

El silencio en el lenguaje cinematográfico de Hitchcock: la elocuencia del silencio

Ángeles Marco Furrasola

Investigadora independent

angelesmarco08@gmail.com

Data de recepció: 28-09-2020

Data d'acceptació: 12-07-2021

Data de publicació: 22-12-2021

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | HITCHCOCK | LENGUAJE CINEMATOGRAFICO | FILMOGRAFÍA | UNIVERSO SIMBÓLICO

KEYWORDS: SILENCE | HITCHCOCK | FILM LANGUAGE | FILMOGRAPHY | SYMBOLIC UNIVERSE

RESUMEN

El objeto del presente artículo es poner de relieve la importancia del silencio en el lenguaje cinematográfico de Alfred J. Hitchcock; elemento fundamental para abordar y entender la complejidad del universo simbólico del cineasta británico. Y es que el silencio, entendido en su ambivalencia, como fenómeno lingüístico y comunicativo, por un lado, y, por otro, como matriz del lenguaje no verbal, en particular, y de la semiótica, en general, sin olvidar la presencia de este en la estructura del tejido narrativo, es esencial en el estilo del maestro. Estilo que se inscribe, de una forma muy personal, en la “estética del silencio” que caracteriza el lenguaje artístico del siglo XX.

ABSTRACT

The purpose of this article is to highlight the importance of silence in Alfred J. Hitchcock’s cinematic language, it being a fundamental element in order to address and understand the complexity of the symbolic universe of the British filmmaker. That silence, understood in its ambivalence and as a linguistic and communicative phenomenon on the one hand, and a matrix of non-verbal language in particular and of semiotics in general on the other, while not forgetting its presence in the structure of the narrative fabric, is essential in the master’s style. This style is inscribed in the “aesthetics of silence” in a very personal way that characterizes the artistic language of the twentieth century.

Introducción

A lo largo de las siguientes páginas, veremos brevemente de qué manera el realizador británico entreteteje su universo cinematográfico en el silencio¹. No en vano, el propio Hitchcock observó que “la auténtica naturaleza del cine no reside en la palabra, sino en la imagen” (Truffaut, 2001, p. 58), tal y como fue en sus inicios con el cine mudo. Por otro lado, no hay que olvidar que el cineasta británico se hace eco del pensamiento contemporáneo, de la filosofía de Nietzsche y el psicoanálisis de Freud, fundamental en la evolución del arte y la cultura del siglo XX, y recibe la influencia de las vanguardias que eclosionan a lo largo de la primera mitad de la centuria, como el expresionismo o el surrealismo, viniendo a configurar, en su filmografía, una personal “estética del silencio” (Sontag, 1997, p. 10), que cineastas como Jean-Luc Godard o Michelangelo Antonioni, o, en su caso, el mismo Ingmar Bergman —inscrito en la tradición del cine nórdico—, llevarán a sus últimas consecuencias. Y es que el silencio se erige en metáfora de la culminación del proceso artístico y cultural en la historia de Occidente, que se manifiesta en todas las artes, desde la música y la pintura hasta las artes audiovisuales como el cine (Marco, 2001, p. 88).

El silencio es un elemento omnipresente en la obra de Hitchcock en una triple dimensión; a saber, en la narrativa, en la vertiente lingüística y semiótica, y en la psicológica, sin olvidar el silencio en la incomunicación que acecha al hombre moderno, y que gravita en su obra. Cada una de estas esferas se conforma a partir del silencio; están íntimamente interconectadas entre sí, y confluyen en una unidad superior que es el universo inquietante y silencioso del estilo Hitchcock. De alguna forma el cine del maestro viene a ilustrar “la crisis del lenguaje y la cultura que se produce a lo largo del siglo pasado y que determinará la revolución del lenguaje artístico contemporáneo”² (Steiner, 2000, p. 28).

En primer lugar, el silencio se hace presente en la estructura narrativa de sus películas. Y es que este es consustancial al género del suspense; siendo el tejido en el que se inserta la información, sabiamente suministrada por el realizador británico, para crear la intriga en el espectador. Otra dimensión del silencio es inherente a la semiótica de los medios visuales que entran en juego en cada encuadre, y en cada secuencia, en el desarrollo de la trama. Diríamos que, en este aspecto, el silencio es el espacio privilegiado, en el que todos y cada uno de los signos visuales habita —aislado, al tiempo que interconectado a los demás. El ojo de la cámara aísla los objetos que le interesa destacar al director, dotándolos de un inquietante protagonismo en la narración. Hitchcock muestra una aguda intuición simbólica en la recreación de los signos que conforman su universo semiótico. Estos signos son, entre otros, además de los objetos —sean o no cotidianos—, el espacio en el que se desenvuelven los personajes, y que dice mucho acerca de su psicología y de su mundo interior;

1 El silencio concebido como signo o símbolo, así como canal de comunicación y forma de conducta, ha sido uno de los grandes protagonistas en la Semiótica, la Lingüística, la Pragmática de la lengua y en las ciencias de la Comunicación de las últimas décadas.

2 “El exceso de información que imponen los medios de comunicación, en la modernidad, ha eliminado el espacio de silencio en la intimidad del hombre contemporáneo, reduciéndolo a ser un mero autómatas” (Steiner, 2000, p. 89).

el uso del blanco y negro: el inquietante lenguaje de luces y sombras heredado de los cineastas expresionistas; así como el simbolismo en la técnica del color (Truffaut, 2001); sin olvidar la dimensión auditiva —al margen del lenguaje verbal— tan significativa en sus películas. Nos referimos a la música, elemento fundamental en tantos títulos como *Rebeca* (Selznick y Hitchcock, 1940), *Psicosis* (Hitchcock, 1960) o *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Coleman y Hitchcock, 1958). En cualquier caso, todos y cada uno de estos elementos que conforman la gramática del lenguaje cinematográfico del maestro son *en* y a partir del silencio, donde encuentran su esencia y su razón de ser.

El silencio tiene gran relevancia en la filmografía de Hitchcock en una dimensión psicológica. Y es que gracias a este silencio sabemos cómo son los personajes. En realidad conocemos la complejidad de su mundo interior no por sus palabras, sino por sus silencios. Pensemos en la elocuencia de esos primeros planos en los que el director muestra al protagonista —a veces, en un hiriente zum—; planos casi hiperrealistas, que reflejan la expresión facial del personaje, y a través de los que accedemos, tal y como si se tratara de una ventana, a su mente y a la agitación que se produce en su psique.

Estrechamente vinculado a los personajes y al entorno en el que se mueven, hay que subrayar otro aspecto del silencio esencial en el cine del maestro; nos referimos a ese afán del realizador por evidenciar las enormes dificultades que existen en la comunicación humana. En este sentido, vemos que la interacción de los personajes se estructura, por lo general, en torno al lenguaje no verbal (expresión facial, miradas, lenguaje gestual, proxémica, kinésica corporal, entre otras formas de comunicación no verbal); o bien se articula a partir del mismo silencio como canal de comunicación. Los personajes dicen más con sus silencios que con sus palabras. Y es que Hitchcock, tal y como un visionario, ilustra, al tiempo que se adelanta a las teorías de la comunicación que surgen en los años 60 en Palo Alto (California), de gran vigencia en la comunicación y en las ciencias sociales en nuestros días. En esta teoría integrada de la comunicación, de carácter holístico, se concede gran importancia al silencio y al lenguaje del cuerpo en la interacción interpersonal, abriendo un campo del todo desconocido hasta entonces.

El silencio en el lenguaje cinematográfico de Hitchcock: la elocuencia del silencio

El silencio es inherente al suspense, género que el realizador británico elevó a su máxima expresión (Truffaut, 2001). Hitchcock mantiene la intriga, con pulso firme a lo largo de la trama, de principio a fin. Y lo hace a través de cada plano, secuencia, movimiento de la cámara o *travelling*, y, sobre todo, en el montaje. Siendo en esta fase de la realización cuando el silencio se erige en auténtico protagonista en la sintaxis de Hitchcock. Este es el momento de crear la magia del suspense, “yuxtaponiendo las imágenes con el objeto de que estas provoquen la máxima tensión y el mayor grado de intriga en el espectador” (Truffaut, 2001, p. 237). El montaje, concebido en la síntesis y, por ende, en el silencio, es el pilar fundamental de su lenguaje cinematográfico. Con esta técnica, el maes-

tro crea los momentos de clímax a lo largo de la historia. Se trata de inspirar, mediante una sintaxis simple de imágenes altamente connotativas, el mayor grado de tensión psicológica. Y lo hace silenciando todo aquello que no es pertinente. En este caso cabe decir que Hitchcock se adelanta con su retórica visual a los importantes hallazgos que se producen en la pragmática de la lengua y la comunicación, así como en el ámbito de la retórica textual, en las últimas décadas del siglo pasado. Estos son las inferencias conversacionales de Grice (1991, pp. 511-530), y la teoría de la relevancia, formulada por Sperber y Wilson (1990, pp. 5-26), por un lado, y, por otro, las relaciones semánticas implícitas en la pragmática del discurso textual de Van Dijk (1980, p. 10). En estas investigaciones se pone de relieve la importancia del silencio y de lo tácito en todo acto comunicativo. Así, el estilo cinematográfico del maestro cumple con “las máximas conversacionales”³, que responden al principio de pertinencia, tanto en su lenguaje sintético como en las técnicas que utiliza. Por otro lado, su discurso simbólico en imágenes, se erige en fuente de inferencias y conexiones de ideas. Y es que la síntesis, la pertinencia y la inferencia son los rasgos que caracterizan el universo del cineasta británico, siendo, el silencio, en última instancia, el fenómeno que subyace en todos estos mecanismos implícitos en la comunicación.

La técnica del montaje en Hitchcock se articula en base a dos recursos narrativos: el análisis y la síntesis. En ambos mecanismos el director juega con el tiempo del relato (Truffaut, 2001, p. 92), moviéndose en el espacio del silencio, dado que las escenas más emblemáticas de sus películas son mudas. En el análisis, el tiempo se dilata; y en la síntesis, por el contrario, se contrae. En uno y otro caso la elipsis⁴ y el silencio están presentes. Un ejemplo de montaje que ilustra la técnica del análisis es la secuencia de la muerte del agente Gromek (Wolfgang Kieling) en *Cortina Rasgada* (Hitchcock, 1966). En esta situación, articulada en distintos planos, Hitchcock muestra al espectador, no sin ironía, que no es fácil matar a un hombre. Para ello presenta una sucesión de imágenes en un absoluto mutismo, mostrando la extrema crudeza de la situación. La escena tiene lugar en una granja, donde el profesor Armstrong (Paul Newman) y una campesina (Carolyn Conwell) intentan dar muerte a un agente del KGB, sin resultado. Al final, después de numerosos intentos por acabar con el agente, la cámara muestra, en un primer plano, el horno de la cocina, del que se infiere que este es el último recurso para conseguir su propósito. En un plano cenital, la cámara enfoca los grandes esfuerzos de Armstrong y la granjera. Finalmente, ambos le introducen la cabeza en el horno, hasta que las manos de Gromek quedan inmóviles. La mujer cierra

3 La elipsis, como recurso retórico, es la base del lenguaje cinematográfico de Hitchcock. Con la elipsis se silencia todo aquello que no es pertinente en el discurso audiovisual en que se articula la trama. Por otra parte, la elipsis es un mecanismo de economía necesario en la comunicación porque, tal y como dice Ortega y Gasset, “el hombre no puede decir todo aquello que quisiera, bien por cuestión del tabú social, bien porque, sencillamente, es imposible decir todo lo que uno piensa o siente” (Ortega y Gasset, 1996, pp. 225-257).

4 Las máximas conversacionales son tres: 1. Cantidad: “No haga que su contribución resulte más informativa de lo necesario”; 2. Relación: “Vaya al grano”; 3. Modo: “Sea escueto y evite ser prolijo” (Sperber y Wilson, 1990, pp. 5-8).

con determinación la llave del gas, y el doctor Armstrong, exhausto, queda sumido en un profundo silencio.

En cualquier caso, el tipo de montaje por excelencia en el cine de Hitchcock es a partir de la elipsis y la síntesis. Ambos recursos narrativos se articulan en el silencio. Con esta técnica, además de crear la intriga en la trama, introduce a los protagonistas en la historia, captando de inmediato la atención del espectador. Así, en *Encadenados* (Hitchcock, 1946), la primera imagen que tenemos de Devlin (Cary Grant) es de espaldas, en una fiesta. Sin embargo, la elipsis de mayor fuerza expresiva, fuente de inferencias pertinentes en la trama, es aquella en la que presenta a la protagonista de *Marnie, la ladrona* (Hitchcock, 1964). La película arranca con el zum de la cámara enfocando un bolso amarillo bajo el brazo de una mujer. La cámara se aleja, y la vemos de espaldas⁵ andando por un andén. Se detiene y espera el tren. A continuación, en una oficina, varias personas hablan de una empleada que ha sustraído una cantidad de dinero. El dueño de la empresa, hace una descripción detallada de la sospechosa: una mujer joven, morena y con buena figura. En la escena siguiente, se vuelve a un espacio de silencio; la cámara sigue de espaldas a la mujer que entra en la habitación de un hotel, donde vacía el bolso con el dinero. Y a continuación, la cámara nos muestra una de las metáforas visuales más fascinantes que hay en la historia del cine en la presentación de un personaje: después de un primer plano que muestra el agua oscureciéndose en el lavabo, la mujer, con un golpe de cabeza, echa el pelo hacia atrás, y se mira, con una sonrisa triunfal, en el espejo⁶. Es, entonces, cuando vemos, por primera vez, el rostro de Marnie (Tippi Hedren), que aparece radiante ante los ojos del espectador; ahora, con el cabello de un rubio luminoso. La banda musical de Bernard Herrmann, subraya ese momento apoteósico, a modo de espléndida epifanía. Así, a través de un número escaso de planos, conocemos la identidad de la protagonista: una mujer enigmática y camaleónica, con fuerte determinación; del mismo modo inferimos que tiene una amplia carrera delictiva, a juzgar por las distintas tarjetas de identidad que guarda en su cartera.

La situación que acabamos de describir nos muestra cómo el realizador, en unos segundos y a través de una síntesis de planos mudos, crea un universo virtual que nos arrastra y subyuga como espectadores. Y es que el lenguaje cinematográfico del maestro es altamente sugerente y expresivo en su naturaleza esencialmente visual y muda. Cada película está configurada como un minucioso artefacto⁷ (Van Dijk, 1980), con el objeto de estimular la vista y la inteligencia; y lo hace en la matriz del silencio, o bien subrayando la emoción que quiere transmitir, con la música, siempre recurrente con la imagen. Con cada plano o secuencia se pone a prueba no solo nuestro sistema nervioso, sino también nuestra capaci-

5 Este mecanismo lo utiliza Steven Spielberg para introducir al personaje Oskar Schindler (Liam Neeson), en *La lista de Schindler* (Lustig, Molen y Spielberg, 1993). La presentación del personaje de espaldas tiene un efecto simbólico; dado que este mostrará, a lo largo de la trama, un desdoblamiento en su identidad.

6 El espejo es un objeto simbólico recurrente en el cine de Hitchcock.

7 Van Dijk utiliza el sustantivo “artefacto”, al referirse al discurso textual y a la complejidad que entraña este.

dad para inferir⁸ ideas, a través de conexiones visuales y mentales, y generar proposiciones⁹ metafóricas y simbólicas. El visionado de cada película de Hitchcock inspira en el espectador un universo autónomo de sensaciones, emociones e ideas. Tal es así que podemos afirmar que el lenguaje cinematográfico del maestro se revela como la expresión más pura de la elocuencia del silencio.

Más allá de lo que acabamos de apuntar, el silencio en el cine de Hitchcock se erige en la sutil malla en la que los distintos sistemas semióticos, tanto visuales como auditivos, encuentran su máxima significación. Cada una de sus películas es un sistema de sistemas semióticos. Los signos —o símbolos, según Teodorov (1978)—, que aparecen en cada encuadre, son los que crean la realidad que percibe el espectador. Así, el zum que nos muestra la cuerda que ata los libros en *La soga* (Bernstein y Hitchcock, 1948) tiene un simbolismo recurrente: el objeto de uso cotidiano es el arma del crimen. Y es que Hitchcock, tal y como indican Rohmer y Chabrol: “eleva lo anecdótico a la quintaesencia en la que fondo y forma se unen en una unidad indivisible” (Rohmer y Chabrol, 2006, p. 17). La forma crea el fondo, igual que el pintor plasma su obra en el lienzo, o el arquitecto organiza la materia en el espacio. Esta unidad indivisible de forma y fondo se revela en el silencio. Y es que del mismo modo que el concepto de vacío es fundamental en el budismo Zen, ya que en este reside la esencia de las cosas (Watts, 1976), el silencio en Hitchcock funciona de forma análoga, porque, es en su virtud que los signos cobran plenamente su sentido, tal y como hemos visto.

El lenguaje cinematográfico de Hitchcock gravita, paradójicamente, entre el silencio y la elocuencia. En cada plano el director expresa más de lo que calla. Siguiendo el principio de transparencia, condición *sine qua non* en el relato, Hitchcock “sugiere al espectador toda la información que necesita para orientarse en el hilo de la historia” (Truffaut, 2001, pp. 86-87); aunque luego lo sorprenda, constantemente, rompiendo con los principios de obviedad y predictibilidad, “conceptos clave para entender lo tácito en el decir” (Ramírez, 1992, pp. 15-45). Y lo hace con un potente lenguaje simbólico donde las luces y las sombras —o, en su caso, el Technicolor—, los objetos, así como el espacio y el tiempo, recrean una realidad inquietante que parece desbordarse, anegando al espectador en un estado de absoluta desazón cuando no lo aboca al abismo del terror.

Otra estrategia fundamental en el realizador británico para despertar las emociones que habitan en el subconsciente del espectador es presentar la situación articulada en nume-

8 El fenómeno de las inferencias y las implicaturas conversacionales en la pragmática de la lengua (Grice, 1991, pp. 511-530); la teoría de la relevancia (Sperber y Wilson, 1990, p. 9), así como el código oculto (Hall, 1976), todas estas teorías de la comunicación y las ciencias sociales de las últimas décadas del siglo XX apuntan al principio de pertinencia y a los saberes tácitos del hombre. Como individuos de una sociedad, compartimos un acervo cultural común —un código oculto—, y participamos de unas normas implícitas de conexión y deducción, para entender los enunciados del lenguaje cotidiano. El principio de economía lingüística en los enunciados, tanto verbales —o silentes— como escritos, apela a la cognición y al contexto que comparten hablante y oyente. Y es que “los seres humanos aspiran de manera automática a la máxima pertinencia, es decir, al máximo efecto cognitivo con el mínimo de esfuerzo procesador” (Sperber y Wilson, 1990, p. 9).

9 Van Dijk (1980) estudia las implicaciones cognoscitivas que explican los procesos de comprensión del artefacto textual.

rosos planos, acompañados de una música inquietante; tal y como ocurre en la escena de la ducha en *Psicosis*, emblemática del cine de terror; en que la música de Herrmann es tan relevante y significativa como la misma imagen. Percibimos el sonido de los violines como cuchilladas auditivas, funcionando como una hiriente sinestesia; mientras vemos en una sucesión de planos, de extrema violencia, el asesinato de Marion (Janet Leigh). Oímos y sentimos, como espectadores, con el mismo personaje, esas cuchilladas que en segundos acaban con su vida. Y es que Hitchcock, con obras como *Rebeca*, *Vértigo* (*De entre los muertos*) o *Psicosis*, ilustra la concepción de Nietzsche sobre el arte, en cuanto que “este tiene la capacidad virtual de crear una realidad superior a la verdad” (Nietzsche y Vaihinger, 1980, pp. 3-7).

Este complejo universo semiótico entretejido en el silencio y que, paradójicamente, resulta tan elocuente, obedece a la concepción que Hitchcock tiene del suspense, y más allá de este, a su visión del mundo. Y es que en un mundo tan voluble y cambiante como el nuestro no hay verdades absolutas. En la sociedad moderna, la realidad se muestra inconsistente y nada es lo que parece. Hitchcock parece ilustrar la idea de “la cultura del simulacro” de Jean Baudrillard (1978). De acuerdo con esta, los objetos han perdido su naturaleza como signos, entrando a formar parte de un mundo ilusorio de cartón piedra. En este sentido el silencio es el espacio del simulacro del lenguaje, al tiempo que se erige, paradójicamente, en el lugar del ruido (Marco, 2001, p. 66). Al respecto, baste recordar las primeras imágenes que aparecen en *Con la muerte en los talones* (Coleman y Hitchcock, 1959). La cámara enfoca el reflejo del caos urbano de Manhattan en los cristales de un rascacielos; unido a la sugerente música de Herrmann. Más aún, diríamos que Hitchcock se adelanta a esa posmodernidad que se desintegra en átomos. Nos referimos al concepto de “la realidad líquida” de Zygmunt Bauman (2002). El realizador presenta historias que entrañan una realidad cambiante y caleidoscópica, entre el silencio que envuelve una realidad velada y el perspectivismo de los personajes; el punto de vista de la cámara y el del mismo espectador. Así, tal y como si se tratara de un juego de espejos —idea muy cervantina—, Hitchcock despliega una inquietante realidad, inverosímil o, en su caso, onírica, mostrándonos un universo multiforme, que desborda, una y otra vez, los límites de la ficción para invadir los dominios de la realidad del espectador. Cabe citar al respecto, las palabras de Susan Sontag, cuando habla del arte moderno:

A la luz del mito actual, en virtud del cual el arte aspira a convertirse en una “expectación total” que acapara toda la atención, las estrategias de la reducción reflejan la ambición más sublime que podría adoptar el arte (Sontag, 1997, p.28).

Esta ambición a la que se refiere la pensadora estadounidense es la de alcanzar la conciencia total de Dios. Y no de otra manera se nos presenta el maestro en sus películas, ejerciendo de sabio demiurgo como Próspero, el mago de *La Tempestad* de Shakespeare (2016).

El relato de suspense: una trama entretrejida en el cañamazo del silencio

El silencio es el cañamazo en el que se entretreje un relato de suspense. Un enigma es el hilo conductor en el que se articula la trama. Sin embargo, para Hitchcock lo relevante no es el misterio en sí mismo, sino entretrejer la tela de araña y atrapar al espectador desde el primer instante (Truffaut, 2001, p. 127); incluso desde el inicio de los títulos de crédito, tal y como ocurre en *Vértigo (De entre los muertos)*¹⁰. En este sentido Hitchcock muestra su *horror vacui*, dado que en el tejido narrativo no hay ningún plano vacío de contenido; cualquier signo es pertinente y debe contribuir a potenciar el suspense, tal y como hemos observado líneas atrás. En cualquier caso, el simbolismo de su lenguaje y todos los recursos visuales que entran en juego están supeditados a dos elementos fundamentales en la trama que se inscriben en el silencio. Estos son, por un lado, el punto de vista, desde el que se percibe el enigma —y en el que las cosas no son lo que parecen— y, por otro, la ocultación de la identidad en los personajes.

El punto de vista desde el que se percibe el enigma

En las películas de Hitchcock la historia gira en torno a una verdad oculta que envuelve al protagonista, y en la se vertebran las situaciones de intriga en que se hallan inmersos los personajes, y ante las que estos reaccionan dando rienda suelta a sus sentimientos y a su emotividad (Truffaut, 2001, p. 128). Esta verdad oculta o silenciada, que acecha al protagonista, puede ser mostrada a través de dos miradas distintas que determinan el punto de vista desde el que se narra la historia. Una es la mirada del personaje que coincide con la del espectador, que tampoco sabe nada acerca de esa realidad que atenaza al protagonista (Truffaut, 2001, p. 144). En este caso se trata de un punto de vista interno al relato, como ocurre en *Sospecha* (Edington y Hitchcock, 1941) donde al final vemos, con la misma perplejidad que Lina McLaidlaw (Joan Fontaine), que Johnnie Aysgarth (Cary Grant), su esposo, no es un asesino. Todo ha sido fruto de su percepción neurótica y de su estricta educación católica.

La otra mirada es la del espectador que, a diferencia del protagonista, conoce la verdad (Truffaut, 2001, p. 105). En este punto de vista externo, la cámara, igual que si fuera un demiurgo omnisciente, nos presenta la historia en su crudeza. En *La Soga*, el objetivo de la cámara nos muestra los horrores cometidos por los villanos. El espectador conoce la verdad, siendo testigo del tortuoso camino que el protagonista tiene que recorrer hasta desvelar el misterio. Rupert Cadell (James Stewart) descubrirá con horror al final de la fiesta macabra, que sus exalumnos¹¹ no sólo han cometido un asesinato, sino que han sido capaces de celebrar su crimen con el cadáver del amigo, presente, en la fiesta.

¹⁰ En *Vértigo (De entre los muertos)*, ya los títulos de crédito suscitan el misterio en el espectador. Los ojos y la mirada enigmática de la mujer, unido al diseño de espirales —metáfora del ojo que percibe una realidad engañosa—, sugieren lo siniestro de la trama que se va a desarrollar ante la mirada del espectador.

¹¹ Brandon (John Dall) y Phillip (Farley Granger) llevan la teoría del superhombre de Nietzsche a sus últimas consecuencias. Creen que son seres superiores y que pueden elevar el asesinato a la categoría de arte.

La realidad se silencia: las cosas no son lo que parecen

En este juego visual, en el que las situaciones y los personajes velan (silencian) y “des-velan” la realidad, ante la mirada atónita del protagonista, y también la nuestra, como espectadores; en una realidad en la que nada es lo que parece, se nos muestra un juego de espejos, de verdades ilusorias que se desvanecen al aproximarnos. Tal es el caso de *Sabotaje* (Lloyd y Hitchcock, 1942), en que el protagonista, como en tantas otras películas de Hitchcock, es inculcado injustamente por un acto que no ha cometido¹². Barry Kane (Robert Cummings) inicia un periplo en busca de la verdad, jalonado de sorpresas, giros y situaciones en las que las personas no son lo que aparentan ser. La lista de verdades silenciadas en torno al personaje es infinita, conformando una vasta tela de araña en la que está atrapado. La realidad kafkiana que vive Kane responde al sistema de las cajas chinas: dentro de cada “supuesta verdad” hay otra, y así, hasta el final de la trama.

La ocultación de la identidad

Paralelamente a la ocultación de los hechos, se silencia la identidad de los personajes, recurso narrativo que tiene una función clave en la trama. En unos casos, es el propio protagonista quien adopta una identidad falsa para conseguir su propósito, que no es otro, por lo general, que huir de los villanos, y también, irónicamente, de la policía, y, al mismo tiempo, descubrir la verdad; esa verdad que se resiste a salir de su mutismo y ser “des-velada”. En *39 escalones* (Balcon y Hitchcock, 1935), Richard Hannay (Robert Donat) adopta distintas identidades para zafarse de sus perseguidores. En este caso, la ocultación se erige en fuente de comicidad. Sin embargo, en la mayoría de las películas es el villano quien silencia su auténtica naturaleza tras una máscara de seductora amabilidad (Truffaut, 2001, p. 180), como el carismático Robert Rusk (Barry Foster) en *Frenesí* (Hill y Hitchcock, 1972) y tantos otros. O bien, son los demás los que ocultan la identidad del villano, como ocurre en *Rebeca*, donde no sólo Mrs. Danvers (Judith Anderson) ha sublimado la imagen de la difunta señora de Winter, sino que todos los personajes, incluso el propio Maxim (Laurence Olivier), con su silencio, contribuyen a crear el aura de una mujer inalcanzable a los ojos del espectador y de la protagonista.

Íntimamente vinculado al tema de la ocultación y el silenciamiento de la identidad, tenemos el tema del doble¹³, de gran valor simbólico. En el doble tenemos todas las dualidades que conforman la realidad; a saber: palabra-silencios, luz-oscuridad, bien-mal, entre otras. Hitchcock¹⁴ como perspicaz psicólogo sabe que en el interior del ser humano bullen las som-

12 El caso más trágico de un protagonista inocente acusado de asesinato lo tenemos en *Falso culpable* (Coleman y Hitchcock, 1956). Mientras Manny (Henry Fonda) está en el calabozo, vemos la imagen superpuesta del asesino andando por las calles de la ciudad. En una elipsis, Hitchcock nos muestra que el inocente es víctima de la justicia de los hombres.

13 El tema del doble es una constante a lo largo de la cultura occidental. En la literatura moderna, novelas como *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert L. Stevenson (2006), o *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (2000), ilustran el tema.

14 Donald Spoto define la personalidad del director británico como “un almacén de todo cuanto hay de contradictorio

bras —tal y como vieron los románticos en su momento—, y que el actor social sólo muestra la máscara que admiten las convenciones sociales. El tema del doble, que implica la ambivalencia mostrar/silenciar, articulado en el binomio bondad-maldad, es un rasgo fundamental en la construcción de sus personajes (Spoto, 1993, p. 10). Este desdoblamiento puede darse en la psicología del mismo individuo, o bien en la contraposición entre dos personajes. Así, en *Rebeca*, la identidad de la protagonista se construye en vívido contraste con la personalidad de la gran ausente, la difunta señora de Winter. La R mayúscula de Rebeca, símbolo de su omnipresencia en la mansión, se contrapone a la inexistencia del nombre de la joven a lo largo de la película.

En otras ocasiones, el tema del doble se presenta en un mismo personaje, como es el caso de John Aysgarth, en *Sospecha*, un hombre encantador que, a partir de cierto momento, se mostrará a los ojos de su esposa y a los nuestros, como espectadores, como un presunto homicida. Recordemos al respecto la inquietante escena en la que Aysgarth sube las escaleras en la penumbra, con un vaso de leche para su esposa. La sombra silenciosa de Johnnie, metáfora de ese otro yo que supuestamente habita en su interior, se proyecta en la pared, mientras el vaso, de un blanco luminoso, se muestra como portador de muerte (Truffaut, 2001, p. 133).

El tema del doble es una constante en el cine del maestro, configurando una galería de inquietantes personajes, algunos de ellos peligrosos perturbados mentales; otros, víctimas de su propia maldad. Tal vez, el ejemplo más trágico y siniestro sea el que aparece en *Vértigo* (*De entre los muertos*). Nos referimos al binomio Madeleine-Judy, ambos personajes interpretados por la actriz Kim Novak. En este caso, no se opone exactamente el bien al mal, sino la verdad a la mentira (Spoto, 1993, p. 219). Se trata de la suplantación de la identidad de una mujer elegante y sofisticada por una muchacha de origen humilde. En este juego de espejos y silencios, la única verdad es que Scottie (James Stewart) se enamora no de una mujer de carne y hueso, sino de una imagen ideal en la que proyecta su deseo.

Lo siniestro de descubrir la verdad

Hitchcock sabe que descubrir la verdad (*alétheia*) es traumático; especialmente cuando aquello que debería permanecer oculto —y silenciado— se revela ante nuestros ojos. La revelación de lo siniestro nos produce horror. “Lo siniestro entendido como el límite de lo que podemos soportar debe permanecer velado”, dice Eugenio Trías (2001, p. 10). Traspasar este límite conlleva dolor. Sin embargo, el dolor y la aceptación moral de los límites son inherentes al camino de iniciación a la vida. Descubrir la verdad es despertar del sueño de la inocencia. Este camino traumático de iniciación lo tenemos en *Rebeca* y en *La sombra de una duda* (Skirball y Hitchcock, 1943), donde Charlie (Teresa Wright) descubre, horrorizada, que su tío, a quien idolatra, es un asesino.

A veces, el dolor es superior a lo que podemos soportar, tal como vio Freud. La verdad se

en la naturaleza humana” (1993, p. 69).

oculta en el subconsciente, y aparece el trauma (Freud, 2014). A Hitchcock le fascina el mundo del subconsciente, ese universo silencioso que bulle en nuestro interior y que nos resulta tan extraño y ajeno. No en vano los traumas infantiles son las señas de identidad de algunos de sus personajes. En la película *Recuerda* (Selznick y Hitchcock, 1945), la amnesia será el lugar donde se refugie la mente perturbada del protagonista, John Ballantyne (Gregory Peck), para superar su complejo de culpabilidad por la muerte de su hermano en la niñez. Hitchcock se nutre del enigmático mundo de los sueños para bucear en el subconsciente y desvelar la raíz del trauma del personaje. Por un lado, acude al lenguaje simbólico del surrealismo para liberar la represión psicológica del protagonista; y, por otro, utiliza el psicoanálisis freudiano a través de la doctora Constance Petersen (Ingrid Bergman) que logrará desvelar el significado de la fijación de Ballantyne por las líneas paralelas, cuya visión le inducen a un estado de shock.

Hitchcock se inserta en la tradición del mito, en el sentido profundo que le concede al término Hans-Georg Gadamer; en cuanto que este “es portador de una verdad propia, en la voz de un tiempo originario más sabio, para la explicación del mundo” (Gadamer, 1977). Más aún, el cineasta se revela, con voz propia, en rapsoda en imágenes de los problemas del hombre actual, erigiéndose en un creador de mitos posmodernos. *Con la muerte en los talones* es una parábola en imágenes de la soledad del hombre contemporáneo. Y en *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954) recrea su *voyeurismo*, dado que éste sucumbe ante la pantalla de la televisión viviendo una realidad virtual en lugar de vivir su propia existencia.

El universo simbólico de Hitchcock

El estilo del maestro reside en un lenguaje connotativo y plurisignificativo, de gran potencia visual. Y es que, tal y como decía el propio Hitchcock, su mente pensaba en imágenes, de ahí que su cine sea esencialmente visual (Truffaut, 2001). Estableciendo un paralelismo con la idea de Nietzsche (Nietzsche y Vaihinger, 1980) sobre el lenguaje, diremos que el universo simbólico del maestro es una metáfora de la metáfora del mundo fenomenológico, y constituye un universo simbólico *autotélico*.

La transparencia narrativa de Hitchcock se apoya en dos recursos que se insertan en la síntesis y en el silencio, estos son: la simetría y el contraste, sea de imágenes, o de personajes o ambientes, entre otros aspectos (Spoto, 1993, p. 73). El realizador presenta una realidad, y, acto seguido, la contrapone con su opósito. Así, el espectador capta el mensaje de inmediato. En muchas ocasiones hay una intención irónica o humorística. De este modo cuando la joven protagonista de *Rebeca* hace su entrada en Manderley, como la nueva señora de Winter, lo hace de una forma desaliñada. La sencillez de la muchacha sirve de contraste con el estricto protocolo que ha organizado la señora Danvers para su recibimiento. Otras veces, este contraste tiene una finalidad dramática para poner de relieve el peligro que acecha al protagonista. Pensemos en las primeras imágenes de *La sombra de una duda*, que nos muestra al tío Charlie (Joseph Cotten) en la habitación de una pensión en los suburbios de

Nueva Jersey. La cámara recrea en un plano-secuencia el entorno sórdido que envuelve al personaje —metáfora de la oscuridad que anida en su interior. La secuencia siguiente, nos presenta la panorámica de una soleada ciudad; el zum del objetivo penetra en una ventana con visillos, y vemos el acogedor hogar de una familia. La secuencia acaba con el primer plano de Charlie, la sobrina, también estirada en la cama y en actitud pensativa, igual que su tío. Las dos secuencias nos muestran, en acusado contraste, el binomio tío-sobrina, presagio de la tensión entre el bien y el mal, que se desarrollará en la trama.

El lenguaje metafórico de Hitchcock alcanza a todos los ámbitos: “desde una cuidada puesta en escena, de espacios interiores o exteriores, hasta los fenómenos atmosféricos (un día soleado o bien de tormenta), pasando por los objetos —tal y como hemos visto. “Cualquier detalle visual en el encuadre de la cámara tiene algo que decir acerca de los personajes y de su mundo interior” (Spoto, 1993, p. 70). El canal y el código utilizados son siempre audiovisuales, al margen del lenguaje verbal. “Es más fácil que el receptor retenga una imagen visual o acústica —la música o el ruido— que palabras” (Truffaut, 2001, p. 134). Nos referimos a la significativa presencia de la música, en películas, como *Rebeca* o *Vértigo* (*De entre los muertos*), que pone de relieve escenas de máximo clímax en la trama. En *Rebeca*, la melodía de violines, de Franz Waxman, subraya la atmósfera de ensueño en la que se sumerge la protagonista en Manderley. Una atmósfera que la fascina, al tiempo que la atormenta.

En el universo simbólico de Hitchcock, el espacio tiene tanto protagonismo como los personajes o los mismos objetos. En muchos casos, representa una extensión psicológica del protagonista, cuando no se identifica con este. Manderley, más allá de una mansión, simboliza la belleza y el misterio que envuelve el recuerdo de Rebeca. Aunque, tal y como ocurre con la identidad de los personajes, el espacio no siempre es lo que parece. Así en *Psicosis*, en un principio, interpretamos que la casa de la colina es el lugar siniestro donde vive la madre de Norman Bates (Anthony Perkins); sólo al final comprendemos que es la metáfora de la tortuosa mente del joven Bates. Más allá de estos ejemplos, los espacios, en los que interaccionan los personajes pueden ser interiores, o bien exteriores, generalmente urbanos. Los espacios interiores son el escenario para la intimidad. Así, es frecuente que los protagonistas se conozcan en un vagón de tren. El tren tiene un especial simbolismo en Hitchcock, es el espacio de paso en el que coinciden dos desconocidos en un momento concreto de sus vidas; cada uno con su pasado, con sus miedos y frustraciones, y con su silencio¹⁵, y la carga psicológica que este conlleva.

Otro espacio simbólico es el interior del coche, elemento clave en el desarrollo de la intriga. De este modo, la incertidumbre de Scottie va *in crescendo*, al seguir a Madeleine por las calles de San Francisco, en una atmósfera asfixiante y onírica, hasta que asistimos a una de

15 Con sus miedos y frustraciones, con sus deseos y secretos. Y es que según, Michelle F. Sciacca: “El silencio tiene un peso psicológico que no encontramos en ninguna palabra (...) En un instante de silencio se recoge todo el peso del tiempo de nuestra vida: está cargado con todos los recuerdos, con todas las presencias y ausencias, con todas las esperanzas y desilusiones. En un instante de silencio se recoge una vida entera” (1961, p. 103).

las escenas más fascinantes de *Vértigo* (*De entre los muertos*). El largo periplo de Scottie por la ciudad acaba en un oscuro callejón. El protagonista sale del coche y entra en un lugar siniestro. En la oscuridad, éste abre la puerta, y, súbitamente, asistimos a una explosión de belleza. La imagen de Madeleine en la floristería, rodeada de flores, es como un sueño para el protagonista, y también para el espectador. En ese instante cristaliza la fascinación de Scottie por esa misteriosa desconocida.

La casa es otro espacio importante, metáfora de la interioridad del personaje. En este sentido, Hitchcock, siempre presto a sorprender al espectador y romper el principio de predictibilidad, nos muestra en *La ventana indiscreta*, la intimidad del protagonista que, en lugar de vivir su propia vida, se dedica a espiar a los vecinos. En cualquier caso, en el interior de una casa encontramos un universo silencioso de una gran carga psicológica. Símbolos como las puertas, que conectan dos espacios psicológicos distintos (Spoto, 1993, p. 220). En las primeras imágenes de *Rebeca*, la cámara, en un flashback, nos sumerge en una atmósfera onírica, al tiempo que oímos la voz en *off* de la protagonista explicando el sueño de su vuelta a Manderley. Se detiene ante la verja, que indica el límite entre el mundo conocido y ese otro, misterioso y gótico, de la mansión. Otros símbolos serían la escalera y el pasillo, lugares de paso que conectan el espacio exterior amenazante, frente al interior, seguro. En *Encadenados* la escalera tiene connotaciones de peligro para Alicia Huberman (Ingrid Bergman). Así, una vez que Alexander Sebastien (Claude Rains) descubre la identidad de su esposa como espía americana no cesa en su idea de asesinarla.

“Los objetos, sean o no cotidianos, tienen un marcado simbolismo, revistiéndose de connotaciones psicológicas y metafísicas recurrentes en la trama” (Spoto, 1993, p. 55). Por ejemplo, la imagen del espejo es esencial para entender el tema del doble en *Vértigo* (*De entre los muertos*), o bien los pájaros¹⁶ disecados en la tenebrosa salita de Norman Bates, en *Psicosis* son indicio de la mente perturbada del joven.

Si los espacios interiores son significativos, los exteriores también tienen un protagonismo indiscutible. En general, son metrópolis deshumanizadas, como San Francisco o Nueva York, o bien ciudades europeas, como Londres o Estocolmo. Aunque, Hitchcock también sitúa a sus personajes en lugares idílicos, lejos del ruido de la civilización, como Bahía Bodega, en *Los pájaros* (Hitchcock, 1963). Si bien la apacible rutina de este lugar paradisiaco se verá trastocada con la llegada de lo insólito y lo inesperado.

El silencio de los personajes

Hitchcock concedía más valor al silencio que a la palabra (Truffaut, 2001, p.56). Y es de este modo que conocemos a sus personajes: no por sus palabras sino por sus silencios, así como por el lenguaje no verbal que despliegan en la interacción comunicativa. Más aún, incluso cuando no desean comunicarse también lo hacen, tal es el caso de Marnie que, ante el acer-

¹⁶ Los pájaros disecados son un signo, con el que Hitchcock se anticipa a su película homónima; y tiene una lectura simbólica: estos, cansados de las arbitrariedades humanas, deciden rebelarse contra la civilización.

camiento de su marido, Mark Rutland (Sean Connery), se refugia en un rincón¹⁷ del camarote, encerrándose en el “silencio postural” (Watzlawick, 1984) y en el mutismo. Así, parafraseando a Gregory Bateson, diremos que los personajes de Hitchcock, “al igual que le ocurre a un músico en una orquesta, lo quieran o no, están inmersos en un proceso de retroalimentación, donde cada gesto o silencio es pertinente en la comunicación. El individuo, aunque permanezca en silencio, no deja de comunicar sus sentimientos y emociones” (Bateson, 1984). “Y es que el actor social no puede no comunicar aunque se atrinchere en un hermético mutismo” (Watzlawick, 1984).

Más allá del silencio como un canal más en la comunicación (en la misma medida que lo es el lenguaje verbal y el no verbal), contemplamos este fenómeno en la interacción de los personajes, en su dimensión lingüística, tal y como postula Muriel Saville-Troike, desde una teoría integrada de la comunicación; dado que estos silencios son traducibles en palabras (1985, pp. 16-17). Más aún, en la pragmática de la comunicación, estos silencios se comportan como una “forma de conducta” (Fierro, 1992, pp. 47-78), ya que provocan los mismos efectos que un “acto de habla” (Searle, 1990). En la primera secuencia de *Cortina rasgada*, Sarah Sherman (Julie Andrews) se entera, en una rueda de prensa, de que su prometido, el profesor Michael Armstrong, ha traspasado el “telón de acero”, para prestar sus servicios como científico. Su mirada incrédula, no exenta de reproche, atraviesa a Armstrong. En este “acto de silencio”, apoyado en la mirada, se cumplen los tres actos de un acto de habla (Marco, 2001, pp. 224-31): el locutivo e ilocutivo (acto convencional) y el perlocutivo (no convencional). Con los dos primeros, el silencio se manifiesta como un “no decir nada”. Sarah no habla, no puede, el protocolo social se lo prohíbe. Aunque el mensaje es claro, se podría traducir en el siguiente enunciado: “¿Eres un traidor? No puedo creerlo. No, no lo eres. ¿O estoy equivocada?”. Las connotaciones reprobatorias del mensaje son evidentes. En cuanto a los efectos del acto perlocutivo, no se hacen esperar. La expresión del profesor refleja su malestar, al ver que Sarah se ha enterado de aquello que él deseaba ocultarle.

Los personajes dicen más con la comunicación no verbal y el silencio que con las palabras. Incluso, cuando hablan, en muchos casos, sus palabras en lugar de decir la verdad, la velan. Y es que, tal y como dice Shakespeare, “el lenguaje es el dominio de la mentira” (2016, p. 25); pero no así el lenguaje del cuerpo que, por lo general, no miente, tal y como indica Birdwhistell (1984, pp. 165) Así, con la expresión facial, la mirada, el brillo de los ojos o el balanceo del cuerpo los personajes no mienten, sobre todo cuando están enamorados. Pensemos, al respecto, en la mirada que intercambian, en el juego de seducción, Roger Thornhill y Eve Kendall (Eva Marie Saint), cuando se ven por primera vez en el vagón restaurante del tren, y ella le pide fuego para encender el cigarrillo. No obstante, también puede ocurrir que el personaje mienta incluso con el lenguaje gestual. Entonces el ojo de la cámara de forma implacable focaliza, desde un ángulo certero, en un plano picado, o bien contrapicado, al personaje, con la idea de ponerlo en evidencia y desenmascararlo.

17 De acuerdo con Hall, el espacio dice mucho de los hablantes en la interacción comunicativa (1984, p. 198).

En *Psicosis*, el objetivo de la cámara capta el rostro de Norman Bates, desde arriba, en distintos planos, conversando con el detective Arbogast (Martin Balsam), que investiga la desaparición de Marion. El joven miente al detective tanto con el lenguaje verbal como con el lenguaje gestual; sin embargo, no puede mentirle a la cámara, que se posiciona por encima de los personajes, como si de un demiurgo se tratara. La cámara lo sabe todo acerca del protagonista: conoce su alma atormentada y sus crímenes. Detrás de ese rostro inocente y apocado, y de la recia voz de una madre dominante, hay una verdad siniestra que hay que desvelar.

Asimismo, cuando el personaje está a solas, el punto de vista omnisciente de la cámara recoge sus pensamientos más íntimos. En este sentido, tal y como hemos indicado páginas atrás, Hitchcock concede gran importancia a la dimensión psicológica del silencio, matriz en la que se gestan no solo los sentimientos y las emociones, sino también lo siniestro y aquello que no puede verbalizarse. A través de la voz en *off* sabemos cómo se resuelve el conflicto en la mente escindida de Norman Bates. Sentado en el calabozo, cubierto con una manta, el joven esboza una enigmática sonrisa, mientras escuchamos la voz de la anciana. En ese instante inferimos quién ha vencido en la lucha psicológica entre madre e hijo.

Ruido versus silencio: índices del clímax dramático

La oposición ruido/silenció es un binomio con el que el director, con economía de recursos, expresa la intensidad dramática y psicológica. A través de este recurso, Hitchcock nos presenta escenas de clímax en la trama. Recordemos ya en las últimas escenas de *El hombre que sabía demasiado* (Coleman y Hitchcock, 1955), cuando Josephine McKenna (Doris Day), después de unos instantes de interminable de angustia, en el fondo del pasillo del Albert Hall Theatre, observa alternativamente el cañón de la pistola del asesino, escondido tras unos cortinajes, y al primer ministro; mientras en el escenario un coro interpreta una cantata de Arthur Benjamin. Segundos antes de que suenen los platillos —momento en el que debe producirse el disparo—, Josephine no puede ahogar un grito de terror, en medio de la sala. La irrupción de lo imprevisto desconcentra al asesino, quien falla el disparo, y el primer ministro sale ileso del atentado.

Otra escena que ilustra esta significativa oposición ruido/silenció es la que aparece en *Los pájaros*. En esta película no hay banda sonora musical. El graznido de los pájaros se va apoderando de la escena progresivamente, a partir de la primera media hora de la película. Hitchcock prepara minuciosamente la escena del clímax. Para ello la cámara se sitúa desde distintos ángulos captando lo que ocurre dentro y fuera del bar, donde se ha refugiado la gente del pueblo huyendo del ataque masivo de los pájaros. El bar está a unos metros de la gasolinera. De repente, vemos que uno de los tanques de gasolina pierde fluido, formándose un riachuelo. Un hombre enciende un cigarrillo y tira la cerilla provocando una enorme explosión. La cámara en un plano cenital, con el punto de vista de los pájaros, que contemplan la escena desde el cielo —en un silencio aterrador—, nos muestra el río de fuego

que llega al bar, donde se encuentra la pareja protagonista: Melanie (Tippi Hedren) y Mitch (Rod Taylor). Este silencio sobrecogedor solo es equiparable con el de ciertas teofanías, en las que aparece la contraposición: ruido/silenció. El ruido precede a un gran silencio, como ocurre en el *Apocalipsis de San Juan*. De este modo, cuando suena la última trompeta, y el cordero abre el séptimo sello: se abre un largo silencio, para dar paso a la grandeza de Dios (*Nueva Biblia de Jerusalem*, 8:1, 1775). El silencio es signo de que algo grandioso ha de sobrevenir (Eliade, 1981, p. 60).

Una variante de esta oposición ruido/silenció sería la pareja de opósitos: imagen en movimiento/silenció postural o quietud. En este sentido, podemos decir que Hitchcock introduce esta oposición como un guiño al espectador, igual que hace con sus cameos, con un efecto humorístico; asimismo podemos interpretarlo como un homenaje al cine mudo, el cine que él admiraba, “el cine por excelencia” (Truffaut, 2001, p. 76). En algunas escenas de sus películas, el lenguaje no verbal se erige en fuente de comicidad, como la escena de su última película *La trama* (Hitchcock, 1976), en la que Fran (Karen Black) y su amigo George (Bruce Dern), circulan por la carretera; los frenos fallan, y van haciendo eses. Ella se marea y se agarra a su amigo, tal y como lo haría Harpo Marx. En esta misma película, el cameo del director se produce al otro lado de una puerta de cristal. Vemos la silueta de dos personas hablando, y reconocemos el perfil de Hitchcock que se comunica con elocuentes gestos, de forma análoga a como lo hacían los actores del cine mudo.

Pervivencia del legado de Hitchcock

La obra de Hitchcock ilustra la historia del cine, así como la evolución de la cultura del siglo XX en Occidente. En su proceso creativo —al margen del culto que le profería el maestro al cine mudo—, se hace eco de la crisis del lenguaje que induce al artista contemporáneo a culminar su búsqueda expresiva en una “estética del silencio”. Asimismo, el realizador británico se adelanta con su retórica visual a teorías fundamentales en la pragmática de la lengua y en las ciencias humanas del siglo XX, que han puesto de relieve la importancia del silencio en la comunicación. Por otro lado, Hitchcock se erige en pionero de las nuevas tecnologías, en cuanto que lleva al límite todas las posibilidades del lenguaje cinematográfico, creando un universo simbólico de gran potencia virtual. Y es que el genio creador del maestro, como ocurre con los grandes artistas, trasciende las coordenadas de espacio y tiempo y tiene un alcance heurístico.

Referencias

- Balcon, M. (Productor), Hitchcock, A. (Director). (1935). *The 39 Steps* [39 escalones] [Película]. Reino Unido: Gaumont British Picture Corporation.
- Bateson, G. (1984). Comunicación. En Y. Winkin (ed.), *La nueva comunicación* (p. 120-150). Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bernstein, S. (Productor), Hitchcock, A. (Productor y director). (1948). *Rope* [La Soga] [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.; Transatlantic Pictures.
- Birdwhistell, R. (1984). Un ejercicio de kinésica y de lingüística: la escena del cigarrillo. En Y. Winkin (ed.), *La nueva comunicación* (p. 165-195). Barcelona: Kairós.
- Coleman, H. (Productor), Hitchcock, A. (Productor y director). (1955). *The Man Who Knew Too Much* [El hombre que sabía demasiado] [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures; Filwite Productions.
- Coleman, H. (Productor), Hitchcock, A. (Productor y director). (1956). *The Wrong Man* [Falso culpable] [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Coleman, H. (Productor), Hitchcock, A. (Productor y director). (1958). *Vertigo* [Vértigo (De entre los muertos)] [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Coleman, H. (Productor), Hitchcock, A. (Productor y director). (1959). *North by Northwest* [Con la muerte en los talones] [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).
- Edington, H. E. (Productor), Hitchcock, A. (Director). (1941). *Suspicion* [Sospecha] [Película]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
- Eliade, M. (1981). *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Fierro, A. (1992). La conducta del silencio. En C. Castilla del Pino (comp.), *El silencio* (p. 47-78). Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (2014). *El malestar en la cultura*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Grice, H. P. (1991). Lógica y conversación. En L. ML. Valdés (ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje* (p. 511-530). Madrid: Tecnos.
- Hall, E. T. (1976). *La dimensión oculta*. Madrid: Siglo XXI.
- Hall, E. T. (1984). Proxémica. En Y. Winkin (ed.), *La nueva comunicación* (p. 198-229). Barcelona: Kairós.
- Hill, W. (Producer), Hitchcock, A. (Productor y director). (1972). *Frenzy* [Frenesí] [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1946). *Notorious* [Encadenados] [Película]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures; Vanguard Films.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1954). *Rear Window* [La ventana indiscreta] [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1960). *Psycho* [Psicosis] [Película]. Estados Unidos: Shamley Productions.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1963). *The Birds* [Los pájaros] [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1964). *Marnie* [Marnie, la ladrona] [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1966). *Torn Curtain* [Cortina rasgada] [Película]. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1976). *Family Plot* [La trama] [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures; Alfred J. Hitchcock Productions.
- Lloyd, F. (Productor), Hitchcock, A. (Director). (1942). *Saboteur* [Sabotaje] [Película]. Estados Unidos: Frank Lloyd Productions; Universal Pictures.
- Lustig, B., y Molen, G.R. (Producers), Spielberg, S. (Productor y director). (1993). *Schindler's List* [La lista de Schindler] [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures; Amblin Entertainment.
- Marco, A. (2001). *Una antropología del silencio*. Barcelona: PPU.
- Nietzsche, F; Vaihinger, H. (1980). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. La voluntad de ilusión en Nietzsche*. Valencia: Cuadernos Teorema.
- Nueva Biblia de Jerusalén*. (1985). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Ortega y Gasset, J. (1996). El decir de la gente: la lengua. Hacia una nueva lingüística. En J. Ortega y Gasset, *El hombre y la gente* (p. 225-257). Madrid: Alianza Editorial.
- Ramírez, L. (1992). El significado del silencio y el silencio del significado. En C. Castilla del Pino (comp.), *El silencio* (p. 15-45). Madrid: Alianza Editorial.

- Rohmer, É; Chabrol, Cl. (2006). *Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.
- Saville-Troike, M. (1985). The place of silence in an integrated theory of communication. En D. Tannen; y M. Saville-Troike (eds.), *Perspectives on Silence* (p. 3-18). Nueva Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Sciaccia, M. F. (1961). *El silencio y la palabra*. (Cómo se vence en Waterloo). Barcelona: Ed. Luís Miracle.
- Searle, J. (1990). *Acto de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- Selznick, D. O. (Productor), Hitchcock, A. (Director). (1940). *Rebecca* [Rebeca] [Película]. Estados Unidos: Selznick International Pictures.
- Selznick, D. O. (Productor), Hitchcock, A. (Director). (1945). *Spellbound* [Recuerda] [Película]. Estados Unidos: Selznick International Pictures; Vanguard Films.
- Skirball, J.H. (Productor), Hitchcock, A. (Director). (1943). *Shadow of a Doubt* [La sombra de una duda] [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Sontag, S. (1997). *Estilos radicales*. Madrid: Taurus.
- Shakespeare, W. (2016). *La tempestad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sperber, D.; Wilson, D.; (1990). Retórica y pertinencia. *Revista de Occidente*, (115), 5-26.
- Spoto, D. (1993). *El arte de Alfred Hitchcock*. Barcelona: RBA Editores.
- Steiner, G. (2000). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Stevenson, R. L. (2006). *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Valdemar.
- Todorov, Tz. (1982). *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Truffaut, F. (2001). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.
- Van Dijk, T. A. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Watzlawick, P. (1984). Estructuras de la comunicación psicótica. En Y. Winkin (ed.), *La nueva comunicación* (p. 247-264). Barcelona: Kairós.
- Watts A. (1976). *El camino del Tao*. Barcelona: Kairós.
- Wilde, O. (2000). *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Espasa Libros.