiten en gran parte de los films expresionistas no van a ser comunes en el cine de Hitchcock: la tendencia a la inmovilidad del plano y la negación del montaje definido como ordenación de la sucesión de planos apoyada en el *raccord*. Si bien Hitchcock va a cuidar con especial esmero y atención cada encuadre, utilizando el montaje dentro del ámbito del plano, éstos se van a unir mediante el *raccord*, consiguiendo así un ritmo cinematográfico y una cadencia narrativa propia, que le han situado entre los directores más importantes de la historia del cine.

Si hubiera que elegir un plano que ilustrara la relación que se estableció entre Hitchcock y el cine expresionista, el más adecuado sería probablemente aquel de "**Psicosis**" en el que, sobre lo alto de una colina, se yergue la mansión de Norman Bates, amenazadora y firmemente presente. Su sombra recortada ilustra una de las metáforas más significativas del cine del realizador inglés. Es el dominio del deseo reprimido, del crimen sexuado, de las sombras extendiéndose por el encuadre. Es el negativo de la vida, que la reproduce y explica, que fuera de la pantalla estalla, pletórica y radiante, entre las horrorizadas miradas de los espectadores.

Downhill, 1927

