

Trabajo Fin de Grado

La influencia del Expresionismo alemán en el
cine de Alfred Hitchcock

The influence of Expressionism on Alfred Hitchcock's films

Autor/es

Elsa Sánchez Bartibas

Director/es

Amparo Martínez Herranz

Facultad de Filosofía y Letras / Universidad de Zaragoza
2023-2024

Resumen

El Expresionismo alemán influyó profundamente en el estilo cinematográfico de Alfred Hitchcock. Este movimiento artístico, caracterizado por su atmósfera sombría, escenarios abstractos, juegos de luces y sombras y temáticas psicológicas, dejó una marca inquebrantable en películas como *Vértigo* y *Psicosis*. Ambos filmes evocan a elementos visuales y narrativos que se aprecian en clásicos de la vanguardia alemana. La capacidad de Hitchcock para crear atmósferas inquietantes y explorar la psicología humana debe mucho a su formación en esta atrevida corriente europea.

Índice

1. Introducción	4
1.1. Justificación del tema	4
1.2. Estado de la cuestión	5
1.3. Objetivos	7
1.4. Metodología aplicada	7
2. Alfred Hitchcock	8
2.1. Breve biografía	9
2.2. Análisis de sus largometrajes	17
2.2.1. <i>Vértigo</i> (1958)	17
2.2.1.1. Una historia no tan moderna	17
2.2.1.2. La imagen de lo siniestro	20
2.2.1.3. El tema musical del amor y la muerte	24
2.2.2. <i>Psicosis</i> (1960)	25
2.2.2.1. La exploración de la psicología humana	26
2.2.2.2. Un giro inesperado	27
2.2.2.3. La música como narración	28
3. Conclusiones	31
4. Bibliografía	33
5. Webgrafía	34
6. Filmografía	34
7. Créditos fotográficos	35

1. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la influencia del Expresionismo alemán y, por consiguiente, del Romanticismo que recibe el cine de Alfred Hitchcock. Durante su carrera, Hitchcock destacó por su capacidad para generar emociones y tensión en el espectador, y gran parte de su éxito radica en su profundo entendimiento de la psicología humana.

En primer lugar, se va a explicar la justificación y elección del tema, explicando el estado de la cuestión y los objetivos a alcanzar. Asimismo, de exponer la metodología utilizada para realizar este trabajo. Se continuará, explorando la figura de Alfred Hitchcock junto a su recorrido en el ámbito cinematográfico, destacando las etapas en las que recibe recursos expresionistas que formaron su cine tan característico.

También se realizará un análisis de dos de sus largometrajes más representativos: *Vértigo* (1958) y *Psicosis* (1960), destacando varios puntos que proceden de su formación en el Expresionismo alemán. En conclusión, este trabajo pretende brindar un análisis detallado y riguroso de los estudios anteriores que recibió el director para crear un estilo y sello propio.

1.1. Justificación del tema

La elección de dicho tema proviene de mi pasión por el mundo audiovisual. El cine ha estado en mi vida desde la niñez, donde comencé con películas de animación como *Buscando a Nemo* (2003), *Hermano oso* (2003) o *Los Increíbles* (2004).

Con los años empecé a interesarme cada vez más por este ámbito a raíz de empezar el bachillerato artístico, donde estudié la asignatura de *Cultura audiovisual*. Pero mi curiosidad hacia este arte no se quedó ahí, y es que, al entrar en el grado de Historia del Arte, descubrí mucho más sobre la historia de este medio artístico y figuras revolucionarias que han aportado grandes novedades.

Este trabajo es un estudio de la figura de Alfred Hitchcock, una investigación que ya comenzó con el análisis de la banda sonora de *Psicosis* de Bernard Herrmann para un trabajo de la asignatura de título *Cine y otros medios audiovisuales*. De esta forma, el

resultado de este Trabajo de Fin de Grado pretende ser un estudio en mayor profundidad sobre Hitchcock, pero, en este caso, estudiando sus orígenes, formación e influencias para comprender su reconocimiento en la Historia del Cine como “maestro del suspense”.

1.2. Estado de la cuestión

Si bien los estudios sobre el cine de Alfred Hitchcock presentan una historiografía muy amplia, los relacionados con su formación e influencia en la tradición literaria inglesa, el Expresionismo alemán y, su precedente, el Romanticismo son más bien escasos, principalmente en los estudios en español.

En primer lugar, en lo referente a la bibliografía sobre el Expresionismo alemán, se puede encontrar *Las vanguardias artísticas del siglo XX*¹ de Mario De Micheli, donde se comentan datos históricos, manifiesto y programas preparados por los grupos plásticos. Y, más enfocado en el ámbito cinematográfico, está *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*² de la crítica alemana Lotte Eisner. Esta obra aporta una visión general de lo que fue este movimiento en el cine, siendo un gran estudio de la estética y características de aquellas películas expresionistas y las raíces románticas. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*³ de Siegfried Kracauer, donde se realiza un análisis en el contexto de la época, desde finales del siglo XIX hasta el acceso de Hitler al gobierno germano. En otros idiomas se puede encontrar *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*⁴ de Thomas Elsaesser, donde se hace un recorrido histórico sobre el movimiento y su influencia posterior.

Fue tan importante el Romanticismo para la creación del Expresionismo alemán que cabe destacar trabajos como *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*⁵ de Rüdiger Safranski, donde se muestra un enfoque sobre su origen y características de esta corriente artística. Y, por otro lado, una obra más actual, *Lo bello y lo siniestro*⁶ de Eugenio Trías, ensayo donde se explica las ideas estéticas y de la teoría del arte,

¹ DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2021

² EISNER, L., *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1988

³ KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985

⁴ ELSAESSER, T., *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Routledge, New York, 2009

⁵ SAFRANSKI, R., *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009

⁶ TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019

destacando la idea filosófica de lo bello y lo siniestro aplicada a diferentes obras artísticas, como bien comenta el título.

Estos dos primeros grupos han servido para entender y localizar mejor los recursos que tomó Hitchcock para crear su cine, siendo una base para los siguientes puntos en los que se detienen el análisis de sus obras.

En cuanto a Alfred Hitchcock, resultan de especial relevancia trabajos como *Atlas del cine*⁷ de André Z. Labarrène, como introducción a la trayectoria del director, *El cine según Hitchcock*⁸ del director francés François Truffaut, una colección de entrevista realizadas al director británico en vida, donde explica su trayectoria vital, sus diferentes etapas durante su formación en el mundo del cine, comentando también sus obras más relevantes. Por otro lado, está, de nuevo, la obra de *Lo bello y lo siniestro* Eugenio Trías, donde, a través de la filosofía, realiza un extenso análisis de la figura de Hitchcock y su film *Vértigo*.

Asimismo se puede destacar el libro *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen*⁹ de Enrique Alberich, donde se habla de la vida de Hitchcock, destacando su recorrido cinematográfico, analizando sus películas ya que la imagen es el elemento esencial en el Séptimo Arte. Todo ello con un catálogo de fotografías para ilustrar el estudio.

Hay otras obras como *Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Trías*¹⁰ de Vanesa Brasil, Basilio Casanova Varela, Zacarías Marco, Luis Martín Arias, Félix Recio, Aarón Rodríguez, Alberto Ruiz de Samaniego, Alberto Sucasas, Lorenzo J. Torres Hortelano, David Trías y Eugenio Trías, una obra acompañada por imágenes, donde se analiza a diferentes directores de cine desde la filosofía de Eugenio Trías, destacando a la figura de Alfred Hitchcock. También añadir *Cine de los 50*¹¹ de Jürgen Müller que tratan ideas muy similares a lo relacionado con el director británico, pero que no aportan opiniones nuevas en relación con las obras anteriormente mencionadas.

⁷ LABARRÈNE, A. Z., en colaboración con LABARRÈNE, O., *Akal-Atlas del cine*, Madrid, Akal, 2009

⁸ TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 2022

⁹ ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen*, Barcelona, Dirigido por, 1987

¹⁰ BRASIL, V., CASANOVA VARELA, B., MARCO, Z., MARTÍN ARIAS, L., RECIO, F., RODRÍGUEZ, A., RUÍZ DE SAMANIEGO, A., SUCASAS, A., TORRES HORTELANO, L. J., TRÍAS, D. y TRÍAS, E., *Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Trías*, Madrid, SOLARIS, Textos de cine S. L., 2023

¹¹ MÜLLER, J., *Cine de los 50*, Köln, Taschen, 2018

A esto se añaden artículos y trabajos que tratan especialmente los recursos y las bandas sonoras como es *Análisis de los recursos sonoros en películas de Hitchcock: Psicosis (1960) y Frenesí (1972)*¹² de Olaya Martín Mínguez, que se detiene en la música y sus funciones narrativas, efectos y diálogos para el análisis de *Psicosis* y *Frenesí*. Y *El silencio en el lenguaje cinematográfico de Hitchcock: la elocuencia del silencio*¹³ de Ángeles Marco Furrasola, que explica cómo Hitchcock jugaba con el silencio y el sonido para comunicar al público diferentes emociones.

Pese a todo lo visto anteriormente, la historiografía sobre el tema de la influencia del Expresionismo alemán sobre la obra de Alfred Hitchcock es más bien escasa, pese a ser un director de gran renombre socialmente.

1.3. Objetivos

Los principales objetivos de este Trabajo de Fin de Grado son:

- Conocer a la figura de Alfred Hitchcock, su biografía y sus obras cinematográficas y, en particular, sus *thrillers* psicológicos.
- Estudiar su relación con el ámbito del Romanticismo y Expresionismo alemán.
- Profundizar en los elementos expresionistas que formaron el estilo hitchcockiano.
- Observar las películas expresionistas que influyeron en Hitchcock durante su estancia en Alemania.
- Analizar la evolución y adaptación de los recursos utilizados por Hitchcock para generar suspense y manipulación en el espectador.
- Centrar el estudio de forma analítica en dos largometrajes de suspense del director: *Vértigo* (1958) y *Psicosis* (1960).

1.4. Metodología aplicada

Este trabajo propone hacer un análisis de los recursos que provienen del Expresionismo alemán que se encuentran en los filmes de Alfred Hitchcock. Para ello, se establece, en primer lugar, un marco teórico para, a partir del mismo, relacionarlo con la filmografía del director.

¹² MARTÍN MÍNQUEZ, O., *Análisis de los recursos sonoros en películas de Hitchcock: Psicosis (1960) y Frenesí (1972)*, (Trabajo de fin de Máster), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015

¹³ MARCO FURRASOLA, A., "El silencio en el lenguaje cinematográfico de Hitchcock: la elocuencia del silencio", *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, nº 4, 2021, pp. 82-100

El proceso de creación se ha realizado con las siguientes metodologías:

- Método biográfico, para un estudio en profundidad del director destinado a la correcta comprensión de su vida y obra.
- Método iconográfico, aplicado a las imágenes estudiadas para una interpretación y comprensión de la obra de Hitchcock.
- Método psicológico, para analizar los diferentes recursos utilizados por el director y cómo los pone en práctica en sus películas.
- Método formalista, al profundizar en la forma en la que se han utilizados los diferentes elementos del lenguaje cinematográfico como son el encuadre, la iluminación, la puesta en escena, los actores, entre otros elementos.

Tras el análisis e interpretación del material anterior, se procedió a la creación de un guion que sirviera como apoyo para la redacción del presente trabajo, que se divide en las siguientes fases:

1. Recopilación bibliográfica, acerca de los movimientos artísticos del Expresionismo alemán, el Romanticismo y sobre la figura de Alfred Hitchcock y, así, realizar un estudio sobre sus diferentes etapas e influencias en sus películas. Pudiendo conocer así su formación en Alemania. Esta labor se ha llevado a cabo en distintas bibliotecas como la Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y en portales webs, algunos ejemplos son *Dialnet* y *WorldCat*. A las que se han completado con revistas, artículos y publicaciones digitales.
2. Localización y selección de películas para el desarrollo de los contenidos en las plataformas digitales.
3. Visionado de las películas *Vértigo* (1958) y *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock.
4. Comprobación de fuentes, documentación e información, extracción de ideas y redacción del trabajo.

2. Alfred Hitchcock

Louis-Ferdinand Céline dividía a los hombres en dos categorías, los exhibicionistas y los mirones y es evidente que Alfred Hitchcock pertenece a la segunda categoría. Hitchcock no participa en la vida, la mira. (...) Habría que clasificar a Hitchcock en la categoría de los artistas inquietos como Kafka, Dostoyevski, Poe.

Estos artistas de la ansiedad no pueden, evidentemente, ayudarnos a vivir pues su vida es ya de por sí difícil, pero su misión consiste en obligarnos a compartir sus obsesiones. Con ello, incluso y eventualmente sin pretenderlo, nos ayudan a conocernos mejor, lo que constituye un objetivo fundamental de toda obra de arte.

François Truffaut¹⁴

2.1. Breve biografía

Alfred Hitchcock, conocido como el "maestro del suspense", fue un influyente director de cine y productor británico. Su carrera se extendió a lo largo de cinco décadas, llegando a trabajar con las diferentes renovaciones cinematográficas como es el sonoro, el color, el cine en relieve o 3D y los cambios de formato de pantalla. Su estilo único y su habilidad para crear tensión y suspense lo convirtieron en una de las figuras más importantes de la historia del cine.

Hitchcock fue reconocido por su capacidad para manipular las emociones del espectador a través del uso innovador de la cámara, el montaje y la música. Sus películas a menudo exploran temas asociados al miedo, la culpa, la inocencia y la fragilidad de la identidad humana. Fue capaz de construir escenas de gran tensión, utilizando técnicas como el "McGuffin". Un método en el que un objeto o evento sirve para hacer avanzar la trama, dando lugar a una compleja narrativa de intrigas y pasiones, pero que en sí mismo no es relevante,¹⁵ ya que lo importante, para el director, son las relaciones humanas que se muestran en las miradas y gestos.

Nació el 13 de agosto de 1899 en Leytonstone (Londres) y murió el 29 de abril de 1980 en Los Ángeles (California). Hijo de una familia católica,¹⁶ con quienes vivió varias anécdotas que destacó posteriormente en su edad adulta. Entre ellas, Hitchcock, con la edad de cuatro o cinco años, fue mandado encerrar en la cárcel por ser un "niño malo".¹⁷ Algo que le influyó a la hora de desarrollar sus películas ya que se observa, de forma recurrente, el tema de la culpa y el falso culpable. De la misma forma, cuando estudió en

¹⁴ TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 2022, p. 30

¹⁵ TRIAS, E., "El abismo que sube y desborda", en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019, pp. 85-114, espec. p. 87

¹⁶ ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen*, Barcelona, Dirigido por, 1987, p. 14

¹⁷ TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock...*, op. cit., p. 31

la institución jesuita Saint Ignatius College, aumentó ese temor moral a ser relacionado a todo lo que está mal ya que temía los castigos corporales.¹⁸

Desde joven se interesó por el mundo del arte, sobre todo por el teatro y el cine. Por este último, mostraba gran interés por las películas americanas de Charles Chaplin y D. W. Griffith, pero también por las producciones alemanas de la Compañía Decla-Bioscop, donde trabajaron Murnau y Fritz Lang.¹⁹

Más adelante, quiso estudiar ingeniería, pero lo dejó y probó en el mundo de la cinematografía, empezando con los guiones y las puestas en escena de la compañía de Michael Balcon.²⁰

En la década de 1920, debido a los convenios de intercambio entre las industrias inglesa y alemana, Michael Balcon lo mandó a Alemania, donde conoce el Expresionismo alemán de primera mano al trabajar en la U.F.A. Al mismo tiempo que se filmó *El último* (*Der letzte Mann*, 1927) del director F. W. Murnau, una película sin ningún tipo de intertítulo.²¹ Tras este primer contacto con el cine alemán, Michael Balcon le ofrece convertirse en director con una producción anglo-alemana, así decidió rodar *El jardín de la alegría* (*The Pleasure Garden*, 1925) (Fig. 1).



(Fig. 1) Fotograma de *El jardín de la alegría*, Alfred Hitchcock, 1925

¹⁸ *Ibidem*, p. 32

¹⁹ *Ibidem*, pp. 33-34

²⁰ *Ibidem*, p. 36

²¹ EISNER, L., *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 144

De este modo, Hitchcock conoce de forma directa la corriente del Expresionismo alemán, un movimiento vanguardista del siglo XX, que comienza en la pintura con grupos como *Die Brücke* y *Der Baue Reiter*. Y que pasará a otros campos del arte como la arquitectura, escultura y literatura, como sucede con *La metamorfosis* (*Verwandlung*, 1916) de Franz Kafka. Las últimas manifestaciones se dieron en las artes gráficas y el cine, lo que es frecuente en todos los movimientos de vanguardia. En el ámbito cinematográfico, el Expresionismo alemán, continúa muchas de las ideas románticas del panorama europeo.

Así se encuentran diferentes temáticas, de las que se puede destacar la atracción de lo sobrenatural, lo oculto o secreto; las fuerzas de la naturaleza; la intimidad con la muerte, mezclándola entre la atracción y el rechazo; la animación de lo que carece de vida y consciencia; la idea de los dobles o *doppelganger*, reflejando la parte oscura y malvada de la persona y, unido a lo anterior, la mujer que es al mismo tiempo esclava y seductora, conduciendo al hombre a su perdición a través de su libertad y poder sexual como se aprecia en diferentes films, ejemplo de ello es *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1928) de Georg Wilhelm Pabst,²² donde Lulú debe seducir a un acróbata para salvar a su amiga (Fig. 2).



(Fig. 2) Fotograma de *La caja de Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1928

²² *Ibidem*, p. 102

A lo ya mencionado, se suma el valor de la puesta en escena, y es que, a través de los decorados, se muestra la subjetividad del individuo. Algo muy relevante ya que, para el Expresionismo, las emociones de los artistas deben ser reflejadas en sus obras. Algo que se relaciona con el contexto de esa época ya que surge el psicoanálisis y el análisis de los sueños de la mano de Sigmund Freud.

De la misma forma, está la iluminación, que va desde las atmósferas brumosas al marcado claroscuro, que proviene de obras anteriores como *Cabiria* (1914) del italiano Giovanni Pastrone y el cine nórdico. Al igual que la propia atmósfera nublada de Alemania, como se puede apreciar en las pinturas románticas de Caspar David Friedrich. De esta luz surge la sombra que, según Nietzsche, era el doble demoníaco del yo.²³

Del Expresionismo alemán cabe destacar a los directores Murnau, Robert Wiene con *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) y Fritz Lang con *Las tres luces* (*Der müde Tod*, 1921) y *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) un cantar germánico medieval que, posteriormente, será adaptado por Richard Wagner para una ópera.

Tras trabajar en la industria alemana, Hitchcock se impregna de la estética visual expresionista marcada por la luz, el análisis psicológico de los personajes a través de la escenografía y ambientación y muchas de las historias y temáticas antes mencionadas.

Pero no solo de esta corriente, y es que, el Expresionismo alemán hace reales las imaginaciones del Romanticismo. Un movimiento cultural del siglo XIX que se produce en la literatura, filosofía y en las artes, desarrollándose en diferentes países europeos, destacando Inglaterra, Alemania y Francia. Se caracteriza por buscar la inspiración en la naturaleza para convertirla en la expresión de los sentimientos del artista, mostrando su subconsciente, la exaltación del pasado y sus tradiciones medievales.²⁴

Además, a esta corriente artística se añade la filosofía empirista que llevan a buscar lo sublime como ideal de belleza o, en otras palabras, la belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis que va más allá de su racionalidad o, incluso, puede

²³ *Ibidem*, p. 95

²⁴ SAFRANSKI, R., *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 228-230

provocar dolor en vez de placer por ser imposible de asimilar.²⁵ Este sentimiento proviene de la exaltación de la naturaleza, del individualismo, del sentimiento, la pasión, lo subjetivo y del mundo interior.²⁶

De este contexto expresionista, Hitchcock adquiere las emociones y conflictos internos, la naturaleza incontrolable, el individualismo y alienación. Asimismo, tuvo ciertas obras y géneros como referentes. Entre ellas, se encuentra la literatura de terror o gótica que tiene como objetivo final la creación del miedo, destacan *El hombre de arena* (*Der Sandmann*, 1817) de E. T. A. Hoffmann, *Drácula* (*Dracula*, 1897) de Bram Stoker y *Frankenstein* (*Frankenstein* o *The modern Prometheus*, 1818) de Mary Shelley. Del mismo modo que las leyendas medievales como sucede con *Tristán e Isolda* o las numerosas historias de fantasmas. También en la música donde Richard Wagner es toda una inspiración para las bandas sonoras, ejemplo de ello es la ópera de *Tristán e Isolda* o *El anillo del nibelungo*.

Todos estos elementos mencionados se podrán ver de forma más desarrollada posteriormente en el análisis de las películas.

Tras sus estudios en Alemania, Hitchcock regresó a Gran Bretaña, donde rodó su segunda película *El águila de la montaña* (*The Mountain Eagle*, 1926), un intento de entrar en el mercado estadounidense, pero que no tuvo mucho éxito. Esto cambió con *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926) donde trasladó la rica literatura criminal inglesa que leía en su juventud²⁷ como puede ser la obra de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, e incluso, el misterio de Jack el Destripador. Asimismo, abordó alguno de los temas que seguirá en su cine, el falso culpable y el suspense. *El enemigo de las rubias* cuenta la historia de un inquilino de una pensión, que es sospechoso de ser un asesino. Una película en la que es posible encontrar muchos elementos característicos del expresionismo alemán como es el propio cartel promocional (Fig. 3), narrativa y estética.

²⁵ TRIAS, E., “Lo bello y lo siniestro”, en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019, pp. 33-54, espec. p. 38-41

²⁶ SAFRANSKI, R., *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán...* op. cit., p. 71

²⁷ ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen...* op. cit., p. 18



(Fig. 3) Cartel promocional de la película *El enemigo de las rubias*, Edward McKnight Kauffer, h. 1927

Asimismo, también rodó *La mujer del granjero* (*The Farmer Wife*, 1928) donde Hitchcock intentó adaptar una pieza de teatro utilizando el menor número de títulos a través de los recursos de la imagen.²⁸

De esta forma, Hitchcock tomó la literatura policiaca de su tierra natal inglesa y la tradición romántica y expresionista alemana consagrandolo su propio estilo.

En 1929, recibió el encargo de crear la primera película sonora británica con *La muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929), una historia de una pareja que es extorsionada por un desconocido que descubre el intento de ambos por ocultar el asesinato que cometió la mujer.²⁹ Continuó la línea de películas de suspense con *Murder!* (1930), *Juego sucio* (*The Skin Game*, 1931) o la primera versión de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), la cual supuso su primer éxito internacional de esta etapa inglesa de la década de 1930.

²⁸ TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock...*, op. cit., p. 38

²⁹ *Ibidem*, pp. 67-68

Todo el éxito que cosechó en Reino Unido le permitió buscar un nuevo destino en Estados Unidos, donde comenzaría un nuevo periodo.³⁰ En estos años, Hitchcock estaba trabajando en *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), un guion que comenzó en Gran Bretaña, pero que terminó estrenando en EE. UU.³¹ Una película que, el propio Hitchcock, ha señalado de “novelesca”³² ya que recuerda a las historias góticas con su protagonista desolada en una lujosa mansión en un paraje apartado, donde el pasado es muy importante y tiene final feliz. Sin embargo, la producción se enfrentó a ciertos problemas con la declaración de guerra del Reino Unido a la Alemania nacional socialista.

Tras *Rebeca*, Hitchcock firmó un contrato con el estudio RKO para rodar *Matrimonio original* (*Mr. & Mrs. Smith*, 1941) y *Sospecha* (*Suspicion*, 1941). Poco después, cambió a Universal Pictures para filmar *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942) y se vuelve a trasladar, pero esta vez a 20th Century-Fox, donde continuó realizando más películas propagandísticas relacionadas con el contexto de la Segunda Guerra Mundial, como es el caso de *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944).³³ A los meses, Hitchcock decidió regresar a Londres para visitar su familia y elaborar *Bon Voyage* (1944) y *Aventure Malgache* (1944), por encargo del gobierno británico, para destacar los esfuerzos de la resistencia francesa contra el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial.

Regresó a EE. UU. ese mismo año para rodar *Recuerda* (*Spellbound*, 1944), una película que, de nuevo, recupera esos tintes del Expresionismo alemán a través de un relato que se desarrolla en un psiquiátrico, siendo muy similar a *El gabinete del Dr. Caligari*. Asimismo, llega a incluir, la representación de los sueños donde colabora el artista surrealista Salvador Dalí.³⁴

A finales de la década de 1940, Hitchcock rodó su primera película a color y como productor independiente con *La soga* (*Rope*, 1948), una historia contada a tiempo real, que parte de una obra de teatro, con la apariencia de un solo plano secuencia. La segunda fue *Atormentada* (*Under Capricorn*, 1949), sin embargo, esta no tuvo mucho éxito y dio fin a este corto periodo.

³⁰ ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen... op. cit.*, p. 76

³¹ TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock...*, op. cit., pp. 131-132

³² *Ibidem*, p. 132

³³ ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen... op. cit.*, p. 133-134

³⁴ TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock...*, op. cit., p. 168

Con el inicio de la década de 1950, Hitchcock inició una etapa como artista comercial con la productora Warner Bros, con quien creó *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), *Yo confieso* (*I Confess*, 1953) y *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954). En ese mismo año, comenzó a experimentar con el concepto de *voyeur* o el mirón, idea que se observa en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) con el protagonista de la historia que se debe quedar en su habitación por un accidente y comienza a espiar a sus vecinos, haciendo que el propio espectador se vuelva *voyeur* también (Fig. 4). Esta idea volverá a aparecer en películas posteriores como pueden ser *Vértigo* o *Psicosis*. Además, en ella, Hitchcock jugó con los estudios sobre el montaje realizados por el soviético Liev Kulechov con las escenas en las que el protagonista se encuentra espionando a sus vecinos.



(Fig. 4) Fotograma de *La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954

Es también en estos mismos años, cuando Hitchcock crea la serie *Alfred Hitchcock Presenta* (*Alfred Hitchcock Present*, 1955-1965) para la poderosa televisión estadounidense. En ella, el director británico se benefició del nuevo formato como campo de experimentación para sus películas de cine. Así se puede ver en *Psicosis* (1960) donde se aprovechó de trabajos anteriores realizados para la serie.³⁵ Creándose una gran estrategia de marketing para promocionar la película.

³⁵ MÜLLER, J., *Cine de los 50*, Köln, Taschen, 2018, p. 36

2.2. Análisis de sus largometrajes

2.2.1. *Vértigo* (1958)

A finales de la década de los cincuenta, en plena Guerra Fría, nace una película donde lo horrible asume la forma de un abismo que asciende y se desborda, desde una visión aterrorizada y fascinada, como bien comenta Eugenio Trías.³⁶ Se trata de *Vértigo*. *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), donde John Scottie Fergusson, un detective de la policía de San Francisco que padece de vértigo, se obsesiona con Madeleine, mientras la vigila por petición de su marido, Galvin Elster.³⁷ Siendo todo un pretexto para generar una obra de arte total a través de la música, escenografía, narrativa enrevesada, entre otras cuestiones.

2.2.1.1. Una historia no tan moderna

La película cuenta con dos partes; la primera llega hasta la muerte de Madeleine producida por su caída desde lo alto del campanario y, la segunda, se inicia cuando Scottie encuentra a Judy, una joven muy similar a Madeleine, a la que obligará a convertirse en ella. Sin embargo, pronto el espectador descubre que Judy es realmente Madeleine, y es con eso con lo que jugará Hitchcock. Un secreto que sólo conocerán los espectadores, que esperan que Scottie también lo descubra, produciéndose casi el suspense.

Esta trágica historia de amor tiene como fuente los relatos medievales, wagnerianos y románticos. En especial se pueden destacar las sagas artúricas *Tristán e Isolda* y *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann. Así como, películas anteriores como *Las tres luces* (1921) y *Metropolis* (1927) ambas del director expresionista alemán Fritz Lang.

En cuanto a *Tristán e Isolda*, leyenda perteneciente al ciclo del rey Arturo ya que Tristán era un caballero de la Mesa Redonda, que comete una grave traición contra su señor, llevado por el amor que siente por la esposa de este, la princesa irlandesa Isolda. Mostrando así una pasión amorosa enfrentada a un destino trágico. Esta historia será

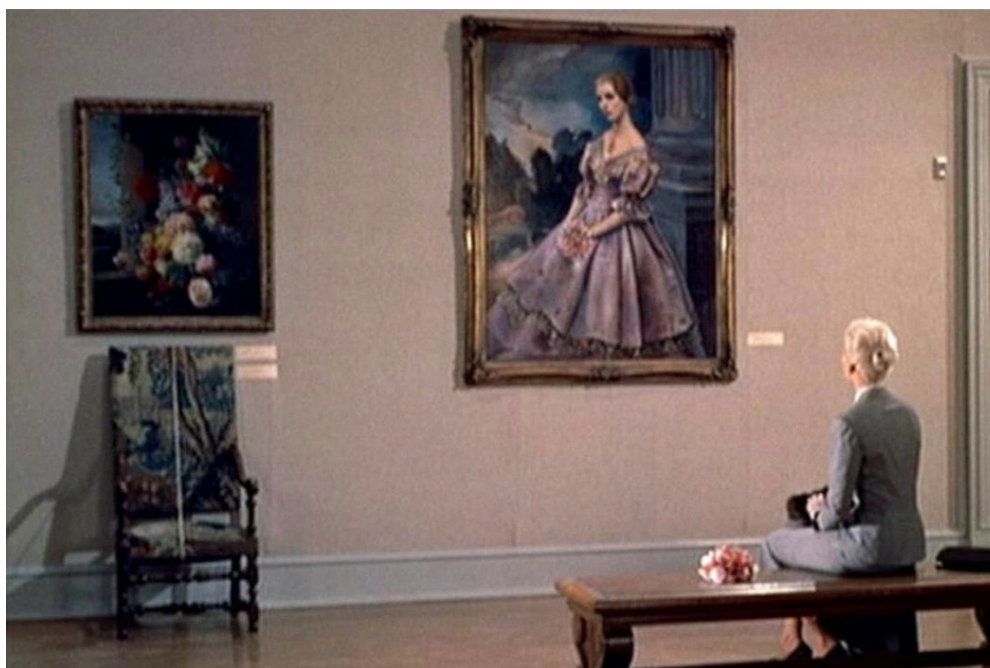
³⁶ TRÍAS, E., “El abismo que sube y desborda”, en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019, pp. 85-114, espec. p. 86

³⁷ MULLOR, M., “60 años de ‘Vértigo’: Guía para entender la mejor película de la historia”, *Fotogramas*, 2018 <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a22652476/vertigo-alfred-hitchcock-analisis-aniversario/>, (fecha de consulta: 13-VI-2024)

luego tomada por Richard Wagner para realizar su ópera homónima, que será utilizada como banda sonora para *Vértigo*.

El relato alemán de *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann narra la historia del estudiante Nathaniel, que ya está comprometido. A pesar de eso, se enamora de la muñeca Olimpia, construida por Spalanzani y su cómplice. Nathaniel cree que esta es real, pero el descubrimiento de la verdad lo lleva a la locura y, por último, a su muerte.

Si se profundiza en el cuento, se aprecian bastantes similitudes con *Vértigo*. En primer lugar, el estudiante comienza comprometido con Clara, a la que abandona cuando conoce a Olimpia. La réplica de Hitchcock es la corta relación del protagonista con Midge, ya que Scottie se enamora perdidamente de Madeleine. Nathaniel se cautiva de una mujer estática mientras la espía, que se asociada a una escultura.³⁸ De la misma forma que sucede con Scottie mientras persigue a Madeleine por la ciudad y, en la escena del museo, se puede relacionar a una pieza artística (Fig. 5).



(Fig. 5) Madeleine observando el cuadro de Carlota Valdez de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958

³⁸ TRÍAS, E., “El abismo que sube y desborda”, ... *op. cit.*, p. 106

Olimpia es una creación puesta en funcionamiento para el concurso del arenero. En un momento dado, la muñeca es destruida por sus creadores ante los ojos de Nathaniel, del mismo modo que sucede con Scottie tras la caída de Madeleine de la torre.

Entonces, el estudiante vuelve con Clara, de la cual quiere hacer una doble de Olimpia, de la misma manera que Scottie lo hace con Judy para que se parezca a Madeleine (Fig. 6).



(Fig. 6) Scottie y Judy en la habitación de la película de *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958

Además, si se continua en la segunda parte de la película, se aprecia que todo era parte de un plan creado por Elsner, quien contrata a una mujer para que enamore a Scottie. De esta forma, todas las secuencias en las que Scottie persigue a Madeleine son preparadas por Elsner.³⁹

En el caso de la película expresionista *Las tres luces* del alemán Fritz Lang, se narra la historia de una pareja que, en una posada, coinciden con un desconocido que resulta ser la muerte, quien se llevará al novio. La novia deberá ir en su rescate a través de la búsqueda de tres velas que están a punto de extinguirse. Tendrá una influencia en el cine de Alfred Hitchcock a través de los temas de destino, obsesión y muerte. Tanto en

³⁹ *Ibidem*, p. 102-103

Las tres luces como en *Vértigo* se muestra historias de amor frustrado ya que el amante ha sido llevado por la mismísima muerte.

Y, por otro lado, en *Metropolis*, se cuenta la historia de una ciudad que se encuentra dividida en dos: los trabajadores y los políticos. El primer grupo intentará rebelarse contra la clase intelectual que tiene el poder, sin embargo, el hijo del dirigente, junto con María, intentarán evitar la destrucción de la urbe. En ella, hay que destacar la escena de la suplantación de María por un robot para evitar esa revuelta de la clase baja. De la misma manera que sucede con *Vértigo*, ambas cuentan con una trama romántica y con la idea del doble con los personajes de María y Madeleine.

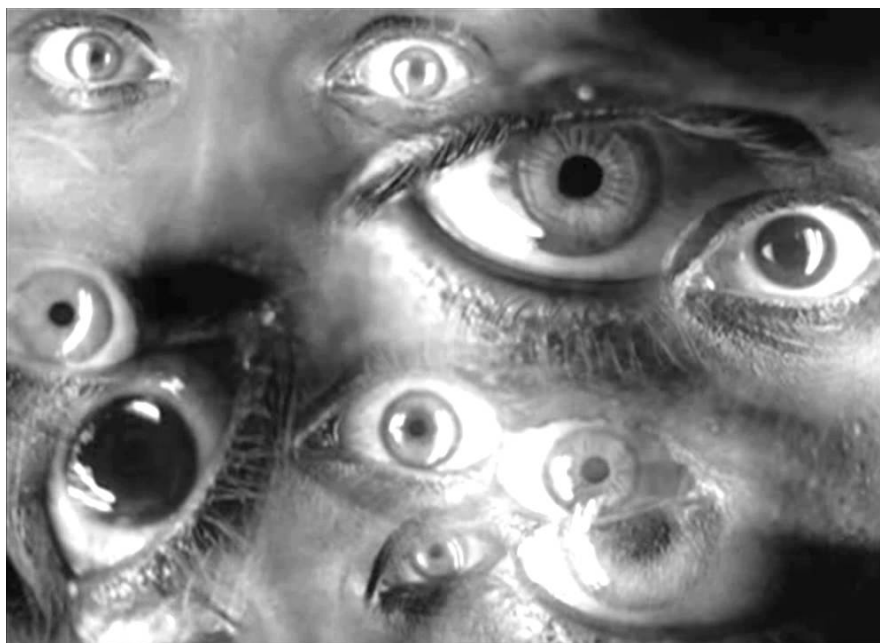
2.2.1.2. La imagen de lo siniestro

La película comienza mostrando un labio femenino pintado. La cámara se mueve del labio a los ojos. Unos ojos que miran primero a la derecha, luego a la izquierda, de reojo, sin que el rostro se mueva. La cámara enfoca el ojo izquierdo, que de forma rápida, queda enrojecido. La cámara entra en el interior del ojo donde empiezan a brotar formas que invaden toda la pantalla sugiriendo un espacio infinito y absoluto donde la imagen envuelve en espiral al espectador (Fig. 7).



(Fig. 7) Inicio de créditos de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958

La imagen de los ojos en primer plano ya se ha visto en obras anteriores de estilo expresionista, como sucede en la escena de la presentación del Robot-María en *Metrópolis* de Fritz Lang (Fig. 8). También añadir el film surrealista *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel, que también muestra un ojo que está siendo rasgado por una navaja (Fig. 9).



(Fig. 8) Fotograma de *Metropolis*, Fritz Lang, 1927



(Fig. 9) Fotograma de *Un perro andaluz*, Luis Buñuel, 1929

El film continúa presentando al protagonista de la historia, Scottie Ferguson que, junto a su compañero, persigue a un ladrón por los tejados, pero no consigue saltar al otro lado y, cuando está a punto de caer al vacío, se sujeta sobre la cañería del tejado (Fig. 10). En un intento de subir de nuevo, Scottie mira hacia abajo mostrando antes sus pies un abismo profundo, generándose una imagen impresionante ya que se muestra de forma subjetiva el terror que siente el protagonista, quedando petrificado. En ese momento se produce el efecto del *dolly-zoom* que produce de forma subjetiva el vértigo que siente Scottie.⁴⁰



(Fig. 10) Scottie sujeto al tejado de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958

Su compañero le va a ayudar, no obstante, resbala y cae a ese abismo, volviéndose una imagen terrorífica. Y no será la única caída ya que se repite con el suicidio de Madeleine y, al final de la película, la muerte de Judy. Se muestra así que, Scottie es un personaje que produce caídas mortales a las personas con las que está asociado.⁴¹

⁴⁰ BRASIL, V., “El abismo en el corazón de la pesadilla. Encuentros entre Trías y *Vértigo*, de Hitchcock”, en BRASIL, V. y Sánchez Ramos, R., *Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Trías*, Madrid, SOLARIS, Textos de cine S. L., 2023, pp. 17-41

⁴¹ TRÍAS, E., “El abismo que sube y desborda”, ... *op. cit.*, p. 104

Con esta secuencia se muestra en tema principal de la película que se va a ir repitiendo, lo siniestro, es decir, un deseo prohibido que se cumple, en este caso, Scottie desea hacer el amor a una muerta.⁴²

Tras esta escena, hay que destacar la secuencia en la que Scottie ve por primera vez a Madeleine en el restaurante (Fig. 11), donde se genera una imagen muy pictórica⁴³ ya que Madeleine está encuadrada sobre un fondo rojo con dibujos florales, algo que volverá a suceder mientras Scottie la va siguiendo. Cuando llega al museo, Scottie se encuentra a Madeleine observando el cuadro de Carlota Valdez, todo ello se muestra a través de un espejo que duplica la escena para el propio espectador, mostrando que algo no está bien. Y es que, este concepto del doble reflejado en el espejo se asocia a la idea de la sombra, algo que proviene del Expresionismo alemán.⁴⁴ Además, en esta acción se muestra a Scottie en las sombras admirando a ambas mujeres, las cuales son muy similares, como si fueran dobles o *doppelgänger*. Esto mismo sucederá en la transformación de Judy en Madeleine, todo ello con una atmósfera fantasmal marcada por la luz verde del exterior del hotel. Con estas escenas, se muestra el papel de la mujer como esclava y seductora simultáneamente, conduciendo al hombre a su perdición al utilizar su libertad y sensualidad, como bien se ha podido observar en el Expresionismo alemán.



(Fig. 11) Madeleine en el restaurante de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958

⁴² *Ibidem*, p. 104

⁴³ *Ibidem*, p. 99

⁴⁴ EISNER, L., *La pantalla demoníaca...*, op. cit., pp. 95-96

Además, esta idea del doble también se representa en Scottie ya que el propio espectador se encuentra en la piel del protagonista. Ambos son incapaces de entender la imagen de Madeleine, volviéndose algo deseado de comprender y, de cierta forma, se transforma en una fantasía que Scottie y el espectador buscan que esté viva. Este concepto de dar vida a una imagen pictórica ya se ha podido observar en obras anteriores como sucede con la historia de *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890) del irlandés Oscar Wilde, en la literatura estadounidense con *El retrato oval* (*The Oval Portrait*, 1842) de Edgar Allan Poe e, incluso, en la propia película de Hitchcock titulada *Rebecca*.

La fantasía se cumple en el apartamento del detective, cuando Madeleine duerme desnuda en la cama y Scottie la admira. De esta situación nace la compleja historia de amor y muerte entre ambos.

El final, se muestra a Scottie curado de vértigo, mientras contempla el abismo por el que se ha precipitado Judy. No obstante, se abren varias preguntas sobre esta situación ya que no se sabe si al final Scottie se arroja hacia el abismo, cae en una mayor crisis o, por el contrario, se ha curado finalmente. La idea que plantea Eugenio Trías⁴⁵ es que, todo fuera un sueño que se ha producido mientras Scottie se encuentra colgado del tejado y, que el espectador ha soñado junto a él. Pareciendo toda la película un gran flashback a partir del terror producido por Scottie en esa situación.

2.2.1.3. El tema musical del amor y la muerte

La banda sonora es compuesta Bernard Herrmann, quien crea una apasionada música que juega un papel fundamental ya que muestra los diferentes sentimientos del protagonista. Se crea un tema de amor que toma como referencia el pasaje “muerte de amor” de la ópera de *Tristán e Isolda* (1857-1859) compuesta por el músico alemán Richard Wagner, que se utilizará como *leitmotiv* a lo largo del film para generar la idea del imparable retorno del pasado.

⁴⁵ TRÍAS, E., “El abismo que sube y desborda”, ... *op. cit.*, p. 116

En los créditos suena el tema inicial, el cual se introduce de forma dramática, indicando que el amor que se va a desencadenar no va a ser romántico, sino perturbador y desesperado.

El tema empieza a construirse en la escena del lujoso restaurante donde Scottie conoce a Madeleine, generándose una impresión muy apasionada tanto en el espectador como en el protagonista. Esta impresión se mantiene cuando es observada ya que Madeleine genera una sensación de seducción y misterio, que se mantienen en las secuencias en las que él la sigue. Para Hitchcock era fundamental que el público se identificara con Scottie para que sintiera como propio lo que le pasaba al personaje. Y, desde ese punto de vista, se va repitiendo esa dualidad de seducción y misterio a partir de un fragmento de lo que será el tema de amor que se va construyendo en la mente de Scottie. Sin embargo, la muerte de Madeleine lo cambia todo, especialmente, el tema de amor ya que va representando los diferentes estados de ánimo de Scottie, pero también la obsesión que nace por Judy.

Cuando logra resucitar a Madeleine también lo hace el tema de amor, pero es una escena en la que se siente más el alivio que la victoria ya que la música muestra a Scottie vulnerable porque ha tenido que anular a una mujer para revivir a otra que ya ha fallecido.

En la última escena ese tema que era sentimental y romántico se vuelve la cólera y el enloquecimiento de Scottie ya que habla de un amor perdido. Un tema romántico sublime que acaba por hacer de esta una banda musical cruel ya que se torna en contra de Scottie y del espectador para destrozarlos.

2.2.2. *Psicosis* (1960)

Psicosis nace en la década de principios de 1960, un momento de cambios culturales muy significativos como son los movimientos feministas o los derechos del pueblo afroamericano. Unos años que, aunque un sector de la industria del cine seguía un estilo conservador, otra comenzaba a interesarse por temas más oscuros y psicológicos, algunos ejemplos son *12 hombres sin piedad* (*12 Angry Men*, 1957) de Sidney Lumet, *Fresas Salvajes* (*Smultronstället*, 1957) y *Persona* (1966) de Ingmar Bergman o, la aquí presente, *Psicosis* de Alfred Hitchcock.

Psicosis cuenta la historia de la joven secretaria Marion Crane que, tras efectuar el robo de un dinero en su empresa, huye de la ciudad en coche. Después de conducir durante unas horas, decide descansar en un pequeño y apartado motel de carretera administrado por un joven tímido, Norman Bates, que vive en la casa de al lado con su madre.⁴⁶

Este film, al igual que *Vértigo*, funciona con una misma estructura narrativa ya que, en ambas, la protagonista muere a mitad de la historia. Quedando por conocer qué es lo que ha sucedido, quién la ha asesinado o la razón que ha hecho que se suicide.⁴⁷ Por un lado, *Vértigo* narra la tragedia de un ascenso ya que Scottie consigue vencer al vértigo. Sin embargo, por otro lado, en *Psicosis* se cuenta la tragedia de un descenso a la profundidad del infierno ya que la fantasía ha vencido a la realidad.

2.2.2.1. La exploración de la psicología humana

Hitchcock arrancó de una novela de las mismas fechas, *Psycho* (1959) de Robert Bloch, donde se narra el crimen real producido por el asesino en serie Ed Gein. Esto enlaza con otros referentes que tomó el director como son las técnicas expresionistas, conceptos freudianos, la figura del asesino en serie y la exploración de la monstruosidad interna que se pueden apreciar en historias anteriores británicas y alemanas.

Del ámbito británico se adquiere toda la mitología que se crea a través de la figura de Jack el Destripador, un asesino en serie que cometió crímenes atroces y que siguen sin ser resueltos. Asimismo, se añade toda la literatura policiaca inglesa, como puede ser Agatha Christie o Arthur Conan Doyle. En *Psicosis*, Norman Bates se convierte en un asesino, un personaje que refleja el miedo y la fascinación que tiene la sociedad hacia tales crímenes.

Además, influye el Romanticismo inglés, particularmente la obra de *Frankenstein* de Mary Shelley, que trata sobre la creación de un ser monstruoso por parte del Dr. Frankenstein. En el caso del filme, la figura Norman Bates se puede ver como una

⁴⁶ Ficha de *Psicosis*, Filmaffinity <https://www.filmaffinity.com/es/film363992.html>, (fecha de consulta: 13-VI-2024)

⁴⁷ TRÍAS, E., “El abismo que sube y desborda”, ... *op. cit.*, p. 108

creación de su madre, convirtiéndose en un monstruo debido a circunstancias internas y externas como es su identidad y la percepción de los demás.

Por otro lado, hay que analizar el ámbito alemán ya que son de gran importancia la película de *El gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene y el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud.

En el caso de *El gabinete del Doctor Caligari*, la cual se caracteriza por su atmósfera oscura, escenarios distorsionados y una narrativa que explora la locura y el control, marcada por el contexto de los estudios de Sigmund Freud y el psicoanálisis. Se puede ver una influencia en *Psicosis* en el uso de las obras, la atmósfera claustrofóbica y en la exploración de la mente humana y la locura de Norman Bates.

2.2.2.2. Un giro inesperado

Psicosis es la película más rompedora de Hitchcock ya que fue destrozando una a una las esperanzas del público, como se puede apreciar en el asesinato de la protagonista a principio de la película. Al igual que la trama ya que el robo del dinero se revelará como una simple distracción.

La historia comienza indicando la ciudad de Phoenix, y la hora, las tres menos diecisiete minutos de la tarde, indicando que es el único momento en el que Marion puede estar con su amante. Mostrando que Marion se pierde la hora de comer para hacer el amor. Esta escena da la autorización al público de convertirse en unos mirones, al igual que sucederá con Norman mientras observa a Marion cambiarse en la habitación del motel.

Pocos minutos después, Marion Crane se encuentra viajando en el coche para escapar de la ciudad (Fig. 12), donde destacan los largos diálogos que se producen en su mente, mostrando así su intimidad y sentimientos.



(Fig. 12) Marion Crane conduciendo en la película *Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960

Toda esta primera parte, como bien comenta Alfred Hitchcock⁴⁸, es un truco destinado a apartar la atención, generando así una mayor sorpresa en el momento del asesinato. Para ello, hacía falta un inicio largo para explicar el robo y huida de Marion. Tras el asesinato de la protagonista, el público se pone de parte de Norman Bates, esperando que no lo descubran. Sin embargo, luego se revela que ha asesinado a su madre, haciendo que el espectador cambie de idea.

El asesinato de Marion es la parte más cruel de la película y posteriormente, avanzará de forma menos violenta ya que persiste el recuerdo de este primer asesinato que sirve para volver angustiosos los momentos de suspense.⁴⁹ Esta escena muestra la filosofía romántica de lo sublime ya que son imágenes de gran maestría que invitan a no dejar de observarla, sin embargo, están mostrando un crimen. Algo muy curioso es que es el acto que el público más recuerda de esta película.

2.2.2.3. La música como narración

La música de *Psicosis* es una de las partituras más emblemáticas de la historia del cine y, en particular, del género del terror. Cuando Hitchcock acabó de rodar esta película, se mostró insatisfecho con el resultado y decidió cortar su duración a una hora para emitirla como un especial televisivo de *Alfred Hitchcock Presents*, pero el compositor le

⁴⁸ TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock...*, op. cit., p. 285

⁴⁹ *Ibidem*, p. 292

sugirió que se tomase unas vacaciones mientras él componía la música, a lo que el director accedió. Cuando vio la película con la música, decidió estrenarla y resultó ser su mayor éxito comercial.

El compositor norteamericano Bernard Herrmann no dudó un instante al ver la película en adaptar su atonal composición “Sinfonietta para cuerdas”, escrita en la década de 1930, consciente de que los instrumentos de cuerda, sobre todo los violines, serían el perfecto acompañamiento para retratar el intenso horror que sufre la protagonista y la locura de Norman Bates.

Para su análisis musical, hay que destacar dos melodías que son muy diferentes y que crean un gran contraste: el “título de créditos” y la “escena de la ducha”, esta última de nuevo volverá a tener ese juego de contrastes, como se verá más adelante.

La música de los títulos de crédito es el tema inicial que, no solo sirve para acompañar a estos o presentar al espectador el tipo de película que va a ver. En *Psicosis*, la música tiene una utilidad narrativa y, este tema inicial, se presenta en créditos para que quede retenido en la memoria del espectador, así, poder indicar con la música que algo terrible va a suceder antes de que ocurra.

En el caso de *Psicosis*, los créditos iniciales tienen la utilidad de llevar a la protagonista Marion Crane y a los espectadores al lugar donde ambos van a ser asesinados, el Motel Bates.

El viaje se realizará en tres partes, y, en cada una de ellas, ocurrirá un aumento considerable de la intensidad de la música. En la primera parte, se recupera la melodía de los títulos de crédito, aquí ya funciona como advertencia, ya que aquello que anunciaba la música va a comenzar a suceder. En la segunda parte, el incremento ligero en la tensión dramática de la música se focaliza sobre Marion Crane, quien es acosada. Esto es de mucha utilidad para lo que viene en la siguiente parte.

En la tercera y última parte, Marion Crane ha sido descubierta. Pero más adelante, Marion Crane empieza a sonreír, sin que el espectador conozca sus pensamientos. Y, de nuevo, vuelve a sonreír, pero de forma desafiante. Sin embargo, a partir de aquí la música

ya no habla del robo o de la huida, tampoco del hecho de conducir de noche en plena tormenta. Este incremento bestial de la música tiene la finalidad de volverse en contra del espectador, ya que hasta ahora la música acosaba a Marion Crane.

El espectador ha visto a la protagonista sonreír e, inconscientemente, espera que la música alivie y que genere una sensación de calma, pero lo que se encuentra es mucha más violencia. Esto tiene un mensaje por parte del compositor, y es decirle al público que aquello que le está sucediendo a Marion Crane también le va a pasar a él.

La música empieza a desaparecer ya que se llega a un nuevo destino, el Motel Bates. La lluvia, el silencio y el vacío marcan que no se debería estar ahí, pero es el final del viaje. Esta llegada al Motel Bates es devastadora porque el espectador espera una música que le explique el lugar al que ha llegado, pero todo lo que se encuentra es el vacío, el silencio y el terror.

Por otro lado, hay que destacar la famosa secuencia del asesinato en la ducha (Fig. 13), (que Hitchcock, en principio, quería dejar sin música), se acompañan las puñaladas con chirriantes violines y el efecto es evidente, dando lugar a distintas interpretaciones la onomatopeya de los pájaros disecados que tiene Norman Foster, el sonido del cuchillo atravesando la carne o desesperados gritos de dolor.



(Fig. 13) Escena de la ducha de la película *Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960

Al ver la escena, Marion Crane recibe nueve cuchilladas, que el espectador recibe visualmente. Pero, Bernard Herrmann con los histéricos violines le propina al público más de cincuenta golpes musicales. Todo ello es una brutal ruptura entre la percepción visual y sonora, que obliga al espectador en poco tiempo a enfrentarse a un desorden que lleva al caos, y del caos al terror hay un solo paso.

Este tema es de una sencillez absoluta y muy útil para esta parte, y será un modelo perfecto para gran parte de las películas de terror gótico que se harían después. Al igual que se volverá un recuerdo que permanece en la memoria de la sociedad actual.

3. Conclusiones

Alfred Hitchcock es un director británico clave en el género del thriller, llegando a recibir el título de “maestro del suspense”. Con grandes capacidades para adquirir diferentes estilos y crear el suyo propio, su carrera cinematográfica comenzó en la década de 1920, donde trabajó en la industria del cine británico. Michael Balcon le permitió profundizar su formación en Alemania, donde trabajó en los estudios UFA de Berlín, uno de los centros del Expresionismo alemán. Durante este periodo, Hitchcock aprendió las técnicas visuales y narrativas de aquella vanguardia, que se caracteriza por una luz contrastada, escenarios distorsionados que muestran la psicología de los personajes y ángulos de cámara inusuales.

Estas influencias se reflejaron en su propia estética como es el uso de la luz y la sombra, la exploración psicológica de los protagonistas y la creación de atmósferas visuales y emocionales distintas. A esto hay que sumar la literatura propia de su tierra natal, donde cabe destacar el género de terror gótico con títulos como *Drácula* de Bram Stoker y *Frankenstein* de Mary Shelley, del mismo modo que las novelas policiacas sobre crímenes de autores como Arthur Conan Doyle y Agatha Christie.

Con todo ello, Hitchcock creó su propio estilo para crear historias llenas de intriga, suspense y hasta cierto terror, con grandes alusiones a su mundo británico y su formación en el ámbito alemán. De esta forma se generan obras como son *Vértigo* (1958) y *Psicosis* (1960).

En el caso de *Vértigo*, se puede observar similitudes con historias anteriores, tales como la leyenda artúrica de *Tristán e Isolda*, el cuento alemán de *El hombre de arena* de E. T. A. Hoffmann y las películas expresionistas alemanas *Las tres luces* y *Metrópolis* del director Fritz Lang. Así se narra un relato donde el amor, la muerte, la obsesión y la doble identidad están muy presentes. Todo ello, completado con una banda sonora con claras influencias al pasaje “muerte de amor” de la ópera de *Tristán e Isolda* del compositor alemán Richard Wagner.

Por otro lado, *Psicosis* es un estudio acerca de la psicología humana ya que se toma como base la novela *Psycho* de Robert Bloch, donde se narra un crimen real. Y tiene relación con las películas expresionistas *El gabinete del Dr. Caligari* Robert Wiene y *Metropolis* de Fritz Lang, conceptos psicológicos que proviene de Sigmund Freud, el personaje del asesino en serie y la exploración de la monstruosidad que se encuentra oculta en los seres humanos.

El legado de Hitchcock no solo se reflejó en el cine de su tiempo, sino que, sus técnicas y enfoques narrativos continúan influyendo en el cine contemporáneo, mostrando la atemporalidad de su visión y su capacidad para manipular al espectador a través del miedo y el suspense. Algunas de las películas que se pueden destacar en las últimas décadas son *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, 1991) del director Jonathan Demme, *El juego* (*The Game*, 1997) de David Fincher o *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese.

Es posible que en futuros trabajos se pueda explorar la influencia de otros movimientos artísticos en el trabajo de Hitchcock, así como, también, realizar análisis comparativos con otros directores influenciados por el Romanticismo y el Expresionismo alemán.

4. Bibliografía

ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock: el poder de la imagen*, Barcelona, Dirigido por, 1987

BRASIL, V., CASANOVA VARELA, B., MARCO, Z., MARTÍN ARIAS, L., RECIO, F., RODRÍGUEZ, A., RUÍZ DE SAMANIEGO, A., SUCASAS, A., TORRES HORTELANO, L. J., TRÍAS, D. y TRÍAS, E., *Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Triás*, Madrid, SOLARIS, Textos de cine S. L., 2023

DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 2021

EISNER, L., *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1988

ELSAESSER, T., *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Routledge, New York, 2009

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985

LABARRÈNE, A. Z., en colaboración con LABARRÈNE, O., *Akal-Atlas del cine*, Madrid, Akal, 2009

MARCO FURRASOLA, A., “El silencio en el lenguaje cinematográfico de Hitchcock: la elocuencia del silencio”, *Journal of Sound, Silence, Image and Technology*, nº 4, 2021, pp. 82-100

MARTÍN MÍNQUEZ, O., *Análisis de los recursos sonoros en películas de Hitchcock: Psicosis (1960) y Frenesí (1972)*, (Trabajo de fin de Máster), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2015

MÜLLER, J., *Cine de los 50*, Köln, Taschen, 2018

SAFRANSKI, R., *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009

TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2019

TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 2022

5. Webgrafía

MULLOR, M., “60 años de ‘Vértigo’: Guía para entender la mejor película de la historia”, *Fotogramas*, 2018 <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a22652476/vertigo-alfred-hitchcock-analisis-aniversario/>, (fecha de consulta: 13-VI-2024)

Ficha de *Psicosis*, Filmaffinity <https://www.filmaffinity.com/es/film363992.html>, (fecha de consulta: 13-VI-2024)

6. Filmografía

El gabinete del Dr. Caligari (1920)

- Dirección: Robert Wiene
- Duración: 77 min.
- País: Alemania
- Guion: Carl Mayer, Hans Janowitz
- Fotografía: Willy Hameister
- Compañía: Decla Film

Las tres luces (1921)

- Dirección: Fritz Lang
- Duración: 105 min.
- País: Alemania
- Guion: Fritz Lang, Thea von Harbou
- Música: Giuseppe Becce
- Fotografía: Bruno Mondi, Erich Nitzschmann, Herrmann Saalfrank, Bruno Timm, Fritz Arno Wagner
- Compañía: Decla Film

Metropolis (1927)

- Dirección: Fritz Lang
- Duración: 153 min.
- País: Alemania
- Guion: Thea von Harbou
- Música: Bernd Schultheis, Gottfried Huppertz
- Fotografía: Karl Freund, Günther Rittau
- Compañía: U. F. A.

Vértigo (1958)

- Dirección: Alfred Hitchcock
- Duración: 120 min.
- País: Estados Unidos
- Guion: Alec Coppel, Samuel Taylor, Maxwell Anderson
- Música: Bernard Hermann
- Fotografía: Robert Burks
- Compañías: Paramount Pictures, Alfred Hitchcock Productions

Psicosis (1960)

- Dirección: Alfred Hitchcock
- Duración: 109 min.
- País: Estados Unidos
- Guion: Joseph Stefano
- Música: Bernard Hermann
- Fotografía: John L. Russell
- Compañías: Paramount Pictures

7. Créditos fotográficos

Figura 1: Fotograma de *El jardín de la alegría*, Alfred Hitchcock, 1925. Extraída de la página [web Filmaffinity, https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=201933](https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=201933) (fecha de consulta: 17-VII-2024)

Figura 2: Fotograma de *La caja de Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1928. CONDE ORLOK, “La caja de Pandora”, *El monstruo soñando vida de miradas y silencios* (21-V-2010). Extraída de: <https://condeorlok.wordpress.com/2010/05/21/la-caja-de%C2%A0pandora%C2%A01929/> (fecha de consulta: 17-VII-2024)

Figura 3: Cartel promocional de la película *El enemigo de las rubias*, Edward McKnight Kauffer, h. 1927. “The Lodger: A Story of the London Fog”, *Wikipedia* (15-I-2024). Extraída de: https://es.wikipedia.org/wiki/The_Lodger:_A_Story_of_the_London_Fog (fecha de consulta: 17-VII-2024)

Figura 4: Fotograma de *La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954. DIDYME-DÔME, A., “Rear Window (La ventana indiscreta) (1954)”, *Cine Didyme-Dôme*. Extraída de: <https://cinedidymedome.co/resenas/1954/08/05/rear-window-la-ventana-indiscreta-1954/> (17-VII-2024)

Figura 5: Madeleine observando el cuadro de Carlota Valdez de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958. ÁLVAREZ DE LUNA COSTUMERO, M., “Los 10 mejores momentos de ‘Vértigo (De entre los muertos)’”, *Ecartelera* (30-VI-2018). Extraída de: <https://www.ecartelera.com/noticias/10-mejores-momentos-de-vertigo-47670/> (fecha de consulta 17-VII-2024)

Figura 6: Scottie y Judy en la habitación de la película de *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958. CAÍNO, O., “‘Vértigo’, dirigida por Alfred Hitchcock (1958). Una película sobre la obsesión y la necrofilia”, *Pensar en cine* (11-XI-2012). Extraída de: <https://pensarencine.blogspot.com/2012/11/vertigo-dirigida-por-alfred-hitchcock.html> (18-VII-2024)

Figura 7: Inicio de créditos de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958. ZOOTROPICO, “Vértigo – Alfred Hitchcock (Por Saul Bass)”, *Zootropico* (20-I-2014). Extraída de: <https://zootropico.wordpress.com/2014/01/20/1-vertigo-alfred-hitchcock-por-saul-bass/> (fecha de consulta: 18-VII-2024)

Figura 8: Fotograma de *Metropolis*, Fritz Lang, 1927. VILORIA, I., “Metrópolis, de Fritz Lang (1926)”, *Líneas sobre arte* (29-III-2015). Extraída de:

<https://lineassobrearte.com/2015/03/29/metropolis-de-fritz-lang-1926/> (fecha de consulta: 18-VII-2024)

Figura 9: Fotograma de *Un perro andaluz*, Luis Buñuel, 1929. Página web del catálogo de películas del Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (Buenos Aires, 7-VI-2017). Extraída de: <https://www.arte.unicen.edu.ar/cdab/audiovisual/un-perro-andaluz/> (fecha de consulta: 18-VII-2024)

Figura 10: Scottie sujeto al tejado de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958. STARKEY, G., “Blast from the past: *Vertigo*”, *Sun* (21-III-2024). Extraída de: <https://www.santamariasun.com/arts/blast-from-the-past-vertigo-15539266> (fecha de consulta: 18-VII-2024)

Figura 11: Madeleine en el restaurante de la película *Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958. Página web “100 Frames of Vertigo (1958) – frame 164” en *The Hitchcock Zone*. Extraída de: <https://hitchcock.zone/1000/45/0164.jpg> (fecha de consulta: 18-VII-2024)

Figura 12: Marion Crane conduciendo en la película *Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960. “Alfred Hitchcock: ‘Psicosis’, el terror”, de la página web de Espinof. Extraída de: <https://www.espinof.com/criticas/alfred-hitchcock-psicosis-el-terror> (fecha de consulta: 18-VII-2024)

Figura 13: Escena de la ducha de la película *Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960. Muñoz, R., “Psicosis gratis, secretos de la película que cambio el cine: morbo, miedo y sangre, mucha sangre”, RTVE (13-XI-2023). Extraída de: <https://www.rtve.es/television/20231113/psicosis-alfred-hitchcock-curiosidades-pelicula-norman-bates-escena-ducha/2416653.shtml> (fecha de consulta: 18-VII-2024)