

Jossit

Journal of Sound, Silence, Image and Technology

Desembre 2021 | Número 4 | Editat pel grup de recerca So, Imatge, Silenci i Tecnologia

Quin Silenci?

Presència i sentit

P8

Una teoria expressiva del silenci

P26

Silencis, premsa i pandèmia

P41

Silenci i narració fotogràfica

P65

Les paraules del silenci en el cinema

P82

El silenci i Hitchcock



La revista científica Journal of Sound, Silence, Image and Technology (JoSSIT) neix en el si del grup de recerca homònim (SSIT) vinculat a la universitat TecnoCampus - UPF. La vocació d'aquesta publicació és recollir el debat acadèmic i la investigació científica sobre la relació del so com a concepte ample amb un context audiovisual.

Número 4 | Desembre 2021
ISSN 2604-451X

Coordinació i edició del número 4 Quin silenci? Presència i sentit discreta:

Dr. Daniel Torras i Segura

Comitè Editorial

Editor: Daniel Torras i Segura

Director: Jordi Roquer González

Sotsdirectora: Lúcia López Gómez

Secretària Editorial: Anna Gabriel i Rovira

Consell de Redacció

MBA. Sílvia Segura García

MBA. Mauricio Rey Garegnani

MBA. Santos Martínez Trabal

MBA. Anna Tarragó i Mussons

MBA. Fernando David Maldonado

Comitè Científic

PhD. Philip Tagg, University of Salford

PhD. Michel Chion, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle

PhD. Nicholas Cook, Cambridge University

PhD. Nessa Johnston, EdgeHill University

Dra. Teresa Fraile, Universidad Complutense de Madrid

Dr. Josep Lluís i Falcó, Universitat de Barcelona

Dr. Manuel Garín, Universitat Pompeu Fabra

Dra. Matilde Olarte, Universidad de Salamanca

Dr. Jaume Radigales, Universitat Ramon Llull

Dr. Robert Bartí, ESUPT TecnoCampus

Dr. Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Àngel Rodríguez, Universitat Autònoma de Barcelona

Dra. Emma Roderó, Universitat Pompeu Fabra

Dra. Isabel Ferrer, Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Enrique Encabo, Universidad de Murcia

Disseny i maquetació

Manuel Cuyàs

Clara Miralles

Traducció

Kirsty Morgan

SsIT

Sound, Silence, Image and Technology
Grup de recerca

 **TecnoCampus**

Centres universitaris adscrits a la

 **Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona**

Introducció: Quin silenci? Un fenomen transversal i divers.

El silenci és un fenomen complex. La seva ambigüitat –o polisèmia, segons com es miri– i la seva forta dependència del context que el produeix provoca que el silenci sigui una matèria comunicativa difícil d'analitzar, entendre i explicar. Un silenci concret no es repeteix mai, ni tan sols si és un silenci audiovisual, planificat i configurat en un producte audiovisual fixat, el qual sí que es reproduïble diverses vegades: els silencis són únics per a cada moment present. Com afirma la lingüista Michal Ephratt, investigadora constant del silenci, el silenci és difícil de definir, però fàcil de reconèixer. Per totes aquestes traves i obstacles, dificultats afegides en la seva concepció, les mencions al silenci en articles científics es poden comptar amb els dits, la literatura acadèmica envers el silenci com a objecte d'estudi és molt escassa o, quan n'hi ha, és molt especialitzada o molt reduïda a un àmbit de coneixement o disciplina extremadament acotat (tant que a vegades ja s'allunya considerablement del silenci com a fenomen psicoacústic).

En els darrers quinze o vint anys s'ha pogut observar un tímid canvi de tendència en l'acadèmia on, a part de més aportacions i consideracions sobre el fenomen que tractem, també s'hi ha observat més obertura de mires, la inclusió de perspectives més transversals i l'abordatge de nous camps de coneixement en els quals, evidentment, igualment hi pot tenir cabuda l'anàlisi i la teorització sobre el silenci, des d'àmbits com l'audiovisual, la persuasió, la psicologia, fins a terrenys com la gestió de recursos humans o la pedagogia.

En aquesta línia, si alguna idea es pot extreure d'aquesta proposta de monogràfic és transversalitat i diversitat. L'organització d'aquest número abraça temes ben dispars com la fotografia o la vida quotidiana durant la pandèmia, el cinema i la ciència, i indirectament mostra com el silenci, com a substrat cultural de la Humanitat, es troba a tot arreu, d'alguna manera com un fenomen omnipresent que tan sols cal escoltar o atendre. El silenci és dins nostre. Així ho referenciava el filòsof Michele Federico Sciacca: res de mi està lluny de mi en l'instant del silenci. I aquesta necessitat d'escoltar-nos i, fins i tot, d'entendre el silenci s'ha fomentat, moltes vegades inconscientment, en temps de reclusió i incertesa i al mateix temps des de diversos mitjans i medis, fins i tot, no audiovisuals.

Amb l'article “¿El silencio es un sonido?”, l'Àngel Rodríguez Bravo, des d'una perspectiva racional i rigorosa, desgrana deu punts que s'haurien de prendre com a base en el que podria ser una teoria transversal del silenci, apta per a diversos –per no dir tots– camps de

coneixement on es pugui estudiar el silenci. La proposta es manté fidel a la idea del silenci com un fenomen acústic, vinculat al sentit de l'oïda, però afortunadament va més enllà de la qualificació del silenci com a so, o com a *no-so*. Rodríguez transita breument per aportacions de la filosofia i l'art, la bioacústica, la psicoacústica, la teoria de la forma (Gestalt), la musicologia, la semiòtica i la lingüística pragmàtica per construir arguments amplis i corroborar uns principis de partida que esdevenen imprescindibles per a qualsevol investigació sobre el silenci d'ara endavant.

Des de la lingüística, però amb un gran èmfasi en la sociologia i la teoria de la comunicació integrada, la Rosa Mateu Serra presenta les relacions observades entre “Silencios, prensa y pandemia”. L'autora destaca la funció semàntica sempre activa del signe del silenci, oscil·lant entre valors negatius i positius, però sempre amb significació. La relació amb la premsa es presenta directa, amb articles que parlen explícitament del silenci, o indirecta, oferint detalls sobre la soledat, la mort, la cortesia o altres elements tradicionalment vinculats al silenci a través del nostre imaginari col·lectiu. Però, a més a més, es presenten nous o més actuals vincles amb el silenci com l'expressió artística, el gènere, o una revalorització pandèmica sobre la importància de la comunicació no verbal. Aquest article mostra clarament la quotidianitat i, al mateix temps, l'arrelament del silenci en el nostre ésser i entorn.

Amb l'escrit “El silencio y la narración fotogràfica”, amb la fotografia com a excusa, podríem dir, José Luís Terrón disserta magistralment sobre elements com l'acte de fer silenci (*silenciamento*), els conceptes de silenciats o silenciada, i el silenci com a tal, tots ells, termes amb matisos oportuns i necessaris per a qualsevol anàlisi del silenci en un procés mediàtic. Així, des d'un medi tan aparentment allunyat del silenci com és la fotografia, Terrón reforça l'omnipresència i sinestèsia del fenomen del silenci. L'autor inclou una diferenciació fonamental (extensible a altres mitjans i tècniques) de les relacions entre fotografia i silenci, distingint les metàfores del silenci, les obres que ens reclamen silenci, aquelles creacions que irradien quietud i calma i que assimilem com a silenci i, en darrer terme i molt interessant conceptualment, aquelles obres o imatges que *incorporen* el silenci. Aquest article és rellevant i m'atreviria a dir que ineludible per a qualsevol estudi estètic sobre el silenci.

Per la seva banda, Carlota Frisón explica com el silenci parla pels pensaments del cineasta creador, específicament, en el cinema-assaig. Amb una revisió pertinent i ben dosificada de la trajectòria estètica en l'aparició del so en el cinema i la posterior consideració del paper de les veus i del silenci, Frisón planteja un punt de vista original i inèdit atorgant sons, uns sons ben subjectius, al silenci. La centralitat de la idea de context com a construcció humana, conjuntament amb una revisió crítica –i amb una argumentació lèxicament rica i creativa, amb fonaments documentals, i una visió valenta–, amb un segon eix en la idea de *performar*, com a expressió audiovisual, fan d'aquesta proposta una reflexió única entorn del silenci. L'article obre la porta a replantejar la relació amb el

silenci audiovisual, de fet, entre tota la banda sonora i el silenci, des del punt de vista de la creativitat i la expressió artística, amb un enfocament totalment innovador.

Finalment, la investigadora del silenci, Ángeles Marco, trasllada les seves recerques literàries i antropològiques a l'anàlisi del silenci com a matèria expressiva en l'obra del cèlebre director Alfred Hitchcock. En una revisió exhaustiva de la filmografia d'aquest cineasta, Marco ens descobreix l'ús del silenci audiovisual en un vessant narratiu, psicològic, lingüístic i semiòtic. El silenci de Hitchcock aparta tot allò que no es pertinent; fomenta els desequilibris informatius entre personatges i audiència, teixint el suspens; intervé en les tècniques de muntatge d'anàlisi i síntesis, pròpies del director; insinua l'enigma, també jugant amb coses que no són el que semblen; actua com a signe de l'univers fílmic, diegètic, però també reflecteix una visió de la canviant societat del moment; entre d'altres conclusions destacades. Marco mostra detalladament la rellevància i centralitat del silenci dins l'univers simbòlic i creatiu de Hitchcock.

Amb orgull i satisfacció podem afirmar que aquest monogràfic del quart número de la revista JoSSIT també contribueix a una obertura tant metodològica com temàtica en la recerca sobre el silenci i que, en certa manera, les aportacions d'aquest volum són un exemple i un resum de la tendència i la curiositat científica més recent entorn d'aquest ample, complex i apassionant fenomen. Prou paraules i que el gaudiu.

Daniel Torras i Segura
Editor del número actual

Sumari

¿El silencio es un sonido?: Diez principios para una teoría expresiva del silencio Ángel Rodríguez Bravo	8
Silencios, prensa y pandemia Rosa Mateu Serra	26
El silencio y la narración fotográfica José Luis Terrón Blanco	41
Cuatro pasos hacia las palabras del silencio en el cine Carlota Frisón Fernández	65
El silencio en el lenguaje cinematográfico de Hitchcock: la elocuencia del silencio Ángeles Marco Furrasola	82

¿El silencio es un sonido?:

Diez principios para una teoría expresiva del silencio

Ángel Rodríguez Bravo

Universitat Autònoma de Barcelona / AEVA (Asociación Científica para la Evaluación y Medición de los Valores Humanos)
angel.rodriguez@uab.cat

Date received: 30-06-2021

Date of acceptance: 28-07-2021

Date published: 22-12-2021

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | COMUNICACIÓN | EXPRESIÓN | FORMA | BIOACÚSTICA | PSICOACÚSTICA
KEYWORDS: SILENCE | COMMUNICATION | EXPRESSION | FORM | BIOACOUSTICS | PSYCHOACOUSTICS

RESUMEN

Este artículo revisa las principales tendencias teóricas y empíricas en las que se ha apoyado la investigación sobre el silencio, con el objetivo de localizar y articular entre sí aquellos conceptos que se han considerado orientadores y útiles para desplegar una revisión del objeto de estudio “silencio”, sistémica y transdisciplinar.

El estudio se desarrolla afrontando el silencio como un objeto de carácter fenomenológico desencadenado por el sentido de la audición, cuyo carácter expresivo rebasa ampliamente el universo sensorial de lo sonoro, y tiene la voluntad de obtener conclusiones válidas para cualquiera de los lenguajes y los sistemas expresivos que lo incorporan.

Con el objetivo de localizar y recoger las aportaciones, los elementos esenciales y, también, los vacíos teóricos que puedan constituir las bases de una teoría expresiva del silencio, a lo largo del texto se desarrolla la revisión de los conocimientos sobre el silencio agrupándolos en siete grandes corrientes de investigación: la filosofía y el arte, la bioacústica, la psicoacústica, la teoría de la forma, la musicología, la semiótica y la lingüística pragmática, tomando la función comunicativa como eje vertebrador.

Por último, el artículo aporta en sus conclusiones la propuesta de 10 principios para el desarrollo y la contrastación empírica de una teoría expresiva del silencio.

ABSTRACT

This paper reviews the main theoretical and empirical models on which research into silence has been based, intending to locate and articulate the concepts considered to be orienting and practical to deploy a systemic and transdisciplinary review of silence as the object of research.

The study was carried out by confronting silence as an object of a phenomenological character triggered by the sense of hearing, whose expressive nature goes far beyond the sonic sensorial universe, and aims to obtain valid conclusions for any of the languages and expressive systems that incorporate it.

To locate and gather the contributions, the essential elements, and the theoretical gaps that may constitute the bases of an expressive theory of silence, the present study conducts a review of the knowledge on silence by grouping it into seven major research currents: philosophy and art, bioacoustics, psychoacoustics, theory of forms, musicology, semiotics, and pragmatic linguistics, while taking the communicative function as its backbone.

Lastly, the paper will propose ten principles for developing and empirical testing of an expressive theory of silence.

Introducción

El silencio es uno de los fenómenos perceptivos más transversales, sugerentes y resbaladizos a los que podemos enfrentarnos en el marco de los sistemas expresivos. Su polimorfismo y su ambigüedad lo hacen especialmente interesante tanto en la narrativa audiovisual, como en la comunicación oral y musical. Pero lo que realmente convierte el silencio en un instrumento expresivo potente y vigoroso es que su fenomenología va mucho más allá de lo auditivo: la literatura, la filosofía, el arte y el lenguaje popular ubican también el silencio en la escritura, en la pintura, en la fotografía, en la arquitectura..., es decir, en múltiples formas de expresión no sonoras.

Todos los estudiosos que en algún momento hemos intentado responder a preguntas como *¿Qué es el silencio?*, *¿Qué expresa el silencio?*, *¿Cómo se asigna sentido al silencio?*, *¿Cuáles son los condicionantes del uso del silencio?*, etc. hemos tropezado con un problema inesperadamente complejo; y con un conocimiento disponible sobre él, en general, poco sistematizado, inconcreto, y muy disperso. Es cierto que, en el marco de la lingüística pragmática y en la musicología, existe una producción relevante de estudios que se ocupan del silencio; no obstante, su orientación es también difusa en la medida en que lo es el propio carácter de este objeto de estudio.

Así, la literatura científica sobre el silencio está sobrecargada de términos como: paralingüístico, multisensorial, plurifuncional, contradictorio, fronterizo, heterogéneo, cambiante, etc., que ilustran la profunda ambigüedad en la que se mueven y evolucionan los estudios que intentan aproximarse con rigor científico al silencio.

Este artículo revisa siete de las distintas perspectivas teóricas y empíricas en las que se ha apoyado la investigación sobre el silencio, con el objetivo de localizar y articular entre sí aquellos conceptos que se han considerado clarificadores, orientadores y útiles para la construcción de una teoría expresiva del silencio.

Metodología

Se afrontará el silencio entendiéndolo como un objeto de estudio de carácter fenomenológico desencadenado por el sentido de la audición (Basulto, 1974), cuyo carácter expresivo rebasa ampliamente el universo sensorial de lo sonoro (Navarrete, 2020; Torres Cantón, 2017), generando experiencias perceptivas complejas.

Se despliega una revisión del objeto de estudio “silencio”, sistémica y transdisciplinar, que tiene la voluntad de ser válida para cualquiera de los lenguajes y los sistemas expresivos que lo incorporan. Para conseguir este enfoque globalizador, se abordará el conocimiento sobre el silencio desde siete grandes corrientes de investigación: la filosofía y el arte, la bioacústica, la psicoacústica, la teoría de la forma, la musicología, la semiótica y la lingüística pragmática, tomando su función comunicativa como eje vertebrador.

El objetivo último de este planteamiento es localizar y recoger las aportaciones, los elementos esenciales y, también, los vacíos teóricos que puedan constituir las bases de una teoría expresiva del silencio.

Desde la filosofía y el arte

Probablemente la perspectiva filosófica es la que ha generado históricamente una producción más rica y heterogénea sobre el silencio. Desde *El orador de Cicerón* (1967) –106 al 43 a.C.– hasta los actuales artículos centrados en la filosofía de la comunicación, es posible encontrar abundante literatura en la que se explica la capacidad comunicativa del silencio a partir de la ausencia de la palabra (Potestà, 2019; Sevilla Godínez, 2020).

Por otra parte, revisando las actuales aproximaciones teóricas que abordan el silencio desde el arte, se puede observar que éstas no limitan su capacidad expresiva a la ausencia verbal, sino que la extienden a cualquier ausencia percibida desde cualquier sentido (Torres Cantón, 2017), contemplando el silencio desde ámbitos tan alejados de lo oral como la fotografía (Flores, 2020) o la arquitectura (Navarrete, 2020).

Obviamente, si abordamos estas dos disciplinas en su sentido más amplio e inclusivo, parece evidente que podemos entender el silencio como una experiencia interna, que se desencadena al percibir la ausencia de algo que esperábamos presente.

Toda esta riqueza y diversidad hace difícil un abordaje sistemático y coherente del silencio. No obstante, hay tres elementos conceptuales claros que aparecen reiteradamente en las aproximaciones filosóficas y artísticas al silencio: su carácter fenomenológico, su origen en la percepción de ausencia y su transversalidad.

Atribuir un carácter fenomenológico al silencio lo sitúa claramente en el universo humano. No obstante, en la medida en que nos enfrentamos a un problema no resuelto, para avanzar en su conocimiento es necesario recurrir a bases conceptuales más amplias y diversas. Iniciaremos esa tarea revisando las aportaciones que puede hacer a la comprensión del silencio la bioacústica, una disciplina cuyo objeto de estudio son las producciones y hábitos sonoros de los seres vivos en su sentido más amplio y general.

Desde la bioacústica

La investigación sobre el uso de señales acústicas por parte de la fauna ha permitido explorar aspectos comportamentales y comunicativos tan primarios como la defensa del territorio, las alertas por la presencia de depredadores, la captación de atención de la pareja, la localización de individuos, la detección de presas, etc., en especies muy diversas (Martínez-Medina et al., 2021). Si consideramos que todas estas conductas animales se basan en la emisión y percepción de sonidos, no es difícil llegar a la conclusión de que la bioacústica aporta una nueva perspectiva al concepto de “transversalidad del silencio”, en tanto que lo extiende a todos los seres vivos con sentido de la audición. Obviamente, todo ser vivo capaz de percibir, reconocer y procesar la presencia de una forma sonora ha de disponer, también, de capacidad para percibir, reconocer y procesar su ausencia. Pensemos, por ejemplo, en cómo utilizan la relación sonido/silencios un guepardo y una gacela en el entorno de un estanque de la sabana africana para tomar decisiones vitales, mientras el primero intenta cazar y la segunda beber agua.

La lógica esencial para el uso comunicativo del silencio en la relación depredador/presa es la de extraer información sobre la presencia/ausencia de sonidos provenientes del otro, porque esa información les facilitará a ambos reaccionar, o no: al depredador iniciando la caza y a la presa huyendo. Esta situación muestra como el desencadenante del proceso comunicativo en condiciones críticas para la supervivencia (tanto para la presa como para el depredador) no es la emisión voluntaria de señales, que ambos intentan evitar, sino su recepción y, sobre todo, su correcta interpretación.

Invitamos ahora al lector, o lectora, a pensar en el modo en que los humanos utilizamos la relación presencia/ausencia del sonido mientras cruzamos una calle curva y sin semáforos en cualquier centro urbano con tráfico intenso: En ese contexto, la interpretación correcta del ruido de motores y de rodaduras sobre el asfalto es, también, una información vital para la supervivencia humana.

Es cierto que el uso humano del silencio, por ejemplo, en la música y en la voz, puede ser mucho más sofisticado y complejo. No obstante, la revisión de la literatura sobre los silencios en el lenguaje musical (Arias Puyana, 2018; Arroyave, 2014) y en habla (Méndez Guerrero, 2014; Poyatos, 1994) muestra que nunca se han llegado a formalizar unidades abstractas para asignar significados concretos a los silencios que vayan más allá del concepto de pausa. En realidad, el máximo estado de formalización técnica y científica del silencio con el que opera el ser humano, tanto en la música como en la expresión oral, consiste en una sistematización aproximativa de la presencia/ausencia sonora en función del tiempo; dicho de otro modo: en agrupar las pausas en distintas categorías dependiendo de su duración y de su contexto.

Parece, pues, que en lo que se refiere al uso y la interpretación de los silencios, los humanos estamos bastante más próximos a los demás organismos vivos con sentido auditivo de lo que nos imaginamos; y que el uso interpretativo y expresivo que los individuos de *homo sapiens* hacemos del silencio es, en realidad, bastante básico y primario. Esta reflexión nos hace pensar, también, que la exploración del uso del silencio en otras especies puede aportar claves importantes y esclarecedoras sobre nuestro propio proceso comunicativo. Por ejemplo: la pertinencia de un nuevo paradigma que contemple toda la lógica y el sentido profundo de la comunicación desde la constante necesidad de extraer información del entorno que tenemos los seres vivos para mantener nuestra supervivencia (Rodríguez Bravo, 2008).

Desde la psicoacústica

Curiosamente, buscar investigaciones específicas sobre el silencio en el ámbito estricto de la psicoacústica es un verdadero desierto. Desde el primer tercio del siglo XX, con el desarrollo del conocido diagrama de Fletcher y Munson, que organiza la sensación sonora en umbrales perceptivos relacionando frecuencia e intensidad (Fletcher y Munson, 1933), hasta las últimas investigaciones psicoacústicas sobre procesamiento auditivo del sonido, el silencio ha estado ausente como concepto específico de la disciplina. Resulta muy ilustrativo, por ejemplo, que entre las más de 400 páginas de *Psychoacoustics : facts and models*

(Fastl y Zwicker, 2007), una compilación científica de referencia en este ámbito, la palabra “silencio” aparezca solamente una vez.

En la misma línea que la psicoacústica, la investigación psicofísica del órgano auditivo (Sánchez Naranjo, 2004) y la investigación neuropsiquiátrica con personas sin sentido de la audición (Pardiñas, 2008) tampoco abordan ni explican de forma explícita la percepción del silencio.

En todos estos ámbitos técnico-psíquicos, el silencio tiende a ser contemplado como una abstracción, quedando completamente enmascarado por el estudio de la percepción/no-percepción del sonido en función de parámetros acústicos como su duración, su intensidad, su frecuencia, su evolución temporal o su estructura armónica. El foco de atención de la búsqueda psicoacústica es formalizar características físicas de las vibraciones sonoras para asociarlas a las sensaciones auditivas que se producen durante su recepción. Aquellas percepciones generadas durante los períodos de ausencia sonora sencillamente se ignoran, no existen.

No obstante, la articulación físico-perceptiva que aporta la psicoacústica ha sido una fuente de conocimientos y un punto de apoyo metodológico muy importante para aquellas disciplinas que han abordado el silencio desde una perspectiva comunicacional. Puesto que el silencio surge de la relación entre presencia y ausencia de sonido y evoluciona en el flujo perceptivo, la formalización acústica de esa presencia/ausencia y su relación con la comunicación sonora podían aportar conocimientos muy valiosos.

Así, desde esa inspiración psicoacústica, en el ámbito comunicológico se han producido algunos avances importantes respecto al conocimiento del silencio. Concretamente, la posibilidad de formalizar acústicamente el sonido ha permitido llegar a dos conclusiones relevantes:

1. La primera es la toma de conciencia y la aceptación de que *no existe el silencio absoluto* (Mateu, 2003; Rodríguez Bravo, 1998; Terrón Blanco, 1991; Torras i Segura, 2021; Torres Cantón, 2017).

¿Hemos de aceptar, entonces, que el silencio no existe? Por supuesto que no. Desde las disciplinas de base tecno-acústica, en ningún momento se discute o se niega la pertinencia del concepto de silencio. Lo que la formalización psicoacústica nos demuestra es que no existen situaciones de ausencia sonora total y que siempre es posible encontrar y medir algún sonido. No obstante, el silencio es perceptible, lo escuchamos y lo sentimos. Esta paradoja nos devuelve al problema de la definición de silencio, señalándonos lo inadecuado de describirlo solamente como “ausencia de sonido”; y nos indica, también, la pertinencia de la perspectiva filosófica que entiende el silencio como la experiencia interna que experimentamos al percibir la ausencia de algo que esperábamos presente.

2. La segunda es la de que *el silencio es una forma sonora*¹ (Rodríguez Bravo, 1998).

De hecho, definir el silencio como resultado de percibir una clase de formas sonoras es el corolario de asumir la paradoja de que el silencio existe y, a la vez, que la ausencia sonora total no es posible.

Desde la teoría de la forma

La afirmación de que determinadas estructuras acústicas del sonido nos hacen percibir el silencio conduce al universo cognitivo y al concepto mismo de forma. Avanzaremos ahora en esta dirección, pero antes de revisar el silencio desde los postulados de la teoría de la Gestalt invito a la lectora o lector, a imaginar la siguiente situación:

Caminamos por un puente, que se extiende sobre una gran autopista de 10 carriles, cinco en cada sentido, desde el puente podemos ver y oír un tráfico denso y muy rápido de cientos de vehículos en ambas direcciones. Escuchamos, por tanto, un rugido atronador de motores y de rodadura sobre el asfalto. Es un lugar en el que es difícil conversar y apenas se oye otro tipo de sonidos porque quedan casi completamente enmascarados por el fuerte rugido del tráfico.

Y, ahora, suponga que pasaron ya algunos días y estamos de nuevo en ese mismo lugar, en el mismo puente sobre la misma autopista, pero por alguna misteriosa razón ha desaparecido todo el tráfico de vehículos. No circula ni un solo automóvil. Mientras caminamos, escuchamos un silencio que llega a ser inquietante. Sólo se oyen el rumor del viento, algunos pájaros y nuestros propios pasos. La desaparición de la forma sonora *rugido del tráfico* en el paisaje sonoro descrito más arriba ilustra como una estructura acústica determinada puede generar la percepción de silencio. Y, también, que la sensación de silencio es perfectamente compatible con la percepción de otras formas sonoras.

La teoría de la Gestalt (Koffka, 1935; Köhler, 1974; Wertheimer, 1923) explica que el procesamiento perceptivo tiende a agrupar los estímulos similares (ruidos de rodadura y de motor de múltiples vehículos), segregando el flujo auditivo en formas que se ajustan a las categorías informativas previas de las que dispone el receptor en su memoria. Estamos hablando, ahora, del procesamiento de arriba abajo, dirigido por conceptos (Matlin, Foley, Ramírez Escoto, y Ortiz Salinas, 1996, p. 128).

Puesto que lo habitual cuando nos aproximamos a una vía con tráfico intenso es escuchar ruidos de rodadura y de motor de múltiples vehículos, esta estructura acústica está carga-

1 Quien escribe estas líneas, en su obra *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* definía perceptivamente el silencio como la “sensación de ausencia de sonido” producida por determinado tipo de “formas sonoras”, y describía estas formas como estructuras acústicas en las que se produce una disminución brusca de intensidad de la señal sonora, tras haberse extendido ésta en el tiempo durante varios segundos, dejando en su lugar un fondo difuso de sucesos sonoros de intensidad muy débil (Rodríguez Bravo, 1998, p. 150).

da en nuestra memoria como la forma sonora específica *rugido del tráfico*, y rígidamente asociada a paisajes visuales con grandes carreteras. Pero, en nuestra segunda visita imaginaria al puente sobre la autopista, los ruidos de rodadura y de motor de múltiples vehículos que reconoceríamos como *rugido del tráfico* han desaparecido. Eso desencadena en nosotros dos efectos perceptivos:

1. *El reconocimiento formal de una fuerte diferencia sensorial comparativa*, que se produce al escuchar un fondo sonoro con detalles acústicos naturales de intensidad muy débil (rumor del viento, trinos y sonido de pasos) donde antes escuchábamos intensos y múltiples ruidos de rodadura y de motores;
2. *La percepción de ausencia*, que se genera al advertir que ha desaparecido una parte relevante del paisaje sonoro que en nuestra memoria está fuertemente vinculado a ese mismo lugar. No hemos encontrado la forma sonora esperada: *rugido del tráfico*.

En suma, hemos procesado las dos dimensiones esenciales del silencio:

- a) La sensación de un cambio físico relevante en la estructura acústica;
- b) La percepción de ausencia asociada a este cambio.

La argumentación desarrollada hasta aquí explica el silencio reconociendo la paradoja de su imposibilidad acústica y su carácter estrictamente cognitivo. Pero queda todavía otra cuestión relevante, también paradójica, que aparece reiteradamente en la literatura musical sobre el silencio, y que necesita ser explicada desde la teoría de la forma: la afirmación de que las formas musicales (y como corolario las formas sonoras) se construyen en el flujo auditivo sobre un fondo sin sonido, es decir, sobre el silencio (Chernoivanenko, 2019; Arias Puyana, 2018; Arroyave, 2014).

En la medida que aceptemos que el silencio es una forma sonora y, por tanto, un fenómeno mental concreto basado en sensaciones auditivas; y aceptemos, también, que la situación natural del sentido de la audición (puesto que no existe el silencio absoluto) es la de estar inmersos en un flujo sonoro permanente y complejo, al prestar atención al silencio, el sonido se transformará en el fondo y el silencio actuará como forma. Así, en tanto que la teoría de la Gestalt postula que es el propio acto perceptivo el que dota al estímulo de estructura formal y significado (Martín Jorge, 2010), desde el momento en que dirigimos nuestra atención a observar el silencio, los silencios pasan a ser percibidos como huecos acústicos que se perfilan sobre un flujo sonoro continuo y omnipresente, y no al contrario. En suma: el silencio pasa a ser la forma y el sonido a ser el fondo.

Esta reflexión sobre la relación fondo/forma muestra la versión sonora del conocido efecto visual de inversión en el que el fondo se transforma en la forma y la forma en fondo, percibiendo alternativamente mientras se mira la misma imagen una copa blanca sobre fondo negro, o dos caras negras sobre un fondo blanco.

Desde la musicología

El silencio es una pieza esencial en la estructuración formal y expresiva de la música, no siendo una cuestión extraña para la teoría de la música el analizar las pausas como una estructura de presencia/ausencia de silencios. El lenguaje musical ha desarrollado una minuciosa codificación de los silencios en función de sus duraciones tanto en las notaciones de las partituras convencionales, como creando nuevos códigos basados en el análisis acústico (Syroyid Syroyid, 2019). De hecho, la notación musical del silencio es la más avanzada y precisa que es posible localizar en los lenguajes humanos, si excluimos la medición temporal estricta.

Pero, con seguridad, las aportaciones más importantes de la creación musical y la musicología han sido plantear y explorar a través de la experiencia sonora el valor expresivo del silencio, definiendo su base estructural en el tiempo y asumiendo la ambigüedad formal de las ausencias sonoras (Arroyave, 2014; Cage, 1970). Desde esas aportaciones, la creación musical nos lleva a un territorio especialmente sugerente, en el que se otorgan al silencio significados culturales, estéticos, psicológicos y filosóficos, como: quietud, tranquilidad, vacío, ausencia, malestar, muerte, etc. (Chernoivanenko, 2019; Metzger, 2006).

Vemos como la revisión conceptual del silencio nos conduce de manera clara a su capacidad expresiva y significativa (Torrás i Segura, 2015); enfrentémonos, pues, con el silencio prestando atención a sus mecanismos de significación, es decir, a los mecanismos desde los que genera sentido en los procesos de comunicación.

Desde la semiótica

En el recorrido teórico hecho hasta aquí, hemos llegado a las siguientes deducciones:

- a) Que el silencio tiene su origen en una clase de estructuras físicas que al estimular los sentidos hacen apreciar en el receptor la ausencia de algún objeto perceptible o imaginable (una fuente sonora, una palabra o frase, una situación) que se esperaba presente;
- b) Que la impresión de ausencia asociada a esa clase de formas es transversal, en tanto que no se restringe al sentido de la audición ni a los seres humanos.
- c) Que esas estructuras físicas actúan perceptivamente como formas en el sentido “gestáltico” del término;
- d) Que el silencio es una experiencia interna que además de expresar ausencia de objetos perceptibles o imaginables es capaz, también, de expresar significados culturales, estéticos, psicológicos y filosóficos.

Si aceptamos que el concepto de silencio se construye a partir de la relación entre una estructura física perceptible (reconocimiento de una forma) y una sensación de ausencia, es decir, que todo silencio señala a algún objeto ausente, resulta evidente que el silencio pue-

de actuar como un signo en el más estricto sentido semiótico (Peirce, 1982, pp. 244-245). Y en la medida que un silencio genera significado a partir de su capacidad de dirigir la atención del receptor hacia algún objeto ausente, igual que el silencio en la sabana indicaba a nuestra gacela la ausencia de depredadores, y el silencio en el puente sobre la autopista la ausencia de vehículos en circulación a nuestros paseantes, podemos afirmar que los silencios actúan como índices (Peirce, 1987, pp. 174-175). Por esa razón, cuando desaparece el *rugido del tráfico* tomamos conciencia de la ausencia de automóviles circulando, es decir, descubrimos que ha desaparecido la fuente sonora del ruido silenciado.

De hecho, toda la orientación metodológica de la acústica aplicada es coherente con la tesis de que las ausencias sonoras actúan siempre como un signo físicamente conectado a los elementos ausentes que revela. Por ejemplo, cuando se investigan los silencios del habla con objeto de programar sistemas para el reconocimiento automático de emociones (Atmaja y Akagi, 2020), las pausas y los vacíos orales están aportando información vinculada fisiológicamente a los estados emocionales del hablante; o cuando se analizan las hesitaciones (pausas y alargamientos vocálicos) para la caracterización de hablantes con fines judiciales (Llisterri, Machuca, y Ríos, 2019), las ausencias en el flujo del habla están aportando informaciones sobre el comportamiento oral vinculadas a la identidad de cada locutor.

En el planteamiento desarrollado hasta aquí, nos hemos aproximado al silencio contemplándolo como un estímulo primario, generado sin voluntad comunicativa, como pueden serlo la ausencia del sonido de respiración de la persona con la que compartimos habitación o la eliminación súbita de un ruido de pasos. ¿Pero qué ocurre cuando los silencios se sitúan en entornos contruidos con voluntad comunicativa? ¿Cómo logra un silencio expresar significados culturales complejos como quietud, malestar o muerte?

Desde la lingüística pragmática

Las pausas y silencios que se ubican en el entorno del habla han sido estudiados en el marco de la comunicación no verbal, aunque considerándolos estrechamente vinculados a la lengua (paralingüísticos). Desde esa perspectiva se ha desarrollado una minuciosa y extensa clasificación de usos del silencio (Mateu, 2003; Poyatos, 1994).

Paralelamente, desde la pragmática, se ha explicado y se continúan desplegando investigaciones que interpretan el silencio como un signo comunicativo más que puede ser construido de forma consciente y multifuncional, enfrentando el problema de su significación en función de aquello que se ubica antes y después de cada silencio, de quien lo produce, quien lo recibe, donde se realiza y el tipo de relación que existe entre los hablantes (Méndez Guerrero, 2014). De hecho, los estudios pragmáticos concretan que para explicar el significado de un silencio deben tenerse en cuenta los cinco factores siguientes:

1. Otros signos verbales y no verbales que lo preceden o que aparecen junto a él
2. El contexto (situacional y sociocultural)

3. La relación social de los participantes
4. Los conocimientos previos y compartidos
5. Los procesos cognitivos

(Méndez Guerrero, 2016, p. 181)

Los cinco factores que recoge Méndez Guerrero como fundamentales para explicar el significado de los silencios, a pesar de que su ámbito de análisis se sitúa fundamentalmente en el dominio de la lengua, en realidad, son también extrapolables a la música, la narrativa audiovisual, las vocalizaciones animales, los ruidos biomecánicos y los ruidos ambientales. Es decir, a cualquier otro sistema expresivo que incorpore el silencio. Lógicamente, siempre que asumamos que todos los seres vivos con sentido de la audición: 1) manejan los silencios como signos –concretamente como índices²–; 2) mantienen relaciones sociales; 3) interpretan las ausencias sonoras en función de sus contextos; 4) comparten conocimientos, y 5) desarrollan procesos cognitivos³.

Pero regresemos al entorno humano y revisemos como actúa la significación del silencio en dos secuencias sonoras que narran la misma situación de modos distintos en un ejemplo en el que la diferencia esencial es el cambio de contexto:

Secuencia (A):

- Se escucha una respiración débil y muy relajada, durante 5 segundos con el fondo sonoro casi inaudible del zumbido de una nevera.
- La respiración deja de sonar mientras el leve zumbido del compresor de la nevera se mantiene 3 segundos más.

Secuencia (B):

- Se escucha una respiración débil y muy relajada, durante 5 segundos con el fondo sonoro casi inaudible del zumbido de una nevera.
- Sobre ese fondo suena una voz en primer plano que explica: “Aquella noche Adela estaba tranquila, se había despedido de todos, ya no tenía por qué preocuparse de nada más, solo le quedaba abandonarse... y dejarse llevar”.
- Tras el texto, se sigue escuchando la respiración y el débil zumbido de la nevera y, 2 segundos después, la respiración deja de sonar mientras el leve zumbido del compresor de la nevera se mantiene 3 segundos más.

² “Cualquier cosa que concentra la atención es un índice. Cualquier cosa que nos sobresalta es un índice, en la medida en que marca la conjunción entre dos porciones de la experiencia. Así, un trueno tremebundo indica que algo considerable ha ocurrido, aunque no sepamos exactamente que fue lo que aconteció” (Peirce, 1987, p. 266).

³ La aproximación teórica desde la que se propone aquí abordar las relaciones sociales, los conocimientos y los procesos cognitivos de los seres vivos es la Teoría Biológica del Conocimiento (Castro García, 2020; Maturana y Varela, 1990 y 1998).

La diferencia entre introducir, o no, la presencia de una secuencia hablada describiendo a Adela determina dos interpretaciones muy distintas del cese de la respiración. Resultando el silencio de la secuencia (B) mucho más claro y fácil de interpretar que el de la secuencia (A). Al estar la secuencia (B) ubicada ya en el sistema lingüístico además de en el contexto naturalista de estímulos sonoros primarios, la capacidad significante de la ausencia del sonido de respiración adquiere un nivel mucho mayor de precisión y de complejidad, permitiéndonos interpretar que Adela ha expirado, que acaba de morir en paz y tranquila aceptando su tránsito con serenidad.

Es importante observar que la lectura del texto lingüístico de manera aislada, sin unirlo al entorno sonoro naturalista que proponemos, difícilmente comunicará la misma información. Dicho de otra forma, es importante notar que la información codificada en el silencio de la secuencia (B) proviene de la articulación de dos sistemas sígnicos: el de los estímulos sonoros primarios y el de la lengua.

El ejemplo anterior, efectivamente, nos muestra como la capacidad de expresión del silencio depende de los signos que lo rodean; pero, sobre todo, nos muestra que el nivel de desarrollo y sofisticación de los lenguajes en los que se ubica cada silencio determinan su capacidad para comunicar significados culturales complejos. Así, no tendrán la misma capacidad comunicativa los silencios emplazados en un contexto de codificación sofisticada, como el lingüístico o el musical; que los situados en entornos en los que se comparte un sistema simbólico de señales básicas; o los percibidos en ambientes sonoros cuyo nivel de codificación se limita a relacionar las formas auditivas con sus fuentes sonoras originales.

Pero, tal como nos muestran los ejemplos anteriores, cuando el contexto en el que está situado el silencio articula simultáneamente varios sistemas sígnicos, sus posibilidades comunicativas se expanden rebasando ampliamente el universo expresivo de lo sonoro.

Sobre la densidad del silencio

Sabemos, pues, que el silencio no está asociado a códigos concretos (Torras i Segura, 2015) y, también, que su interpretación es un proceso dinámico que depende por completo de su contexto (Méndez Guerrero y Camargo Fernández, 2015). Y acabamos de deducir que el silencio está asociado a la percepción de ausencia y que el grado de sofisticación de los lenguajes en los que se contextualiza cada silencio determinan su capacidad expresiva. La investigación conceptual en torno al silencio nos descubre, entonces, este fenómeno como una experiencia perceptiva compleja, pero nos lleva también a una nueva pregunta: ¿Cómo podemos contrastar y desenmarañar esta sofisticada concepción del silencio?

La teoría musical, propone el concepto de “densidad del silencio” como un parámetro relacionado con la “capacidad de hacer resonar o amortiguar, de empujar o contener el flujo sonoro” (Arroyave, 2014, p. 153). Así, según sea mayor o menor el número de instrumentos (de flujos sonoros instrumentales) silenciados simultáneamente en una composición, y se alargue o acorte la duración de esas ausencias, la densidad del silencio será mayor o menor.

Ciertamente, nos encontramos ante un concepto muy sugerente, pero como suele ocurrir en toda aproximación intuitiva a la experiencia sonora, hablar de densidad del silencio supone mezclar y, por tanto, confundir una señal física con la sensación que esa señal produce en sus receptores. Para evitar la confusión entre estímulo y efecto perceptivo, reemplazaremos el concepto densidad del silencio, de carácter muy ambiguo, por el de “vacío auditivo”, mucho más preciso en tanto que es claramente sensorial, entendiendo que a partir de un determinado grado de vacío auditivo se desencadena la percepción de silencio. Si asumimos que:

- a) La eliminación sincrónica acumulada de flujos sonoros es experimentalmente manipulable y puede ser medida con instrumentos de análisis acústico;
- b) la sensación de vacío auditivo puede ser observada y medida mediante pruebas de recepción;

el concepto de vacío auditivo nos facilita una aproximación teórica al silencio que permite explicar y formalizar separadamente:

1. Los cambios físicos relevantes de la estructura acústica que desencadenan la percepción de silencio;
2. El tipo de formas y flujos sonoros cuyas ausencias provocan la percepción de silencio;
3. Los distintos grados de vacío auditivo que desencadenan la percepción de silencio.

Veamos un nuevo ejemplo para explorar este enfoque, ahora desde el lenguaje audiovisual:

En la pantalla se muestra un soldado en plano general mientras deambula solo y taciturno entre la gente, en medio del colorido y la algarabía de una feria. El soldado se acerca a una joven. Simultáneamente, escuchamos cuatro flujos sonoros superpuestos componiendo el paisaje auditivo: 1) *ruidos mecánicos* de norias, casetas y tiovivos; 2) *bullicio de voces*; 3) *confusión musical estridente*; 4) *melodía de un violín* que queda casi enmascarada por el resto de los sonidos que construyen el ambiente.

A medida que el militar se aproxima a la muchacha el plano se cierra encuadrándolos a los dos, ambos se miran; en ese momento se produce la desaparición simultánea y progresiva de tres de los cuatro flujos sonoros: desaparecen todos los ruidos mecánicos, el bullicio de voces y la confusión musical estridente, y solo se mantiene en el fondo sonoro la melodía de un violín que, al escucharse sola, adquiere todo el protagonismo sonoro. En ese momento los espectadores sentiremos la emoción del encuentro que están viviendo los protagonistas.

Revisemos ahora la propuesta desde el punto de vista perceptivo: el receptor expuesto a esta variación de estímulos sonoros sentirá una sensación de vacío auditivo tanto mayor cuantos más flujos sonoros hayan sido eliminados. En términos psicoacústicos: cuanto más disminuya la “presión sonora” (Sleifer, Santos Gonçalves, Tomasi, y Gomes, 2013) mayor será la sensación de vacío auditivo; cuando ese vacío auditivo rebase un determinado umbral, el receptor percibirá el silencio y, a partir de ese momento, sentirá la intensidad emocional que viven los personajes en ese instante del encuentro.

Imaginemos, ahora, una segunda versión de la secuencia:

En el instante del encuentro, desaparece el efecto de *ruidos mecánicos*, pero seguimos escuchando un paisaje sonoro en el que compiten: el *bullicio de voces*, la *confusión musical estridente* y la *melodía de un violín*.

Esta segunda versión difícilmente producirá el mismo impacto sensorial que la primera porque, aunque el receptor identifique la ausencia del flujo de *ruidos mecánicos*, el silencio no ha sido percibido; es decir: la débil caída de la presión sonora no habrá logrado rebasar el umbral mínimo necesario de vacío auditivo para desencadenar el silencio.

Toda la reflexión anterior sugiere tres hipótesis:

- El grado de vacío auditivo depende de la cantidad de flujos sonoros silenciados.
- La sensación de vacío auditivo está asociada a la caída de presión sonora, de modo que: a menor presión sonora, mayor sensación de vacío auditivo.
- El grado de vacío auditivo determina los umbrales de percepción del silencio.

Si asumimos que el silencio está vinculado al desvelamiento de ausencias, parece obvio que la percepción del silencio es un proceso cognitivo complejo que, además de implicar umbrales acústicos, incorpora el reconocimiento de las formas sonoras eliminadas. Y parece evidente, también, que medir la sensación primaria de vacío auditivo mediante pruebas de recepción nos permitiría explorar con rigor el ámbito físico de la densidad del silencio. Es decir: las estructuras acústicas desencadenantes de la percepción de ausencia.

Obviamente, el ejemplo anterior no nos permite definir umbrales concretos para la percepción del silencio, esta tarea debería ser resuelta desde un programa de investigación experimental que articulase:

- 1) Manipulación de flujos sonoros formalmente reconocibles por los receptores.
- 2) Manipulación y medición de la presión acústica de esos flujos.
- 3) Pruebas de percepción que exploren separadamente:
 - a) La sensación de ausencia auditiva.
 - b) La sensación de silencio.

Para cerrar esta investigación conceptual, se proponen, a modo de conclusiones, lo que podrían ser 10 principios para el desarrollo de una teoría expresiva del silencio.

Conclusiones

1. La principal conclusión a la que lleva toda esta investigación conceptual es que el silencio no es un sonido, sino una experiencia perceptiva compleja que se desencadena a partir de la sensación de vacío auditivo y el reconocimiento de ausencias formales. Y ese reconocimiento es capaz de aportar información en niveles de complejidad muy distintos, en función de su contexto físico inmediato, de las necesidades y capacidades de sus receptores y de los sistemas sígnicos en los que pueda estar insertado.
2. Para comprender la lógica expresiva del silencio en su sentido más transversal y extenso, es necesario salir del planteamiento comunicativo antropocéntrico y “*audiocéntrico*”. Ciertamente, la comunicación es un proceso humano constante y permanente, pero es importante recordar que no atañe solo al intercambio de mensajes a través de la actividad verbal, ni es exclusivo de los humanos. Para avanzar en el conocimiento del silencio, necesitamos entender el proceso comunicativo como una función imprescindible para todos los seres vivos, en la que lo fundamental no es el envío de señales con voluntad comunicativa, sino su recepción y su procesamiento, con el fin primario y esencial de mejorar la adaptación a nuestro entorno para lograr la supervivencia.
3. El silencio se constituye, tanto desde la perspectiva física como desde la psicológica, a partir de una relación de presencia-ausencia, o bien como la desaparición, eliminación, supresión o carencia de una forma (o una clase de formas) en un entorno perceptible conocido.
4. Cuando dirigimos nuestra atención a observar el silencio, los silencios pasan a ser percibidos como huecos acústicos que se perfilan sobre un flujo sonoro continuo y omnipresente, y no al contrario. Es decir: el silencio pasa a ser la forma y el sonido a ser el fondo.
5. El impacto perceptivo del silencio se potencia mediante la acumulación de ausencias sincrónicas (por ejemplo: desaparición brusca y sincrónica de ruidos, voces y músicas en una narración audiovisual que muestra la algarabía de una feria). Podemos describir este fenómeno diciendo que cuanto mayor sea la acumulación de ausencias, mayor será la densidad del silencio.
6. El silencio es una experiencia perceptiva desencadenada por cualquier vacío formal con capacidad de indicar elementos ausentes, por tanto, esos vacíos actúan como signos. En la terminología de Peirce (1987), esa clase de formas son siempre índices, en tanto que dirigen nuestra atención indicándonos ausencias relevantes en cualquier entorno perceptible.
7. No disponemos de códigos normalizados a priori que nos permitan asignar un sentido concreto al silencio, por tanto, éste ha de ser siempre interpretado en función de:

- a) Su entorno perceptible.
- b) Las necesidades y capacidades de sus receptores.
- c) Los sistemas sígnicos en los que pueda estar insertado.

8. El silencio se carga de información en función de su contexto e incrementa su capacidad de expresar significados complejos en función de la sofisticación del lenguaje (o lenguajes) en que se sitúa.

9. Cuando un silencio está ubicado en contextos que articulan simultáneamente varios sistemas sígnicos, su percepción desencadena mecanismos cognitivos que rebasan el ámbito expresivo de lo sonoro.

10. La metodología pertinente para contrastar el modelo teórico que se propone en este artículo debería ser experimental, basada en pruebas de percepción y orientada a estudiar cómo influye la articulación entre:

- a) La presencia/ausencia de flujos sonoros reconocibles (perspectiva cognitiva)
- b) La presión sonora de los flujos presentes/ausentes y sus sumatorios (perspectiva psicoacústica),

sobre:

- 1) La sensación de ausencia auditiva
- 2) La sensación de silencio.

Este tipo de enfoque metodológico permitiría, también, explorar las capacidades expresivas del silencio en su sentido más transversal y extenso, empíricamente y con precisión cuantitativa.

Bibliografía

- Arias Puyana, I. (2018). *El silencio musical: Ontología y semiótica* (Trabajo de fin de grado no publicado). Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Arroyave, M. (2014). ¡Silencio !... Se escucha el silencio. *Calle 14: Revista de Investigación En El Campo Del Arte*, 8(11), 140-153.
- Atmaja, B. T; y Akagi, M. (2020). The Effect of Silence Feature in Dimensional Speech Emotion Recognition. En 10th International Conference on *Speech Prosody*, (pp. 26-30). Online: International Speech Communication Association (ISCA).
- Basulto, H. (1974). La fenomenología del silencio. Apuntes para una temática por investigar. *Revista Mexicana de Sociología*, 36(4), 877-885.
- Cage, J. (1970). *Silence: Discours et Écrits*. Paris: Denoël.
- Castro García, O. (2020). *Filosofía de la Biología Cognitiva. Enfoque biosemiótico de la cognición en organismos sin sistema nervioso: el caso de los Mixomicetos* (Tesis doctoral no publicada). Universidad Atónoma de Barcelona, Cataluña.
- Chernoivanenko, A. (2019). Performing semantics of silence in instrumental music of the XX-XXI centuries. *The Quarterly National Academy of Culture and Arts*, (1), 412-415.
- Cicerón, M.T. (1967). *El orador*. Barcelona: Alma Mater.
- Fastl, H; y Zwicker, E. (2007). *Psychoacoustics: Facts and Models*. Berlin: Springer.
- Fletcher, H; y Munson, W. A. (1933). Loudness, its Definition, Measurement and Calculation. *Journal of The Acoustical Society of America*, (5), 82-108.
- Flores, R. A. (2020). Salinas. Paisaje de silencio. *Cuadernos de Investigación Urbanística*, (128), 72-81.
- Koffka, K. (1935). *Principes of Gestalt Psychology*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Köhler, W. (1974). *Gestalt Psychology: An introduction to new concepts i modern psychology*. Nueva York: Liveright.
- Llisterri, J; Machuca; M.J; y Ríos, A. (2019). Caracterización del hablante con fines judiciales: fenómenos fónicos propios del habla espontánea. *E-Aesla*, (5), 265–278.
- Martín Jorge, M. L. (2010). Implicaciones epistemológicas de la noción de forma en la psicología de la Gestalt. *Revista de Historia de la Psicología*, 31(4), 37–50.
- Martínez-Medina, D; Acevedo-Charry, O; Medellín-Becerra, S; Rodríguez-Fuentes, J; López-Casas, S; Muñoz-Duque, S;... Rodríguez-Posada, M.A. (2021). Estado, desarrollo y tendencias de los estudios en acústica de la fauna en Colombia. *Biota Colombiana*, 22(1), 7-25.
- Mateu Serra, R. (2003). *El Lugar del silencio en el proceso de comunicación* (Tesis doctoral no publicada). Universitat de Lleida, Cataluña.
- Matlin, M. W., Foley, H. J., Ramírez Escoto, M., y Ortiz Salinas, M. E. (1996). *Sensación y percepción*. México: Prentice Hall Hispanoamericana.
- Maturana, H., y Varela, F. (1990). *El arbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Madrid: Editorial Debate S.A.
- Maturana, H., y Varela, F. (1998). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A.
- Méndez Guerrero, B; y Camargo Fernandez, L. (2015). La larga ausencia del silencio en la historia de la lingüística hispánica. *Estudios de Lingüística del Español*, (36), 431-448.
- Méndez Guerrero, B. (2014). *Los actos silenciosos en la conversación en español. Estudio pragmático y sociolingüístico* (Tesis doctoral no publicada). Universitat de les Illes Balears, España.
- Méndez Guerrero, B. (2016). La interpretación del silencio en la interacción : Principios pragmáticos, cognitivos y dinámicos. *Pragmalingüística*, (24), 169–186.
- Metzer, D. (2006). Modern silence. *The Journal of Musicology*, 23(3), 331-374.
- Navarrete, S. (2020). Los espacios del silencio. Una reflexión de base fenomenológica de lo no evidente en la arquitectura. *Cuadernos Del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Ensayos, (109), 189-202.
- Pardiñas, E. (2008). El mundo del silencio. La construcción del objeto, la percepción y el razonamiento abstracto. *Alcmeon. Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*, 14(4), 37-41.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico semiótica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Potestà, A. (2019). El silencio y la palabra Merleau-Ponty, Derrida y los márgenes del lenguaje. *Trans/Form/Ação*, 42(1), 227-244.
- Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal. I Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Ediciones Istmo, S. A.
- Rodríguez Bravo, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- Rodríguez Bravo, Á. (2008). Fundamentos para una Teoría de la Eficacia Comunicativa. XXXI Congresso Brasileiro de Estudos Interdisciplinares Da Comunicação: 2 a 6 de septiembre de 2008, (pp. 1–16). Natal, RN: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

- Sánchez Naranjo, J. C. (2004). Bases biofísicas de la audición. *Scientia et Technica*, 10(24), 273-278.
- Sevilla Godínez, H. (2020). El silencio parlante. Cavilaciones sobre el lugar de la nada en la filosofía, el arte y la ciencia. *Fedro: Revista de Estética y Teoría de Las Artes*, (20), 28-43.
- Sleifer, P; Santos Gonçalves, M; Tomasi, M; y Gomes, E. (2013). Analysis of sound pressure levels emitted by children's toys. *Revista Paulista de Pediatria*, 31(2), 218-222.
- Syroyid Syroyid, B. (2019). The use of silence in selected compositions by Frédéric Devreese: A musical analysis of notated and acoustic silences. *Cuadernos de Investigación Musical*, (8), 136-159.
- Terrón Blanco, J. L. (1991). *El Silencio en el lenguaje radiofónico (Tesis doctoral no publicada)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Cataluña.
- Torras i Segura, D. (2015). El silenci, matèria expressiva i significativa en el procés comunicatiu audiovisual. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, (53), 35-47.
- Torras i Segura, D. (2021). Cero decibelios ¿Existe el silencio absoluto en el audiovisual? *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(18), 21-38.
- Torres Cantón, S. (2017). Diseñar el silencio: *Experiencias creativas de accesibilidad sinestésicas* (Tesis doctoral no publicada) Universidad de Granada, España.
- Wertheimer, M. (1923). Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt, II. En W. D. Ellis (Ed.), *A Source Book of Gestalt Psychology* (p. 71-88). Londres: Routledge y Kegan Paul.

Silencios, prensa y pandemia

Rosa Mateu Serra

Universitat de Lleida

rosamaria.mateu@udl.cat

Date received: 30-06-2021

Date of acceptance: 28-07-2021

Date published: 22-12-2021

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | PRENSA | PANDEMIA | SOCIEDAD

KEYWORDS: SILENCE | PRESS | PANDEMIC | SOCIETY

RESUMEN

El hecho de hablar del silencio ya indica un contrasentido. El silencio, como signo, siempre posee un valor, sea positivo o negativo, pero nunca será un signo vacío. En las últimas décadas la investigación en torno al silencio, desde diferentes ópticas, va en aumento. Y sin duda, el estado de pandemia que estamos viviendo también ha contribuido al hecho de que en este periodo emerjan otras formas de manifestación del silencio, o que se enfaticen determinados valores ya existentes en algunos ámbitos, o que afloren usos imprevisibles en otro contexto que no sea esta desafortunada situación.

En este artículo nos proponemos ofrecer unas pinceladas de estas vivencias del silencio, o de silencios, que se han puesto más de manifiesto durante la pandemia; nos hemos servido de citas y referencias provenientes de los medios de comunicación, especialmente de la prensa. Distintas informaciones sobre el silencio nos servirán de punto de partida o punto de apoyo para reflexionar sobre la presencia del silencio durante la COVID-19, para hacernos sensibles (o más sensibles) a las diversas texturas y funciones del silencio.

ABSTRACT

The fact of speaking about silence already indicates a contradiction. Silence, as a sign, always has a value, be it positive or negative, but it is never an empty sign.

In recent decades, research on silence has increased from different perspectives. And without a doubt, the state of pandemic we are experiencing has also contributed to the emergence of other forms of the manifestation of silence, certain existing uses being emphasized in some areas, or unforeseeable uses emerging in contexts other than this unfortunate situation.

In this article I propose to offer some outlines of these experiences of silence, or silences, which have become more evident during the pandemic, using quotes and references from the media, especially the press. Different information about silence will serve as a starting point or anchor to reflect on the presence of silence during COVID-19, to make us sensitive (or more sensitive) to the various textures and functions of silence.

Introducción. Notas sobre el valor del silencio

Los silencios no son nunca signos vacíos y, como tales, son elementos fundamentales en la comunicación social y personal. Debido a ello, referirnos al silencio simplemente como a la ausencia de ruido es insuficiente¹. Se trata de un componente más de la comunicación que deberíamos calificar como complemento del habla, no como su oponente.

En nuestra cultura occidental² el uso del silencio, de los silencios, está de alguna forma tensionado por el valor predominante que le otorgamos a la palabra, a lo dicho, a lo escrito, a lo explícito. La especial esencia del silencio³ ha provocado que, desde diversos ámbitos, los estudios sobre el silencio vayan ampliando sus límites y posibilitando nuevos enfoques.

No obstante, vivimos en la denominada época de la sociedad de la comunicación y de la información, o como algunos dicen, del exceso de información, que deja poco espacio a la valoración del silencio. Barthes (1975) alude a la sociedad de emisores en que vivimos: libros, textos, invitaciones, propaganda, textos publicitarios; Raimon Panikkar (1997) se refiere a la “logomaquia” como la gran epidemia de nuestro tiempo y menciona la “sigefobia” (el miedo al silencio) como una de las enfermedades del siglo XX.

Como hemos comentado, en nuestra sociedad occidental (con importantes matices y excepciones) el silencio tiende a estar valorado negativamente. Es un signo repleto de prejuicios sociales que nos produce temor, inseguridad, tensión. Nos aferramos a la palabra, a lo explícito y desconfiamos de lo no-dicho, lo no-escrito, lo no-mencionado.

Como fenómeno poliédrico y transversal, una de las posibilidades de estudio del silencio puede darse dentro del ámbito de la denominada Lingüística de la Comunicación, que acoge en su seno diferentes disciplinas y/o perspectivas con el denominador común de la importancia que presta al fenómeno comunicativo, al uso del lenguaje, al hecho de entender el lenguaje como una forma de acción. Entre estas perspectivas se encuentra la ofrecida por la Pragmática, que al tener como centro de interés los actos de habla (o enunciados, no las oraciones) y asimismo contar con un componente tan relevante como es la *intención* comunicativa (pero intangible, sutil, ambiguo al mismo tiempo) o con el concepto de “interpretación” (que se activa gracias a los diversos mecanismos pragmáticos) puede servir de marco para explicar el silencio. Por ejemplo, este enfoque nos per-

1 Tengamos presente la sentencia de Watzlawick (2014, p. 15), “*Nothing never happens*”: todo comunica, no es posible no comunicar.

2 Utilizamos el calificativo occidental de forma muy genérica, oponiéndolo, en principio, al de cultura oriental. No obstante, dentro de esta cultura global existen pequeñas y/o grandes diferencias en cuanto al valor que se concede al silencio, tanto desde un punto de vista más teórico como en sus usos cotidianos.

3 Alain Corbin, en su exquisita obra *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, nos muestra cómo se ha experimentado el silencio a lo largo de la historia a través de citas de diversos autores. En el preludio utiliza este término que nos parece muy visual y reconocible: las “texturas” del silencio, que hemos retomado en las palabras del resumen. El mismo autor indica en el preludio de esta obra: “¿Qué mejor manera de experimentarlos [los silencios] que sumergirse en las citas de los numerosos autores que han emprendido una verdadera búsqueda estética? Al leerlos, ponemos a prueba, cada uno de nosotros, nuestra sensibilidad. La historia ha pretendido ‘explicar’ con excesiva frecuencia. Cuando aborda el mundo de las emociones debe también, y ante todo, hacernos sentir (...)” (2019, p. 7-8).

mite explicar determinados actos comunicativos, o actos de silencio, en este caso, a partir de diversos principios o teorías; el principio de relevancia nos puede aclarar por qué justamente cuando se espera que digamos alguna cosa y no lo hacemos, nuestro comportamiento todavía se convierte en más ostensivo o relevante; o como afirma M^a Victoria Escandell: “el silencio (...) tiene auténtico valor comunicativo cuando se presenta como alternativa real al uso de la palabra” (1996, p. 35) o “normalmente es más lenta la decisión de no hablar que la de hacerlo” (1996, p. 36).

Si desde la teoría de la percepción concebimos la realidad en términos de figura/fondo, en nuestra tradición occidental el habla sería, en circunstancias normales, la figura, y el silencio se concebiría como fondo. Cuando el silencio pasa a ser la figura, a situarse en un primer plano, nos produce incomodidad. En estas condiciones concebimos el silencio como una falta de cooperación con el interlocutor, ya que la cortesía nos impele a “decir algo” con el fin de mantener las relaciones sociales. Por ello, el “hablar por hablar” no es negativo, sino algo necesario; la conversación trivial (también denominada conversación menor, conversación banal, charla ligera, etc.), como expresa Estrella Montolío, es importante para “mantener bien engrasadas las relaciones” (2020, p. 67) y es muy útil para rellenar esos silencios tensos de los que hablábamos.

Desde otra perspectiva, también podemos relacionar el silencio con la comunicación no verbal que, en momentos de silencio, puede ayudarnos a rebajar la incomodidad o a descifrar la intención de ese mutismo. De todos modos, el silencio que puede resultarnos más interesante y significativo es ese silencio que se expresa como alternativa real a la palabra, ese silencio voluntario, intencional y no acompañado de gestualidad (pensemos en el silencio proferido en una conversación telefónica, por ejemplo), cuyo sentido se engrandece y a la vez nos provoca inquietud.

Teniendo en cuenta estas consideraciones previas, queremos aportar algunas reflexiones sobre esos silencios que se han manifestado y siguen revelándose de forma más ostensible en este periodo de pandemia. La transmisión del coronavirus ha tenido (y tendrá) consecuencias graves en todos los ámbitos, como sabemos: desde el sanitario, hasta el socioeconómico y cultural, y también en el ámbito personal.

En este escrito queremos aportar reflexiones sobre la presencia de estos silencios, desde un punto de vista transversal, refiriéndonos a ellos en diversos contextos⁴. Para ello, hemos seleccionado diversas informaciones procedentes de los medios de comunicación, en especial la prensa, pero asimismo de documentos académicos u otros de perfil más divulgativo. Hemos tenido en cuenta titulares, reseñas, artículos de opinión, entrevistas y, como hemos indicado más arriba, en escenarios diversos. La mayoría de los ejemplos proceden de *La Vanguardia* durante el periodo comprendido entre enero de 2020 y mayo de 2021, pero alternan con ejemplos procedentes de otros rotativos, así como de citas de

4 El artículo de Nicolás Jose Lavagnino (2020), “Silencios y pandemia”, reflexiona sobre el hecho de que la crisis también dependa de los silencios involucrados.

autores y obras que han hecho del silencio el foco de atención, independientemente del fenómeno de la pandemia actual.

Nuestro propósito ha sido observar qué noticias relativas a la pandemia guardaban algún tipo de relación con el silencio, tanto de forma directa como indirecta. Los ejemplos que aportamos pretenden ser una pequeña muestra de aquellos valores que nos han parecido más significativos. Nuestro interés no ha sido aportar estas presencias del silencio en sus diferentes formas de un modo exhaustivo, sino escoger algunas de sus representaciones como botón de muestra para dar pie a la reflexión.

Silencio y quietud

(...) ¡Ah, en el terrible silencio del cuarto
el reloj con su sonido de silencio! (...)⁵

Según Poyatos (1994), el silencio y la quietud son los pilares de la cultura. En nuestra cultura solemos asociar el sonido con el movimiento; y el silencio con la quietud, aunque puede darse un silencio en quietud y un silencio en movimiento⁶.

Debido a ello, solemos asociar silencio y quietud en algunos contextos cotidianos con el “no hacer nada”, en sentido negativo. Algunas personas necesitan un hacer en continuo movimiento para no sentir la sensación de pérdida de tiempo. Otras, en cambio, esperan encontrar espacios de silencio para así alejarse del movimiento y las prisas cotidianos.

Olvidamos que en muchas ocasiones la quietud y el silencio pueden o deben ser previos a la actuación, algo cada vez más excepcional en estos tiempos en que la rapidez y las urgencias impuestas o autoimpuestas nos invaden en nuestro espacio vital. Ello puede explicar la emergencia de fenómenos como el FoMO (siglas en inglés de “*fear of missing out*”), por ejemplo, cuya traducción al español es “miedo a perderse algo”. La expresión describe una nueva forma de ansiedad surgida tras la popularización del móvil y las redes sociales, una necesidad compulsiva de estar conectados (Torres, 2020).

En el polo opuesto, y a consecuencia de lo dicho anteriormente, cada vez más asistimos también al nacimiento de movimientos que elogian la lentitud, como el “*slow city*” (que propone ciudades más verdes, con menos carteles publicitarios, menos velocidad, etc.) o el “*slow food*”, para disfrutar más de la gastronomía y de la tranquilidad.

Durante este periodo de pandemia todos hemos podido sentir durante unas semanas un nuevo silencio anteriormente más exclusivo de la nocturnidad: el silencio en las calles y en las actividades cotidianas, derivados del confinamiento. No estábamos habituados a ello. Teníamos asociados esos momentos de silencio a contextos determinados: hospitales, bibliotecas, iglesias, etc., o a la noche.

⁵ Pessoa (1998), *Poemas de Álvaro de Campos y otros poemas con fecha*.

⁶ Pablo d’Ors apunta: “Ante todo hay que decir que el silencio en quietud es muy diferente al silencio en movimiento. Está demostrado científicamente que los ojos que no se mueven propician en el sujeto una concentración mayor que si se tienen en movimiento” (2013, p. 61).

Justamente uno de los muchos cambios perceptibles derivados del contexto de la COVID-19 ha sido esta quietud derivada de los diversos períodos de confinamiento; semanas en las que el poder salir de casa o dar un paseo se convirtió en una necesidad y lujo inesperados. Pero al mismo tiempo, esas calles silenciosas nos han permitido percibir o descubrir sonidos que normalmente quedan apagados por el ruido constante. Como escribe David Le Breton, “caminar es también una travesía por el silencio y un disfrute del sonido ambiental, pues no es concebible un espíritu que ame deambular por el arcén de una autopista o la cuneta de una carretera nacional” (2014, p. 69). Y más adelante: “Algunos sonidos se infiltran en el silencio, sin alcanzar a perturbarlo; a veces, al contrario, lo que consiguen es despertar el oído a la calidad auditiva de un lugar que hasta entonces había pasado desapercibida” (Le Breton, 2014, p. 70). Se trata de esa función del silencio como receptáculo de otros sonidos al que se refiere Poyatos (1994)⁷.

Durante un tiempo hemos podido olvidarnos un poco del ruido y de sus efectos adversos a corto o largo plazo: la pérdida de la capacidad para detectar sonidos débiles, estrés y fatiga, trastornos del sueño y de conducta, merma de capacidades cognitivas, dificultades de comunicación, irritabilidad en las relaciones sociales⁸. Otra de sus consecuencias negativas ha sido el posible ataque de pánico que se deriva del ruido en lugares de trabajo, y que afecta al cerebro; asimismo, según han demostrado investigaciones científicas, el ruido que más perjudica al ser humano es el del tráfico rodado, mientras que los más odiados son las obras, los ladridos o el camión de la basura (Rius, 2010).

Pero no reduzcamos el ruido a ese fenómeno fácilmente perceptible y medible, sino también a ese ruido “no deseado por el receptor”, solo perceptible en un silencio de fondo: “El ruido es todo sonido no deseado por el receptor; el sonido de la gota de agua del lavabo del vecino es de un nivel ínfimo, pero si nos impide dormir se convierte en ruido”⁹. Como se indica en la presentación de la jornada virtual del 28 de abril de 2021 con motivo de la conmemoración del Día Mundial contra el Ruido:

La convivencia sonora a veces es muy difícil y la pandemia ha tensado más las relaciones. El confinamiento nos ha abierto los oídos a nuevas ‘sensaciones sonoras inesperadas’. De repente, gran parte de la población mundial, especialmente la que vive en grandes ciudades, ha descubierto

7 Nos parece preciosa e ilustrativa esta escena relatada por Nikos Kazantzaki (1960-1975), que nos regala Le Breton (2014, p. 78): “La palabra fracasa al intentar describir la potencia de un instante o la solemnidad del lugar. Kazantzaki camina con un amigo en lo más profundo de un bosque del monte Athos, en el camino que lleva a Karyes: «Parecía que entrábamos en una inmensa iglesia: el mar, selvas de castaños, montañas y encima, a manera de cúpula, el cielo abierto. Me volví a mi amigo: ‘Por qué no hablamos’, le dije, queriendo romper un silencio que empezaba a pesarme. ‘Hablamos’, respondió mi amigo, tocándome ligeramente el hombro, ‘hablamos, pero el idioma de los ángeles, el silencio’. Y bruscamente, como si se hubiera enojado: ‘¿Qué quieres que digamos? ¿Que es hermoso, que nuestro corazón tiene alas y quiere volar, que vamos por un camino que lleva al Paraíso? Palabras, palabras... ¡Cállate!’» (Kazantzaki, 1960-1975, p. 234-235).

8 Estas son algunas de las consecuencias del ruido mencionadas en el artículo “Un enemigo nada silencioso” de Mayte Rius (2010).

9 Santiago Páez, físico de la Sociedad Española de Acústica, citado por Rius (2010).

lo que se conoce como silencio y que no es la ausencia de sonido.

(...) Se han recuperado sonidos que durante décadas estaban ocultos, tragados por el ruido de los vehículos. ¿Qué efectos ha tenido esta experiencia sobre las personas? Porque ‘el silencio es calidad de vida’, es respeto con la naturaleza y además es sostenible, ahora toca hablar del silencio y mucho más¹⁰ (GRAUSTIC, 2021).

En relación con este ruido de las calles minimizado en época de confinamiento, uno de los comportamientos de nuestra cultura que nos diferencia de otras formas de cortesía social de otros países es el ruido que emitimos las personas, o como fondo, común en los medios de transporte. Ese ruido es más perceptible en los autobuses que en el metro, por ejemplo, y en determinadas franjas horarias. Pero comúnmente no hallamos carteles o recomendaciones indicativas de hablar en voz baja o preservar el silencio en estos medios.

En plena situación de COVID-19 se anuncia la siguiente campaña publicitaria *Sst* (marzo de 2021): “«Sst», la nova acció a la xarxa de transport públic que vol reforçar la recomanació de fer el viatge en silenci”, como una medida más de las adoptadas como prevención ante la pandemia:

Utilitzant l’onomatopeia “Sst”, l’ATM inicia una acció d’impacte directe per tal de conscienciar i sensibilitzar a les persones usuàries que, en silenci, es generen molts menys aerosols i per tant, es redueix encara més el risc de contagi.

Nombroses investigacions científiques alerten del risc de transmissió del coronavirus pels aerosols, les gotetes minúscules que surten de la boca, sobretot quan es parla. Davant d’aquest advertiment, s’aplica la recomanació de fer silenci per garantir la seguretat (Rodalies de Catalunya, 2021).

El silencio de las artes

Son numerosas las experiencias artísticas sobre el silencio que se han producido y que no dejan de ir en aumento desde las diferentes artes: literatura, música, pintura, arquitectura, etc.¹¹

Queremos realizar una mención especial del artista Tres, fallecido hace unos años, y creador de espectáculos tan creativos e inquietantes como *Muted 1999*, *Cóctel silencioso*, *Bosque sonoro*, *Concierto para apagar*¹², entre otras muchas iniciativas.

No obstante, ahora queremos destacar una obra de la artista Marina Abramovic, quien en enero de este año fue galardonada con el Premio Princesa de Asturias de las Artes

¹⁰ Los términos en comillas son énfasis de la fuente original.

¹¹ Un interesante recorrido por “esta seducción del silencio a través de un lenguaje propio” es el que nos aporta Fernando Castro (2019, p. 10).

¹² En la actuación se produjo un apagón y emergió un silencio total en la Escola Superior d’Arquitectura de Barcelona (2008).

2021. Este era el titular que aparecía en el diario *Ara*: “Premio Princesa de Asturias de las artes 2021 para la gran exponente de la ‘performance’, Marina Abramovic. La artista ha protagonizado acciones como estar sentada 700 horas en el MoMA” (Serra, 2021).

Como se recuerda en el texto, una de sus performances más ovacionadas es la que llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2010, inmóvil en una silla y en silencio, más de 700 horas mirando a los ojos a los visitantes, que intentaban sostenerle la mirada (en 2010). En la reseña se recuerda la relación que la creadora mantuvo con otro artista, Laysiepen en 2010 (Ulay), compartiendo una serie de proyectos peculiares, y que terminó unos años después. En este proyecto mencionado de la creadora se volvieron a encontrar: “se miraron y a Abramovic se le cayó una lágrima” (Serra, 2021).

Mantener la mirada fija con otra persona sin moverse es una de las acciones comunicativas más complejas. Se necesita un especial control para hacer frente a la tensión de la mirada en quietud. La artista pudo aguantar la situación hasta que la sensibilidad tuvo que emerger a través de un acto fisiológico irreprimible, el lloro, en ese contexto personal.

El siguiente tipo de evento nos ilustra la situación vivida por otro de los ámbitos que ha sufrido las consecuencias de la pandemia: la restricción o anulación de actividades culturales ha permitido enseñar y sentir esa soledad de las calles que mencionábamos más arriba. Con motivo del estreno en Nueva York de la obra *Plaza Suite* (comedia sobre la evolución de un matrimonio programada en el Hudson Theatre), el periodista Francesc Peirón dedica unas líneas a describir el inusual paisaje urbano que deja la COVID-19:

Los teatros que se prodigan en esa zona [Times Square], y que configuran el mítico Broadway, sólo son edificios de piedra, en silencio, sin ese bullicio que caracteriza ese momento en que se levanta o cae el telón. En sus marquesinas anuncian historias que se han quedado congeladas en el tiempo (Peirón, 2020).

Otro ejemplo paralelo lo estamos viviendo de forma especial con la reapertura de espectáculos, en este caso a través del comportamiento del público en las salas. Rescatamos este fragmento relacionado con la tos¹³:

En este contexto de pandemia y siendo la tos uno de los posibles síntomas de coronavirus, ya no arruina ni grandes ni pequeños pasajes de la historia de la música, ni altera la concentración de los artistas y del público en general. ¿Qué fue de la tos en los conciertos? ¿La presencia de la Covid19 demuestra que era posible reprimirla? ¿La habremos soportado todas estas décadas en vano? “Estoy encantado con que la gente guarde silencio. En el reciente ensayo abierto del ‘Ré-

13 La tos, como otras reacciones fisiológicas o emocionales (el suspiro, la risa, el bostezo, el hipo, etc.) forma parte del paralenguaje, como indica el especialista en comunicación no verbal Poyatos (1994), junto a las cualidades físicas del sonido, y los elementos cuasi-léxicos, a los que este autor denomina “alternantes”. Determinados usos de silencio también se hallan en este ámbito paralingüístico.

quiem' de Mozart no se escuchó ni una mosca. Fue delicioso", comenta un maravillado Josep Pons, director musical del Liceu. No es el único que no da crédito. En estos difíciles momentos la música en directo puede disfrutarse más que nunca. (...) "Es verdad –corroborra Estefania Sort, jefa de sala del Gran Teatre–, ¡no tose nadie! (...) No sé si es porque la gente vuelve al teatro con gran respeto y ganas, o porque tenemos miedo de que nos miren mal". Incluso el comportamiento ha cambiado, asegura Sort, la gente se mueve menos de su silla, "todo el mundo nos hemos vuelto muy obedientes, conscientes de la situación y del esfuerzo que se está haciendo por volver a abrir" (Chavarría, 2020).

Silencio y género

El confinamiento ha agravado la situación de violencia de género que, desgraciadamente, se suma a un tema de constante actualidad. No obstante, según diversos estudios, el confinamiento también ha provocado "otra pandemia":

Al aumentar el aislamiento y las barreras que dificultan la solicitud de ayuda y la denuncia, lo cual ha tenido como consecuencia directa el aumento de esta violencia. La paradoja es que la disminución de las denuncias y de los asesinatos puede inducir al error de que ese aumento no se ha producido. Más bien, se ha invisibilizado y acotado en la privacidad de muchos hogares. El silencio es un cómplice eficaz de la violencia (...) la pandemia nos ha enseñado esa otra "sindemia"¹⁴ social que parasita los lazos sociales. Las violencias invisibles son poderosas por esa misma invisibilidad, por el aislamiento familiar en el que se realizan. La distancia social aquí protege al agresor y contamina los vínculos familiares (Ubieto, 2021).

De modo paralelo, parece ser que la pandemia ha influido, asimismo, en la disminución de la visibilidad de la violencia machista en la prensa, que ha recibido "menos atención mediática" debido a las informaciones frecuentes sobre la pandemia: "El Covid-19 eclipsa la violencia machista a la prensa. La cobertura va desplomarse un 61% tot i que el descens de víctimes mortals només va caure un 24%" (Neira, 2021).

En otro orden de cosas, se ha observado que "la pandemia ha agrandado la brecha de tiempo retributivo de las mujeres":

(...) y también ha pospuesto sueños. En el foro europeo 'Women Business & Justice', organizado por el Col·legi de l'Advocacia de Barcelona, la presidenta del Senado, Pilar Llop, advirtió que la Covid "ha dilapidado el talento femenino, ahora en riesgo de retroceso". Muchas carecen de una habitación propia para avanzar en sus estudios, proyectos o becas. Lo evidencian estudios realizados por la Complutense sobre el impacto del confinamiento. Persiste la vieja dinámica del reparto de tareas: antes del virus, las investigadoras dedicaban una media de 6,2 horas se-

14 En el Observatorio de palabras de la R.A.E. se define el término como "neologismo no asentado en el uso general que se documenta para aludir a una situación en la que varias epidemias coexisten en el tiempo y se potencian mutuamente".

manales a trabajar en sus publicaciones, hoy su tiempo de estudio se ha reducido a 1,6 horas, mientras que el de los hombres ha aumentado más de una hora (Bonet, 2021).

La muerte

Reproducimos un fragmento del artículo “El regreso de la muerte” (Puigverd, 2020) como representativo de esa atención al final de la vida que ha provocado la situación de pandemia y que, para muchos, supone un nuevo planteamiento de la existencia:

Ahora la hipótesis de la muerte está esmaltada; y brilla. El coronavirus es, al mismo tiempo, metáfora y expresión del cambio de época que la caída de las Torres Gemelas inauguró. La cara fea de la globalización comenzó entonces. Aumentarán cada año la incertidumbre, el espanto, la inquietud. Es decir: la muerte vuelve a tener el protagonismo que alcanzó en las anteriores etapas de la historia.

El siglo XXI está poniendo a prueba la gran época de prosperidad y paz que hemos conocido los occidentales desde la Segunda Guerra Mundial. El crecimiento, el consumo generalizado, las vacaciones y los viajes, los servicios sociales, las pensiones, la educación (...) Corríamos sin parar coleccionando excesos. Detenidos abruptamente por un virus microscópico, creemos estar a un paso del precipicio. No hay más remedio que replantear la ruta (Puigverd, 2020).

Por otra parte, y en consonancia con ello, se ha producido un claro aumento de los homenajes al personal sanitario y a otros profesionales que trabajan en primera línea. El ritual del minuto de silencio dedicado a las personas fallecidas ha crecido exponencialmente. Nos ha llamado la atención la siguiente información: el minuto de silencio ritual se ha prolongado a dos (que parece ser que es el origen de este acto ritual).

El Consell de Col·legis de Metges de Catalunya (CCMC), conjuntament amb la resta de col·legis professionals de l'àmbit de la salut de Catalunya, ha convocat avui, a les 12 hores, dos minuts de silenci en memòria de tots els companys i companyes que han mort fent front a la pandèmia de la COVID-19¹⁵ (Col·legi de Metges de Barcelona, 2020).

Retomamos, asimismo, uno de esos múltiples homenajes a las víctimas por coronavirus. Hemos seleccionado este en concreto por el acto de lectura en voz alta del poema “Silencio” de Octavio Paz:

La infermera de l'hospital barceloní [Vall d'Hebron] serà l'única de les tres persones que prendran la paraula en un funeral sobri, d'homenatge i de respecte a totes les persones que han mort a causa del coronavirus. (...) l'actor José Sacristán llegirà els versos d'Octavio Paz del poema “Silencio” (Sen, 2020).

¹⁵ El acto tuvo lugar el 14 de mayo de 2020.

Entre tantas noticias y comunicados médicos, ha aumentado también el interés por escribir o concienciar sobre la importancia del acompañamiento a las personas en esos momentos finales de su vida, así como la reflexión sobre la importancia de un tipo de medicina más paliativa:

Què es diu a algú que s'està morint? Hi ha moments en la vida en què no és necessari donar respostes. De vegades el que cal donar és presència. Hi ha familiars, amics i sanitaris que diuen “no el veuré perquè no sé què dir-li”, no li diguis res, estigues allà, acompanya'l des del silenci, dona-li la mà¹⁶ (Rius, 2021).

En esta misma línea, podemos citar estas palabras de Antoni Bassas (2021): “Però enmig de tanta ciència i de tantes estadístiques, els dos metges recorden que en ple segle XX, hi continua havent un acte terapèutic imbatible i que cap professional hauria d'oblidar: agafar el pacient de la mà”¹⁷.

El dilema entre explicar el dolor de una pérdida o preservarla en la intimidad de cada uno se muestra en el artículo titulado “Has de mirar el fill mort” (Piquer, 2021): “el dilema entre fer públic el calvari personal o fer més gran el silenci”, en este caso provocado por un aborto no voluntario (el artículo aparece a raíz de la publicación de la obra de Anna Starobinets: *Tienes que mirar*).

En torno a la cortesía

Como hemos comentado en páginas precedentes, el uso del silencio en determinados contextos y desde la perspectiva de la cultura occidental conlleva, generalmente, una apreciación negativa.

Uno de los ejemplos que podemos aportar es el abandono de la red social Twitter por parte de Ada Colau, alcaldesa de Barcelona. Entre otras razones Colau indica:

A més, s'ha generat un altre fenomen que jo anomeno “la tirania de la presència permanent”: sembla que cal opinar de tot tota l'estona. Si de sobte no fas un tuit d'un tema polèmic surt algú a dir que estàs molt callada (...) Seguiré en altres xarxes menys polaritzades i menys accelerades¹⁸ (Colau, 2021, citada en *El País*, 2021).

Nos preguntamos: la no-respuesta o la opción del silencio, ¿es una falta de cortesía? ¿La supuesta libertad de participación en las redes sociales se torna, por el contrario, una forma de esclavismo? ¿Estamos hablando de diferentes normas de uso de las redes por parte de un personaje público?

¹⁶ Palabras de Montserrat Esquerda, pediatra y experta en bioètica, en la entrevista dirigida por Mayte Rius (2021).

¹⁷ Se trata de la parte final de una columna dedicada a la publicación de un libro de Argimón y Padrós (Argimón, Padrós y Bruna, 2021) sobre el oficio de médico y la pandemia (Bassas, 2021).

¹⁸ Las comillas aparecen en el documento original.

También con relación a los actos corteses, a raíz de la muerte reciente de Xavier Folch, Albert Om le escribe una carta en su habitual espacio de la contra del diario *Ara*; el artículo titulado “El pare del meu amic” (Om, 2021) incluye lo que él denomina “un detall aparentment menor”:

Que t’agradés més escoltar que parlar em va semblar molt poc comú en algú de la teva trajectòria i talla intel·lectual. Durant el dinar estava atent a les teves paraules, perquè tenia ganes de sentir-te explicar episodis viscuts i, ves per on, vaig sortir de casa vostra captivat pels teus silencis còmplices. Deixaves anar una pregunta, callaves com aquell qui se’n retira, però sempre notava la teva mirada atenta, els ulls clavats en mi per estimular-me a parlar de projectes amb el teu fill (...) No parlaves, però feies parlar. No escrivies, però feies escriure (Om, 2021).

Esta manifestación del callar para dar paso a que el otro hable nos recuerda la descripción del “arte de callar” que se explicita en la presentación de esta obra de título homónimo: “[*El arte de callar*] no ha perdido ninguna de las finalidades prácticas de las artes retóricas: no es un arte de hacer silencio, sino más bien *un arte de hacer algo al otro por el silencio*”¹⁹.

La comunicación personal: importancia de la no verbalidad

Las alusiones a la importancia de la comunicación no verbal, como también hemos visto en apartados anteriores, se han vuelto a poner de manifiesto o se ha acrecentado durante este periodo de pandemia. Reproducimos a continuación alguna de las menciones a la importancia de esta relevante forma de comunicación humana en un artículo publicado en *La Vanguardia* (Molins, 2020). En él, hallamos afirmaciones procedentes especialmente de especialistas del ámbito de la psicología, como las siguientes: “Lo importante en la comunicación es la intención y con la mascarilla se pierde”, afirma Ignasi Ivern. O en palabras de Mireia Cabero: “En esta situación las personas sinestésicas lo tienen peor, porque han tenido que dejar de tocar”; esta y otras menciones interesantes nos recuerdan, de nuevo, las consecuencias que está teniendo y tendrá esta pandemia en las formas de comunicación personal (Molins, 2020).

Y, para terminar, retomamos unas palabras de Jordi Basté que ilustran, de forma indirecta, cómo la ausencia de palabras, lo no-dicho (en este caso, lo no escrito), puede también ofrecernos información relevante. Así lo expresa el periodista en un artículo que incluye estas palabras a modo de reflexión:

¹⁹ El título original es: *L'art de se taire, principalement en matière de religion* (1771). Aunque este título nos puede llevar a pensar que se trata de una reflexión sobre el silencio religioso o monacal, el contenido de la obra puede extrapolarse a otros contextos. La cursiva es de los autores del prólogo de la obra: Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche (Dinouart, 1999).

Un any després [de març de 2020]²⁰ els polítics aparentment ja han girat full. És molt simptomàtic que a *La Vanguardia* d'ahir a les tres primeres pàgines d'informació política (16, 17 i 18) no apareguessin les paraules *sanitat, pandèmia o metges* (Basté, 2021).

A modo de conclusión

La pandemia está cambiando nuestras vidas. Lo percibimos en nuestro día a día y lo iremos apreciando en un futuro próximo con consecuencias que intuimos, pero que no podemos todavía prever. Muchas de las informaciones que manejan los medios de comunicación exponen esas apreciaciones y nos recuerdan situaciones anteriormente vividas o nos señalan horizontes sobre los que tendremos que reflexionar.

Las formas en que se muestra el silencio, opción necesaria, fenómeno complejo siempre presente en las formas de comunicación, pero no siempre fácilmente interpretable (¿pero no es también interpretable la palabra?), puede ayudarnos también a detenernos un poco y a observar la realidad con una nueva mirada.

²⁰ La información entre corchetes es nuestra.

Referencias

- Argimon, J.M; Padrós, J; y Bruna, G. (2021). *2 metges i 1 pandèmia. La vida i el que l'envolta*. Sant Cugat (Barcelona): Símbol.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bassas, A. (2021, abril 3). Vacunes i altres remeis imbatibles. *Ara*, p. 2.
- Basté, J. (2021, marzo 15). 15/03/2020 15/03/2021. *La Vanguardia*, p. 18.
- Bonet, J. (2021, febrero 8). Brecha de tiempo. *La Vanguardia*, p. 19.
- Castro, F. (2019). Del anómalo derecho a no decir nada. *Mercurio*, (211), 10-11.
- Chavarría, M. (2020, octubre 19). Qué fue de la tos en los conciertos. La pandemia ha logrado que se haga el silencio en las salas. *La Vanguardia*, p. 34.
- Colau, A. [AdaColau]. (2021, abril 11). He decidido dejar Twitter con carácter indefinido. Aquí cuento mis razones. He decidit deixar Twitter amb caràcter indefinit. Aquí explico les meves raons. [Tweet]. Consultado desde <https://twitter.com/adacolau/status/1381330340590055430?lang=es>
- Col·legi de Metges de Barcelona. (2020). Convocatòria de dos minuts de silenci i vídeo homenatge en record dels professionals sanitaris que han mort fent front a la COVID-19. Consultado 14 mayo 2020, desde <https://www.comb.cat/ca/comunicacio/noticies/convocatoria-minuts-de-silenci-i-video-homenatge-en-record-dels-professionals-sanitaris-que-han-mort-fent-front-a-la-covid-19>
- Corbin, A. (2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- Dinouart, A. (1999). *El arte de callar*. Madrid: Siruela.
- D'Ors, P. (2013). *Biografía del silencio. Breve ensayo sobre meditación*. Madrid: Siruela.
- El País (2021, abril 12). Colau deja Twitter con "carácter indefinido" pero seguirá en Facebook, Instagram y Telegram. La alcaldesa de Barcelona dice que deja la red social para "hacer buena política". *El País*. Consultado 30 junio 2021, desde <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-04-11/colau-deja-twitter-con-caracter-indefinido-pero-seguira-en-facebook-instagram-y-telegram.html>
- Escandell, M.V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- GRAUSTIC. (2021). *Día Mundial contra el ruido: efectos de la pandemia sobre las sensaciones sonoras y la salud*. Consultado 3 mayo 2021, desde <https://graustic.cat/es/dia-mundial-contra-el-ruido-efectos-de-la-pandemia-sobre-las-sensaciones-sonoras-y-la-salud/>
- Kazantzaki, N. (1960-1975). "Carta al Greco: recuerdos de mi vida". En N. Kazantzaki, *Obras selectas*, vol. III (pp. 9-630). Barcelona: Planeta.
- Lavagnino, N.J. (2020). Silencios y pandemia. *Cuadernos materialistas*, (6), 45-49.
- Le Breton, D. (2014). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- Molins, A. (2020, mayo 31). Enmascarados: cómo la mascarilla transforma nuestra forma de comunicarnos. *La Vanguardia*, p. 40.
- Montolío, E. (2020). *Cosas que pasan cuando conversamos*. Barcelona: Ariel.
- Neira, V. (2021, junio 23). El covid-19 eclipsa les informacions sobre violència masclista a la premsa. *Ara*. Consultado 23 junio 2021, desde https://www.ara.cat/media/covid-19-eclipsa-informacions-violencia-masclista-premsa_1_4031129.html
- Om, A. (2021, junio 26). Carta a Xavier Folch. El pare del meu amic. *Ara*, contraportada.
- Panikkar, R. (1997). *El silencio del Buddha (una introducción al ateísmo religioso)*. Madrid: Siruela.
- Peirón, F. (2020, abril 5). En el teatro y como en casa. El parón de Broadway frena el estreno que reúne al matrimonio de Broderick y Parker. *La Vanguardia*. Vivir, p. 6.
- Pessoa, F. (1998). *Poemas de Álvaro de Campos y otros poemas con fecha. II. Tabaquería*. Madrid: Hiperión.
- Piquer, E. (2021, mayo 29). Has de mirar el fill mort. *Ara*, p. 43.
- Poyatos, F. (1994). *La comunicación no verbal. Paralenguaje, kinésica e interacción* (Vol. II). Madrid: Istmo.
- Puigverd, A. (2020, abril 27). El regreso de la muerte. *La Vanguardia*, p. 17.
- Rius, M. (2010, junio 12). Un enemigo nada silencioso. *La Vanguardia. Estilos de vida*, p. 21.
- Rius, M. (2021, enero 31). Quan no podem curar, sempre podem cuidar. *La Vanguardia*, p. 40.
- Rodalies de Catalunya. (2021). "Sst" la nova acció a la xarxa de transport públic que vol reforçar la recomanació de fer el viatge en silenci. Consultado 1 marzo 2021, desde http://rodalies.gencat.cat/ca/alteracions_del_servei/Article/Campanya-silenci
- Sen, C. (2020, julio 16). Una infermera d'urgències de Vall d'Hebron, en nom de tots. Una representant catalana i un de Madrid parlen avui a la cerimònia oficial. *La Vanguardia*, p. 27.
- Serra, L. (2021, mayo 12). Premio Princesa de Asturias de las artes 2021 para la gran exponente de la 'performance', Marina Abramovic. *Ara*. Consultado 12 mayo 2021, desde https://es.ara.cat/cultura/premio-princesa-asturias-artes-2021-gran-exponente-performance-marina-abramovic_1_3981652.html
- Starobinets, A. (2021). *Tienes que mirar*. Madrid: Impedimenta.

- Torres, M. (2020). 'Fear of missing out' (FoMO) y el uso de Instagram: análisis de las relaciones entre narcisismo y autoestima. *Aloma. Revista de psicología, ciències de l'educació i de l'esport Blanquerna*, 38(1), 31-38.
- Ubieto, J.R. (2021, marzo 12). La otra pandemia. *La Vanguardia*, p. 28.
- Watzlawick, P. (2014). *No es posible no comunicar*. Barcelona: Herder.

El silencio y la narración fotográfica

José Luis Terrón Blanco

Universitat Autònoma de Barcelona / InCom-UAB

JoseLuis.Terron@uab.cat

Date received: 30-06-2021

Date of acceptance: 23-07-2021

Date published: 22-12-2021

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | FOTOGRAFÍA | SIGNIFICACIÓN | NARRACIÓN

KEYWORDS: SILENCE | PHOTOGRAPHY | SIGNIFICANCE | NARRATION

RESUMEN

El presente escrito es un ensayo cuyo objeto de estudio es el silencio en la narración fotográfica. Para su realización hemos revisado textos que hablan de él, pero dada su escasez, hemos tenido que apoyarnos en otros que tratan sobre la imagen. Comenzamos caracterizando al silencio en cuanto elemento de la fotografía y distinguimos entre silenciamiento, silenciado/silenciada y silencio. Este último puede aparecer como fotografías que nos reclaman silencio, las fotografías capaces de irradiar quietud y calma y que asimilamos a silencio, las fotografías que usan metáforas para representar el silencio y, por último, las fotografías que incorporan silencios. Subrayamos que el silencio es capaz de significar y que su sentido se da en la contextualización y en el uso. Un silencio que puede informar y no sólo ser un elemento expresivo. Para desarrollar estas ideas analizamos varias fotografías y deparamos en sus posibles silencios, que son, en tanto que se interrelacionan con otros elementos de la imagen conformando una unidad, la propia fotografía. Para este análisis y debido a la ausencia de textos que lo hagan específicamente sobre este objeto de estudio, usamos por analogía la pintura china clásica. El texto debe de leerse como una aproximación a un objeto de estudio que a día de hoy ha merecido poca atención.

Para Félix, al que tanto le gusta mirar

ABSTRACT

This article is an essay whose object of study is silence in photographic narration. For this purpose, I have reviewed texts in which it is discussed, but given their scarcity, I have had to rely on others that deal with image. I begin by characterizing silence as an element of photography and distinguish between silencing, silenced [event] / silenced [image] and silence. The latter may appear as photographs that demand silence from us, photographs capable of radiating stillness and calm and that we assimilate in silence, photographs that use metaphors to represent silence and, finally, photographs that incorporate silences. I emphasize that silence is capable of meaning and that its meaning occurs in contextualization and use. A silence that can inform and not only be an expressive element. To develop these ideas, I analyse various photographs and look at their possible silences, which, insofar as they are interrelated with other elements of the image, form a unit: the photograph itself. For this analysis and due to the absence of texts that specifically focus on this object of study, I use classical Chinese painting by analogy. The text should be read as an approach to an object of study that to this day has received little attention.

A modo de introducción

En 1992 defendimos una tesis sobre el silencio en el lenguaje radiofónico. Desde la teoría se había establecido que el lenguaje radiofónico estaba compuesto por palabras, músicas, ruidos y silencios, los cuatro con capacidad de significación. Pero, de los cuatro, el silencio nunca había sido estudiado en profundidad. A una de las conclusiones que llegamos en dicha tesis fue que el silencio *total* no existe. ¿A qué me refería con silencio total? A que los límites de nuestra percepción (como individuos y como especie) nos hacía suponer que existía el silencio donde en realidad no lo había. Se trataba, con otras palabras, de una visión antropocéntrica en relación a un fenómeno físico, el sonido, y aunque a lo largo de la tesis intentamos establecer la interrelación entre sonido y silencio, por delimitarlo como una oposición al sonido, esa interrelación parecía que fuera de dependencia: hay silencio en tanto que no hay sonido. En la actualidad, si algo tenemos claro, es que se trata de una relación de interdependencia. Y que el silencio no es lo que es, sino lo que deseamos que sea.

Biguenet (2021) recupera a Adorno para hablarnos sobre un silencio posible. Adorno se pregunta por la (im)posibilidad de representar lo irrepresentable: cómo narrar lo inenarrable. Adorno se refiere al Holocausto. Años más tarde Edgar Roskis (1995), al tratar sobre el genocidio ruandés, se inquiere, nos inquiere, al advertirnos de qué se hubiera dicho de un Pulitzer ganado en Auschwitz. Ya Wittgenstein (1981) nos dejó escrito en su *Tractatus logico-philosophicus* que de lo que no se puede hablar es mejor callar. Sobre estas cuestiones, y centradas en la fotografía, volveremos más adelante. Pero, si se nos permite, y aunque desvirtuemos la significación última de las palabras de Adorno, en este escrito nos referiremos a un silencio posible (ese que deseamos que sea), pues desde la física se nos muestra que es imposible.

Enrique Sacristán (2021) entrevistó a Álvaro de Rújula, físico teórico, al que le preguntó si hay algún lugar del universo en el que no haya absolutamente nada, vacío. Álvaro de Rújula le responde: “La nada es la ausencia de todo lo que ‘allí podría haber’. Es un concepto filosófico, característicamente vago. Sin embargo, el vacío es un concepto físico: es algo observable”. Lo que nos lleva a mantener que la nada, el silencio, es una construcción de lo que “allí podría haber”, el propio silencio.

No pretendemos extendernos en este artículo en los distintos significados o funciones que conlleva la idea de silencio; les remito, de tener interés en ello, a la primera parte de mi tesis (Terrón, 1992). Pero sí que consideramos necesario enunciar una serie de rasgos que, a nuestro entender, delimitan y constituyen al silencio. Rasgos que se interrelacionan y a los que volveremos, en algunos casos, más adelante.

El primero de ellos es el “verbocentrismo”. Que en el caso que nos ocupa sería el objeto (entendiendo a las personas como un tipo de objeto). Un verbocentrismo que no se entendería sin sus funciones constitutivas y *perdurativas*.

A todos nos vienen a la memoria las primeras palabras de la Biblia; para subrayarla, es mejor acudir a otro mito constitutivo:

Todo ha sido producido a través de la Palabra: Vâc estaba al lado de Dios, repite el Brâhmana: “Todo esto, en principio, era solo el Señor del universo. Su Palabra estaba con él. Esta palabra era su segundo. Él contempló. Dijo: «Voy a libertar a esta Palabra y así producirá y traerá a la existencia todo este mundo»” (Panikkar, 1984/85, p. 26).

Desde siempre, al leer estos mitos constitutivos, me viene a la cabeza la teoría de los actos del lenguaje. Cerremos este párrafo con los dogones, pues ellos entienden que hay dos tipos de palabras, las secas, para comunicarnos, y las húmedas, que entran por el oído de la mujer y las deja embarazadas.

Por otra parte, hemos de recordar que la cultura de los pueblos, durante miles de años, se ha transmitido fundamentalmente gracias a la palabra oral y luego a la palabra escrita. El verbo hace perdurar una cultura, que se manifiesta en otro verbo, el del sujeto de esa cultura. Suárez Gómez (2021) nos dice que se premia la voz como la principal forma de comunicación humana haciendo que otras formas se olviden o sean relegadas a la complementariedad. Solo dando importancia a esas otras formas, y sigue a Bauman, podremos dejar de operar bajo la premisa humano-lenguaje-habla

Que silenciosamente ha (mal)informado las categorías fijadas por los supuestos límites de nuestra existencia y que lamentablemente sigue determinando, como lo ha hecho desde la antigüedad, “la porosa línea entre lo humano y lo no humano, entre lo civilizado y lo salvaje” (Suárez Gómez, 2021).

Más adelante se fija en lo que Derrida denomina “fonocentrismo”; para este autor la voz, desde la antigüedad, conlleva la idea de racionalidad (Derrida, 1977). Por otro lado, Chion (1993) habla de “vococentrismo” dado que la voz jerarquiza la percepción en torno a ella (citado en Valdés de la Campa, 2018). Lo que nos lleva a una sencilla conclusión: el silencio suele verse subordinado a la palabra (al objeto) y lo es (silencio) por su ausencia (palabra); palabra y silencio no se complementan, el silencio se subordina a la palabra. Prevalence la noción de contraste frente a la de interdependencia y cuestiona, en cierta medida, la capacidad de significar del silencio, al que se suele constreñir a sus capacidades expresivas o enfáticas olvidando que también puede describir e informar (Terrón, 1992).

Es evidente que el silencio cobra significado en el contexto, como también las palabras, tal como nos dijo Lyons (1983), y que adquieren sentido en su uso (Wittgenstein, precursor de la teoría de los actos de habla, lo formuló refiriéndose a la unidad, el habla, y por tanto a sus componentes). No obstante, pareciera que la palabra no precisase del contexto y, por ende, que tiene un rango superior al silencio. No obviemos que desde la gramática del texto se nos habla de relaciones semánticas (antónimos, sinónimos, homónimos, parónimos, hiperónimos e hipónimos) y de campos semánticos y que, en ambos casos, el contexto –que puede ser el propio campo semántico– determina el significado. Toda manifestación discursiva precisa, antes o después, del contexto para su uso y para su entendimiento.

Ahora bien, hay un contexto, la cultura, en el que debemos deparar por sí mismo, pues se enuncia desde una cultura y para descodificar el enunciado ha de conocerse esa cultura. Los procesos comunicativos son procesos culturales. Autores como Jaworsky (1997), Saville-Troike (1994), Tannen (1991) ponen énfasis en la contextualización cultural del silencio y en cómo se pueden dar malentendidos cuando un silencio es empleado por personas de culturas diferentes. Lo mismo ocurre con las imágenes: en aquello que nosotros entendemos como vacío y reiterativo, un conocedor de la pintura clásica china, por ejemplo, vería un equilibrio entre tres elementos (agua, montaña y cielo) en el que el canon marcaría que 2/3 partes de la composición no debía contener nada y en donde lo vacío y lo lleno son uno y lo pintado debe emerger de la nada constituyendo un todo (Cheng, 2016). ¿El canon lleva a la reiteración? Todo conocedor de las artes clásicas chinas y de su cultura –incluso la actual– sabe de la importancia de la repetición (reiteración) y de la copia, que se ve como un compromiso con lo copiado y no como suplantación, o como un ataque a la propiedad intelectual –al respecto, véase el imprescindible libro de Byung-Chul Han (2016) *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. En esa misma obra se nos habla de los textos que aparecen en la pintura, en los que se da cuenta de la sensación que ha producido la obra (también el pintor de un paisaje intenta transmitir sensaciones, por ejemplo, quietud, y no descripciones, lo que favorece que aparezca el silencio) y es normal y valorado que los distintos propietarios de la misma vayan añadiendo las suyas (nada más alejado del pie de foto). Por cierto, la caligrafía consiguió que el ideograma fuera forma y se independizara de su función de construir relatos.

Y lo que acabamos de escribir nos lleva a otro rasgo del silencio, su carácter polisémico, que no su ambigüedad; la ambigüedad es fruto del deseo de ser ambiguo o de la incapacidad para expresar lo que se pretende comunicar. El silencio, por tanto, es polisémico y en ocasiones ambiguo.

Finalizamos este apartado hablando del ruido, que también puede ser una metáfora de la superabundancia o de los estímulos que no nos deja aislarnos y, por ello, reflexionar o concentrarnos. El silencio estaría en sus antípodas: un silencio que nos permite contemplar la obra o los objetos dentro de una obra (fotográfica). En torno a la superabundancia de contenidos, de imágenes, cabe detenerse en la reciente obra de Andrea Soto Calderón (2020) *La performatividad de las imágenes*. Esta autora nos dice que “podríamos cuestionar que exista un exceso de imágenes. Sin duda hay un exceso visual, pero de una hegemonía que no cesa de repetir las mismas imágenes” (Soto Calderón, 2020, p. 13). De tener razón, el problema radicaría no tanto en el número de imágenes, sino en que siempre son las mismas imágenes, por tanto, siempre nos cuentan lo mismo y de igual forma. Soto Calderón (2020, p. 14) añade: “Con todo, el mayor problema sea tal vez todas esas realidades que no tienen imágenes, esto es, que carecen de capacidad para ser imaginadas”. Y es que debemos problematizar las miradas (antes que la cámara, su uso, está la mirada, la forma de ver el mundo) y, pongamos por caso, descolonizarlas. Párrafos más adelante afirma:

Sin lugar a dudas existe un sistema dominante de información que selecciona y elimina toda la singularidad de las imágenes, extrayéndolas de sus contextos, vaciándolas de sentido y convirtiéndolas en iconos, lo que no es equivalente a decir que existen demasiadas imágenes (Soto Calderón, 2020, p. 14).

Con otras palabras: el grado cero de la fotografía, lo cual no tiene nada que ver con el silencio. ¿Esta exposición constante a las mismas imágenes acaba banalizándolas? No hacemos otra cosa que preguntarnos lo mismo que hiciera Susan Sontag (2014a). ¿No sería preferible el silencio? Vale la pena leer una pequeña porción de la entrevista que le hiciera Arcadi Espada a raíz de la publicación en 2003 del libro *Ante el dolor de los demás*:

Arcadi Espada: Mostrar el dolor. Hace treinta años dijo usted en 'Sobre la fotografía' que la exhibición repetida del dolor anestesiaba la percepción.

Susan Sontag: Siempre estoy en discusión conmigo misma. Hoy mismo ya me discuto cosas de este último libro. Imagínese lo que pienso de lo que escribí hace treinta años. Pero, en fin, creo que no es cierto que la exhibición de las imágenes del dolor anestesiara la conciencia del hombre (...).

AE: ¿Qué le hizo cambiar de opinión?

SS: La realidad. La imagen de Cristo, por ejemplo. ¿Cuántos años llevan sus fieles contemplando ese hombre ensangrentado, agonizante, desnudo, a tamaño natural? Si fuera cierto que nos acostumbremos al sufrimiento, hace mucho que los católicos habrían dejado de conmoverse. No lo han hecho. Esto es lo real. A veces tenemos que someter lo que pensamos a este tipo de verificaciones decisivas. Si te sientes comprometido con determinadas imágenes, las hayas visto una o cien veces seguirás sufriendo (Espada, 2004).

El silenciamiento

Para continuar con este escrito consideramos necesario, en primera instancia, establecer la diferencia entre el silencio como enunciación del silenciamiento, adaptando la distinción que estableció Puccinelli Orlandi (1993) entre silencio buscado y silenciamiento. Ahora bien, al ahondar en el tema consideramos que el silenciamiento (que se ejerce sobre el fotógrafo desde el exterior, lo coacciona, le impide mostrar lo que ve) ha de distinguirse de lo silenciado (a grandes rasgos, el propio sujeto es el que elige silenciar a partir del punto de vista y de la elección de lo fotografiable). Este apartado lo dedicaremos al silenciamiento, que puede ser fruto de la censura, de la cultura hegemónica –y sus tabúes–, de las rutinas de producción de los medios de comunicación, de las olas estéticas e, incluso, de la ética profesional.

Por el deseo de no extendernos en demasía vamos a circunscribir este apartado a tres casos: el primer confinamiento en España a causa de la COVID-19, el genocidio de Ruanda y la reciente represión en Birmania (durante 2021).

Hace unos meses escribimos un artículo que lleva por título “Cómo representan las fotografías una pandemia” (Terrón, 2020). En el mismo podemos leer:

Aguiló Vidal (2020) escribía un interesante informe sobre el tratamiento de la pandemia en España a partir de una serie de entrevistas con renombrados fotoperiodistas. El informe lleva el elocuente título (traducido del catalán) de ‘Una pandemia a ciegas’, pues para el autor –y los fotoperiodistas– sus imágenes han mostrado, pero con limitaciones (Terrón, 2020).

Y es que tuvieron que pasar semanas para que pudieran enseñar el interior de los hospitales, residencias de ancianos o tanatorios improvisados.

Todos los fotoperiodistas coinciden en una apreciación: en España, durante semanas no se quiso que se viera el caos en el que estaba sumido el sistema sanitario, y para que no se viera se dieron una serie de argumentos desde hospitales, residencias y administraciones (Terrón, 2020).

Situación que impedía la labor de los fotoperiodistas. Algunas fotografías nos llegaban, precisamente las que hacía el personal de esas instituciones vedadas al fotoperiodista, junto a otras realizadas por enfermos o allegados. Lo que nos lleva a una consideración de suma importancia: en nuestros días no es necesario ser un profesional para *documentar*, para dar fe. Este hecho encierra una observación que consideramos de sumo interés: Al estudiar las fotografías producidas por los fotoperiodistas a día de hoy, vemos que no se corresponden con las imágenes que se producen a partir de un suceso o acontecimiento, y menos como sinécdoque.

Pero sigue habiendo muchas imágenes que aún no se han publicado –o muy raramente– en nuestros medios: el rostro de los dolientes y el de los muertos, lo cual nos lleva a Sontag (2014a), ¿cómo mostrar el dolor y la muerte si ocultamos los rostros? Tampoco hemos visto todavía qué sucedió durante las primeras semanas en las instituciones, pues lo que se ha publicado no deja de ser una pequeña parte –la políticamente correcta– de las fotografías que se realizaron. A modo de anécdota ilustrativa: Para acompañar estas palabras pedimos permiso a una amiga médica que me dejara publicar alguna de las fotografías que tiene de esos días en el interior de un gran hospital. No lo consideró conveniente.

Pero, por otro lado, sabemos que compañeros nuestros de otros países europeos se sorprendían por la crudeza de imágenes reproducidas por nuestros medios. Mientras, nosotros, nos sorprendíamos con las que circulaban, por ejemplo, en países latinoamericanos¹. Existen culturas más permeables para mostrar ciertas imágenes. O, si se quiere decir de otra forma, los tabúes (que en ocasiones se ocultan en el decoro) no permiten que se muestren ciertas imágenes.

1 Al respecto, véanse, como ejemplo, las fotos que se han ido publicando en la revista mexicana de fotografía *Cuartoscuro* (cuatoscuro.com/revista).

El tiempo y la distancia nos dejan mostrar imágenes, pues están desposeídas de la proximidad, con la que empatizamos. El tiempo nos permitirá ver muchas de las fotografías que ahora se nos ocultan sobre la pandemia de la COVID-19. La distancia nos permite mostrar los rostros de los dolientes que no son los nuestros.

El CAC (2001) en sus recomendaciones *Sobre el tractament informatiu de les tragèdies personals* dedica parte de su escrito a la labor tras la cámara. En el escrito se enfatiza el no uso de zoom o de planos cortos a la par que podemos leer que, si se van a emitir imágenes duras, se avise pertinentemente y con tiempo suficiente a la audiencia. En sus conclusiones podemos leer (las traducciones son nuestras): “Hay que evitar hasta donde sea posible, y como norma general, recurrir a imágenes de víctimas muertas, de féretros o personas heridas” (CAC, 2001). Como se observa, se escribe en presente (desde donde se escribe el pasado y el futuro) y se nos recalca que “hasta donde sea posible”. De momento, en estas latitudes y en referencia a la pandemia, aún no es posible. Y se nos advierte:

Las imágenes de dolor referidas a tragedias producidas lejos del ámbito inmediato de referencia de los medios que las emiten han de ser tratadas también con especial cuidado evitando causar, mediante flagrantes diferencias de trato, un efecto de banalización del padecimiento de los ‘otros’ en contraste con el padecimiento de las personas próximas (CAC, 2001).

Pasemos, más brevemente, al caso del genocidio en Ruanda -1994-, en el que se calculan que fueron asesinadas más de 800.000 personas. Roskis (1995), en una pieza en la que escribe sobre cómo se cubrió fotográficamente esta masacre, titula la misma de manera concisa y certera: “Un genocidio sin imágenes”. No estaba en la agenda de los medios, así de simple. Entre el 7 de abril y el 15 de julio de 1994 se asesinaron aproximadamente al 70 % de los tutsis. Durante esos tres meses largos hubo un silencio cómplice de las potencias occidentales, cuando no una connivencia con las fechorías de los tutsis, sobre todo por parte de la antigua potencia colonizadora, Francia. ¿Influyó esa *pasividad* francesa en sus medios? Roskis nos explica que en parte de esos tres meses hubo dos fotoperiodistas (leemos bien, *dos*) occidentales y ningún periodista recorriendo Ruanda. A su vuelta, solo consiguieron colocar *un par* de fotografías; las redacciones no mostraron ningún interés por sus imágenes. Sin embargo, pocas semanas después, con el éxodo de decenas de miles de ruandeses y perpetrado el genocidio, Ruanda fue portada en todo el mundo:

No fue por tanto la guerra civil, esa masacre planificada de cientos de miles tutsis y de opositores hutus, lo que más inspiró a fotógrafos, periódicos, revistas y televisiones, sino la liturgia humanitaria, “éxodo y sacos de arroz, huérfanos y dispensarios, asesinatos de seres humanos y almas caritativas en acción, imágenes de dolor y movimientos de salvación” (Roskis, 1995, p. 28).

Se trata, por cierto, de unas imágenes recurrentes para ilustrar todo gran conflicto; las primeras que nos vienen a la cabeza son las de la Guerra Civil española. RosKis (1995, p. 28) añade: “Digamos que es lo propio de las imágenes: muestran más que en proporción a lo que ocultan. Al amparo de esos campos humanitarios tan fotogénicos, los asesinos hutus han ido reconstruyendo su potencial administrativo y militar”². Como veremos, desde nuestro punto de vista, muestran tanto como ocultan.

El tercer caso es la Revolución de la Primavera en Birmania, que se produce como contestación al golpe de estado urdido por Min Aung Hlaing, jefe de Estado Mayor de las Fuerzas Armadas de Birmania. Cabe decir que, en este caso, a pesar de los intentos de la dictadura de silenciar o desviar la atención, las protestas fueron portada en todo el mundo. Y vimos dolor, porque se nos mostró. Incluso, el rostro de la muerte.



Figura 1. Familiares de un joven lloran su muerte tras fallecer en las protestas contra el golpe de estado de Birmania. Extraído de *Press Bangla Agency*. Consultado desde <https://www.pba.agency>. Copyright, Press Bangla Agency.

Esta fotografía (ver figura 1) muestra a un familiar llorando a un joven, muerto en las protestas contra el golpe de estado. Una imagen en la que se observan en un primer plano dos rostros, el del fallecido y el del allegado. Esta imagen contraviene todas las recomendaciones del CAC, a no ser que “fuera inevitable” no publicarla. ¿Creen que es por eso, o más bien porque los protagonistas no son próximos?

Silenciado. Silenciada

Arrancamos este apartado con una advertencia: no, no es un ejercicio tardío de lenguaje inclusivo. Hablamos de silenciar un hecho o de silenciar una imagen (en ocasiones se dan ambas situaciones), lo que, como analizaremos, no es lo mismo. Somos conscientes, por otro lado, de que separar silenciamiento de silenciado/silenciada en muchos ca-

² Al igual que sucede con esas imágenes de las UCI durante la pandemia, con las que se medicaliza a la vez que se loa la tecnología como solución y como bien común.

sos es una tarea imposible. El propio fotógrafo puede ser un agente del silenciamiento debido a la autocensura, pongamos por caso, y esta puede deberse a causas externas o a convicciones del fotógrafo.

Para desarrollar el apartado tomaremos, en su inicio, la división que hace Juan Luis Pintos (2003) entre relevancia y opacidad. Este autor desarrolló gran parte de su pensamiento con relación a los imaginarios sociales, “esquemas que nos permiten percibir algo como real, explicarlo e intervenir operativamente en lo que en cada sistema social y los subsistemas funcionalmente diferenciados se describa como realidad” (Pintos, 2003, p. 27). Los imaginarios operarían con la distinción entre relevancia y opacidad, su punto ciego.

Cabría preguntarse si podemos considerar a la fotografía como un imaginario social. De fijarnos en el enunciado “percibir algo como real”, hemos de recordar las palabras de Fontcuberta (2016) respecto a la fotografía:

Por su parecido, la fotografía no solo es depositaria de verosimilitud (cualidad de visibilidad), sino también de veracidad (cualidad del discurso). Por un lado, transcribe lo real con fidelidad; y, por otro, infunde al fotógrafo una aureola de honestidad. En ambos casos, estas cualidades no aparecen como opciones imputables al albedrío del operador, sino como imposiciones del procedimiento, como un imperativo ontológico. Por tanto, la cámara reúne simultáneamente lo verdadero, lo veraz y lo verosímil (p. 122).

Pero, además, en la fotografía se da esa oposición relevancia/opacidad:

El foco de la cámara que graba lo visible produce siempre una diferencia, inicialmente material: lo visible, lo que aparece ‘en el campo’ y lo que queda ‘fuera de campo’, y por tanto invisible, desde la posición o para la perspectiva que asume y trasmite la cámara en cuestión (Pintos, 2003, p. 28).

Además, añade:

Tenemos, por tanto, que no existe un punto de vista privilegiado, un punto de vista no limitado por la geometría y el tiempo desde el que se pudiera definir linealmente la realidad como única, como verdadera, como válida universalmente, como auténtica, como cierta. Estaremos siempre en la situación de limitación en la definición de realidad, ya que tendremos que asumir que diferentes perspectivas establecerán diferentes relevancias e ignorarán diferentes opacidades (Pintos, 2003, p. 26).

Las palabras de Pintos nos llevan a deparar en el encuadre, y todo encuadre es un punto de vista que contiene un campo y conforma un fuera de campo. No hablamos, por tanto, de denotación y de connotación, o de lo explícito y de lo implícito; la connotación y lo implícito nos hacen ver el fuera de campo, silenciar. Por otra parte, el campo y el fuera

de campo son consustanciales a cualquier fotografía y comporta una selección de lo que se va a ver. El punto de vista es a la vez un fenómeno mecánico, cultural –sin olvidar la perspectiva lineal– y autorial (qué y cómo se muestra).

El mismo Pintos subraya que “en toda selección (...) existe un contexto de condensación, confirmación, generalización y esquematización a la base, que no se encuentra tal cual en el entorno sobre el cual se comunica” (2003, p. 28). Pintos, sin referirse a ellas, nos habla de las rutinas de producción, que a la vez son motivo de silenciamiento o de que guardemos silencio. Sobre la continuidad (que no oposición) campo/fuera de campo, entre los autores que hemos trabajado para este escrito, nos hablan profusamente Marzal (2007), Mussico (2007), Sontang (2014a y 2014b) o Cárdenas Chapa (2020). La obra de Mussico lleva por título *El campo vacío* y, como señala la autora, el campo vacío está lleno; en ella se nos dice que una de las posibles funciones del campo vacío es la elipsis. Debemos tener en cuenta que la elipsis puede ser el lugar de lo que no se puede o no se quiere mostrar –Román Gubern (1989) ha expuesto en más de una ocasión que el cine pornográfico es un género que llena la elipsis de las relaciones sexuales cinematográficas. En el caso de la fotografía, por ejemplo, en la sucesión de imágenes de un mismo acto narrativo suele haber saltos en el tiempo –inevitables, por muy pequeños que sean–, que no elipsis, aunque en la exposición de esa sucesión de imágenes perfectamente puede incrustarse la elipsis.

Pero, en todos estos casos, estamos hablando de la supresión total de un encuadre o del fuera de campo. Sin embargo, es corriente que, por distintas razones, en el momento de la toma o durante su edición, se eludan ciertas imágenes, lo cual se puede hacer mediante la sinécdoque o el *tapado* voluntario de parte de la fotografía³ de manera mecánica o mediante personas u objetos. A grandes rasgos pueden ocurrir dos cosas: que se silencie el entorno o parte de él para resaltar un objeto o un ser vivo o, al contrario, que sea el objeto o el ser vivo el que se silencie.

Por último, en relación con el campo y el fuera de campo, depararemos en que ninguno de los autores trabajados considera el momento de edición como el de posible creación de un encuadre nuevo. En ese momento, a partir de la fotografía originaria, se crea un campo, lo veremos, y un fuera de campo, lo que no veremos. Al hacerlo se puede focalizar la atención en algo, se pueden ocultar premeditadamente ciertas imágenes, o se puede buscar una composición más equilibrada o más estética. Ninguna de estas finalidades excluye en una misma fotografía a las otras. Ahora bien, en más de un caso, mediante la edición se construye una historia que nada tiene que ver con la narración de la fotografía originaria: se descontextualiza la imagen y el resultado es una lectura aberrante.

Un ejemplo extremo de lo que venimos diciendo es la imagen recreada por Brian Wansky a partir de dos fotografías, por la que más tarde tuvo que retractarse (ver figuras 2 y 3).

3 En estos momentos hay aplicaciones al alcance de todo el mundo para suprimir objetos o sujetos de las fotografías.



Figura 2. Portada de Los Angeles Times del 31 de marzo de 2003. Extraído de “Algunos ejemplos de imágenes manipuladas”, Jesús de Baldoma. Consultado desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>. Copyright, Jesús de Baldoma.

Composición:



Figura 3. Combinación que hizo Brian Walski (2003) de dos fotografías suyas para obtener una tercera imagen. Extraído de “Algunos ejemplos de imágenes manipuladas”, Jesús de Baldoma. Consultado desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>. Copyright, Jesús de Baldoma y Brian Walski.

Se suele decir que la fotografía atrapa un instante y que cada fotografía es un momento irrepetible. Pero lo que no suele decirse es que la narración fotográfica puede contemplar una serie de fotografías. En este caso, cada fotografía la podríamos asimilar, con muchas precauciones, a las secuencias, lo que nos llevaría a tener que analizar las imágenes una a una y en su interrelación con las que les anteceden y les preceden. Pondremos dos ejemplos para dar a entender esa secuenciación de algunas imágenes, a sabiendas de que podríamos haber escogido otros⁴.

Volvamos a centrarnos de nuevo en la pandemia de la COVID-19. Las revistas científicas de estos meses están repletas de artículos en los que se relaciona la comunicación y la COVID, pero son escasos los que analizan imágenes. Sin embargo, no he leído a nadie (con excepción de Rebeca Pardo, 2019) que hable de la fotografía epidémica como género fotográfico, auspiciado por el antropólogo médico Christos Lynteris. Como en todo género, aprecia unos temas propios de las pandemias, temas que tanto nos han sorprendido meses atrás (las calles vacías, la solidaridad, la prevención, etc.). No somos tan únicos, y las fotografías tampoco. Veamos un ejemplo.

La primera fotografía (ver figura 4) es de un grupo de pacientes de tuberculosis –otra pandemia– de St Thomas’ Hospital en sus camas al aire libre junto al río Támesis; la fotografía data de 1936.



Figura 4. Pacientes de tuberculosis toman el aire junto al Támesis. Extraído de *Daily Mail*. Consultado desde <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1326436/Tuberculosis-infection-rates-reach-30-year-high-rise-immigration.html>. Copyright, Hulton Archive/Getty Images.

4 Por ejemplo, la serie “El caballo en movimiento”, de Eadweard Muybridge (1878).



Figura 5. Isidre Correa, junto a su mujer y el equipo médico, frente a la playa delante del Hospital del Mar de Barcelona. Extraído de *El Periódico de Catalunya*, David Ramos. Consultado desde <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20200603/coronavirus-barcelona-hospital-del-mar-uci-7986021>. Copyright, Getty Images.

La segunda fotografía (ver figura 5) nos muestra a Isidre Correa que, tras días en la UCI, es llevado junto a una playa de Barcelona. La fotografía, de David Ramos, la publica *El Periódico* el 3 de junio de 2020. Esta y otras fotos del mismo paciente frente al mar son una de las imágenes icónicas de la pandemia. Nadie repara en que el acierto de los facultativos es su conciencia de que, precisamente, no son originales y, por tanto, que realizan un acto a sabiendas de que beneficiará al paciente. Sin embargo, para los destinatarios es una novedad (de ahí gran parte de su notoriedad) debido a su ignorancia respecto a las epidemias que precedieron a la actual.

Nos bombardearon con imágenes “antiguas” de personas con mascarillas y ahí se acaba todo, reduciendo, casi siempre, las epidemias y pandemias que han podido ser fotografiadas a la llamada “gripe española”. Consideramos que un investigador que carezca de una visión diacrónica (historicismo), sea cual sea su investigación, puede caer fácilmente en el error. Desde nuestro punto de vista, y en referencia a la pandemia y a lo que venimos escribiendo, sería de gran utilidad conocer, junto a las imágenes que se repiten en toda pandemia, aquellas otras que aparecen como novedad o que desaparecen; de esta forma, las imágenes nos iluminarían sobre los cambios de los imaginarios sociales.

Es, precisamente, lo que ocurre con el segundo ejemplo (figura 1): la representación de la muerte. Sabemos que hubo (¿está renaciendo merced al móvil?) un tiempo en que se fotografiaba a los muertos, pues así se les honraba y se les recordaba físicamente. Opinamos que también servían, en muchos casos, como oratorios. Morcate (2019), quizás la mayor experta en España de la fotografía *post mortem*, nos habla en estas líneas de cómo ha cambiado la consideración de las imágenes que se desean recordar:

Es precisamente en este espacio idealizado (las fotografías domésticas) donde las fotografías de la representación de la agonía, de la enfermedad, el dolor o la muerte van siendo por lo general expulsadas, porque impiden la perfección de una historia en la que sólo queda espacio para

la alegría, la diversión y la consecución de la felicidad, a pesar de que a menudo esta supuesta felicidad se haya construido especialmente para la cámara (p. 146).

Lierni Irizar (2018), por su parte, nos habla acertadamente de que en nuestra sociedad la muerte está vista como un fracaso y de que, al igual que la enfermedad y el sufrimiento, son imposibles de aceptar por un mundo que pone en valor el presentismo, la felicidad y el éxito, en una especie de infantilización social. Y añade, en referencia a la muerte, que “ni podemos, ni sabemos hablar de ella” (Irizar, 2018, p. 185). Quizás esta sea la razón del desasosiego de Barthes (2020):

Entonces, ¿es que no hay nada que decir de la muerte, del suicidio, de las heridas, del accidente? No, nada que decir de esas fotos en las que veo batas blancas, camillas, cuerpos extendidos en el suelo, trozos de cristal, etc. ¡Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase! (p. 121).

Huimos de la representación de la muerte para negarla y sentirnos tontamente inmortales. De representar la muerte, hemos pasado a eludir su representación, y de recordar a los muertos, a querer olvidar la muerte⁵. Ahora bien, y establecemos una relación con el apartado anterior, debemos tener en cuenta que la exclusión de la muerte también puede ser un silenciamiento: “Fenton, siguiendo las instrucciones del Ministerio de Guerra (Crimea) de no fotografiar a los muertos, a los mutilados y los enfermos (...) se ocupó de presentar la guerra como una solemne excursión” (Sontag, 2014a, p. 48).

El silencio

Tras lo escrito en la introducción (el silencio no existe, lo recreamos), ¿merece la pena dedicar un apartado a la ausencia de la ausencia? Consideramos que sí. Pero antes de continuar, formulemos una advertencia: pretendemos esquivar el error de hacer una taxonomía, por lo que las distintas relaciones con el silencio que aquí pasamos a enumerar son solo una manera de poder referenciar la relación entre fotografía y silencio. Creemos que merece la pena que nos detengamos en algunos ejemplos para así poder aclarar al lector nuestro punto de vista.

Si queremos escribir sobre el silencio y la fotografía, debemos consignar, en primer lugar, cuatro supuestos. El primero de ellos, y el más alejado de este ensayo, está compuesto por aquellas fotografías que nos piden estar en silencio. Por ejemplo, esa cara que nos requiere silencio y a la que se ve con el índice frente a sus labios cerrados. Permítasenos una breve digresión. En Roma, el Dios del silencio (y de lo confidencial) era Harpócrates que proviene de la deidad griega (Dios del silencio); este a su vez toma prestado al Dios egipcio Horpajard, nombre del Dios Horus cuando era niño, que se representaba como un niño

5 Y este es el sentido último de las aplicaciones que pretenden dar vida a una personada fallecida.

desnudo con el dedo en la boca; durante la época grecorromana surge de un loto (se nos antoja un predecesor de las representaciones del nacimiento de Venus). Pues bien, ese dedo que se lleva a la boca (es un niño, se chupa el dedo) es interpretado por los griegos como que se lo lleva a los labios para indicar silencio. De este error surge una deidad y un símbolo que, pensamos, es universal.

El segundo supuesto se refiere a aquellas fotografías capaces de irradiar quietud y calma. Podemos caer en el error de que las imágenes que para nosotros irradian silencio sean interpretadas como tales por todos. Falta una investigación que certifique si es así y que caracterice los rasgos preminentes de este tipo de fotografías (las cuales hunden sus raíces en la pintura, en la mayoría de los casos, occidental). Suponemos que suelen tratarse de espacios abiertos en los que no se percibe movimiento y, más que contarnos o describirnos, nos muestran esa quietud a la que antes nos referíamos. Así, las fotografías del paisajista de referencia Ansel Adams acostumbran a entenderse como captadoras de imágenes que nos llevan a la contemplación y, con esta, al silencio (Revenga, 1983); son fotografías para ver callados. Somos de la opinión que, en gran parte, ello se debe a la utilización del blanco y negro para, de esta manera, trascender a una visión de los objetos por separado y fijar la atención en un todo. Curiosamente, la pintura china tradicional reservaba el color a las pinturas cuyo objeto central son los seres humanos, los animales y los vegetales; los paisajes usaban distintas tonalidades a partir del negro.

En tercer lugar, debemos considerar el uso de las metáforas para representar al silencio en una fotografía. Al igual que en el primer supuesto, se deberían entresacar aquellas metáforas más usuales en nuestra cultura y, posteriormente, poder hacer así estudios comparados con otras culturas. Me permito poner como ejemplo una fotografía que se ha usado como metáfora del silencio, en este caso cósmico. Me refiero a “The Blue Marble”, tomada el 7 de diciembre de 1972 desde el Apolo 17. En ella se ve la Tierra como un planeta azul flotando en la nada (por cierto, la imagen que todos conocemos no es exactamente la conseguida desde el Apolo 17 pues fue editada ya en la Tierra para mostrar más certeramente aquello que soñábamos con ver). Esta fotografía tiene otro valor y es el de cuestionar la visión antropocéntrica del mundo.

Por último, en cuarto lugar, nos queda por considerar aquellas fotografías que contienen silencio, esa quinta dimensión que, según Cheng (2016), constituye el “vacío”, elemento que aglutina y relaciona lo que se muestra. En la pintura tradicional china se define en muchas ocasiones como la armonía entre el soporte (vacío) y la tinta (la plenitud). Panikkar (1984/85, p. 43) nos habla de que “en las pinturas paisajistas de inspiración budista (*ch’an*), todos los elementos, montañas, árboles y nubes, están solo para señalar, por contraste, el vacío, del que parecen estar surgiendo en el momento mismo del que se desprenden como islotes efímeros”. Al igual que ocurre con los textos en chino que según Lizcano (1992), son solidarios con el espacio y culminan la aspiración de Apollinaire, al que cita: “En un poema, la unión de los fragmentos no será la de la lógica gra-

matal, sino la de una lógica ideográfica que posibilite un orden de disposición espacial contrario al de la yuxtaposición discursiva” (Lizcano, 1992, p. 67). Y eso es lo que persiguen también los poemas de Mallarmé.

Pasemos a los ejemplos. Desde nuestro punto de vista, es Hengki Koentjoro, nacido en Yakarta, el fotógrafo que mejor ejemplifica lo que pretendemos decir tomando por analogía la pintura clásica china. En la primera fotografía que mostramos de este autor (ver figura 6), esa unión, ese diálogo, la configuración de un todo se hace patente. El objeto se hunde en la nada, que es la que prevalece, un objeto que deja de ser un utensilio (para pescar) y dota a la imagen de una abstracción contenida. El silencio como lugar en el que respira la significación.



Figura 6. Configuración de un ‘todo’ hundido en silencio. “Submerge”, Hengki Koentjoro. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>. Copyright, Hengki Koentjoro.

En la segunda fotografía (ver figura 7) apreciamos que, más que mediante la perspectiva lineal, lo cercano y lo lejano aparecen por capas (como también ocurre en muchas pinturas chinas, en las que nunca hay un punto de fuga), separadas por esa niebla que configura un vacío de donde va naciendo un paisaje que termina desvaneciéndose y siendo niebla (otra técnica muy usada por la pintura china).



Figura 7. La niebla como ‘capas’ de distancia y configuración del ‘vacío’. “Java”, Hengki Koentjoro. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>. Copyright, Hengki Koentjoro.

Comparemos ahora estas dos fotografías, la primera es de Hengki Koentjoro (figura 8) y la segunda de Michael Kenna (figura 9), gran seguidor de Ansel Adams.



Figura 8. Imagen de la playa en el centro de Sanuar, Bali (Indonesia). “Sanuar Beach”, Hengki Koentjoro. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>. Copyright, Hengki Koentjoro.



Figura 9. Imagen del lago Biwa en Takaishima, Japón. “Torii, Study 2”, Michael Kenna. Consultado desde <https://www.michaelkenna.com/>. Copyright, Michael Kenna.

Mientras que en la primera prevalece la sutileza y la armonía, en la segunda los contrastes y sobre todo las nubes dotan de dramatismo a la fotografía. Prestemos atención, por otro lado, a que en la segunda fotografía el objeto está en el centro de la imagen y, en cambio, en la primera se sitúa en un pantalán (una línea) que surge en la derecha de la imagen, y, al fondo, casi invisible, se observa la montaña, que emerge.



Figura 10. Imagen del lago Biwa en Takaishima, Japón, cinco años antes de la anterior. “Torii, Study 1”, Michael Kenna. Consultado desde <https://www.michaelkenna.com/>. Copyright, Michael Kenna.

Quizás la segunda fotografía de Michael Kenna (ver figura 10) tenga más que ver con lo que intentamos decir. Es la misma *torii*, pero ahora ya no ocupa el centro de la imagen y emer-

ge de un mar que casi se confunde con el cielo. Las *torii* son las puertas (sintoístas) que separan el espacio sagrado (donde está el templo) del profano; en ocasiones puede haber una sucesión de *torii*. En el caso que nos ocupa, la *torii* está en el lago Biwa y es la primera puerta (la segunda más grande y en tierra firme) del santuario Shirahige. Esta *torii* debe de ser la más fotografiada de todo Japón y, generalmente, nos muestra la *torii* con el lago de fondo. Lo que no se suele apreciar es que está a escasos metros de la orilla y que la orilla es el espacio que se separa a las dos *torii*. Al hacer la fotografía con el lago de fondo, lo que mostramos es el espacio profano. ¿Por qué entonces esa puerta en el agua? Para que los que fueran en una embarcación *entraran* en el espacio sagrado; Sarutahiko-no-mikoto, la deidad del templo, proporciona, entre otras, las bendiciones a los transportistas que surcan las aguas (dulces o del mar). Vemos cómo en este caso el punto de vista es de tal importancia que desvirtúa el sentido originario de las *torii*; prevalece lo “bello” y el sentido de la narración es diametralmente opuesto al de los constructores del santuario. Como nos recuerdan Gloria Jiménez y Leyre Marinas (2020), la mirada fotográfica precede al invento de la propia cámara y, por tanto, de cada fotografía, añadimos. En el caso que reseñamos unas puestas de sol espectaculares frente al santuario y un lago, un agua que refleja la belleza de una *torii* que resalta un entorno “vacío”.

Ahora bien, la lectura que hemos podido hacer de estas fotografías es posible gracias al conocimiento del contexto. En ocasiones, un pie de foto no es suficiente o es tan “erróneo” como la propia fotografía. El contexto nos permite leer, pero no obstante antes hay que aprender a hacerlo. Marzal (2007) nos dice que, para leer una fotografía, es necesario tener en cuenta los siguientes niveles: el contextual, el morfológico, el compositivo –donde incluye el campo y el fuera de campo–, el enunciativo y la interpretación global. En el contextual incluye los datos generales, los parámetros técnicos y los propiamente contextuales, información biográfica y de la crítica. Bien es cierto que habla de la fotografía artística, pero aun en este caso, como hemos visto, precisamos saber más si de veras la queremos leer (es muy legítimo contemplarla sin más, y degustarla o no), lo mismo que si vamos a ver el pórtico de una catedral o cualquier otra narración que use otros lenguajes en cualquier tipo de soporte (interfaces).

Por su parte, Torras (2014), al hablarnos del silencio audiovisual, distingue entre los siguientes contextos: el diegético, el múltiple, el narrativo y el real. Desde nuestro punto de vista, esta taxonomía sobre contextos es más útil para analizar los elementos que componen una fotografía.

Lo que no compartimos son las siguientes palabras:

Es bien sabido que el poderío de las imágenes reside en la sugerencia que ofrecen a quien las observa, es el espectador quien las interpreta y decide su significado, y es precisamente esa labilidad de la interpretación la que hace que dos personas atribuyan significados diferentes a una misma imagen (Conesa, 2021).

Pensamos que no es una “cualidad” exclusiva de la fotografía, ocurre con cualquier narración, y más si no disponemos de la capacidad contextual para interpretarla.

El último ejemplo es una fotografía muy conocida de Robert Capa, una de las pocas que nos quedan del desembarco de Normandía (ver figura 11). Como sabemos, un error del técnico de revelado hizo que el resto de las tomas se velaran. En este caso, el desenfoque y los objetos y el soldado que surgen de un mar que es nada (y casi se confunde con el cielo) dotan de una plasticidad y una capacidad expresiva (también por el contraste, ahora, entre “objetos” y vacío) que trasciende el momento y la finalidad informativa.



Figura 11. Soldado estadounidense en el ‘Día D’ del desembarco en Normandía, Robert Capa. Consultado desde <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa/>. Copyright, Robert Capa y Magnum Photos.

Conclusiones

Este ensayo es una primera aproximación al silencio y la fotografía, una cuestión prácticamente ignota. De los raros textos que hemos llegado a leer sobre este tema, la mayoría son prescindibles por vacuos, de ahí que nos hayamos apoyado en gran medida y, por analogía, en la pintura clásica china. Partimos de que el silencio es imposible y que, por tanto, lo que llamamos silencio es una representación del silencio, que posee una serie de rasgos, de los que entresacamos uno, que nos parece de gran importancia: el silencio es capaz de significar y, para ello, al igual que la palabra (o el objeto), precisa interrelacionarse con los otros elementos de la narración y disponer de una contextualización que lo haga inteligible.

Consideramos que el silencio está en el mismo plano que los otros elementos de cualquier lenguaje, que cobran sentido en cuanto a su unidad y uso. Desde nuestro punto de vista, en los estudios sobre fotografía faltaría ahondar científicamente en los procesos de producción y, sobre todo, en los de recepción. Lo pensamos, pero no sabemos con certeza qué leen (ven) los destinatarios. Por otro lado, echamos en falta más educación visual.

Al hablar de silencio y fotografía, hemos distinguido entre silenciamiento, silenciado/silenciada y silencio. En el último supuesto hemos diferenciado entre las fotografías que nos reclaman silencio, las fotografías capaces de irradiar quietud y calma y que asimila-

mos a contemplación y silencio, las fotografías que usan metáforas para representar el silencio y, por último, aquellas fotografías, las menos, en las que merced a la composición se incorpora el silencio.

Somos conscientes de que se debe ahondar en este objeto de estudio si deseamos delinearlo con más esmero y precisión. Una invitación para este autor y para todos aquellos que reflexionan sobre la fotografía.

Referencias

- Aguiló Vidal, B. (2020, septiembre 22). Una pandèmia a cegues: Conseqüències del bloqueig fotoperiodístic durant les primeres setmanes de confinament per la Covid-19. *Mèdia.cat*. Consultado 25 septiembre 2020, desde <https://www.media.cat/2020/09/22/una-pandemia-a-cegues/>
- Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bentley, L. (1936). [Fotografía de pacientes de tuberculosis que toman el aire junto al Támesis]. Consultado desde <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1326436/Tuberculosis-infection-rates-reach-30-year-high-rise-immigration.html>
- Biguenet, J. (2021). *Silencio*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Byung-Chul, H. (2016). *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- CAC. (2001). *Sobre el tractament informatiu de les tràgedies personals*. Barcelona: CAC.
- Capa, R. (1944). [Fotografía de un soldado estadounidense en el Día D del desembarco en Normandía]. Consultado desde <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/>
- Cárdenas Chapa, E.M. (2020). La fotografía como la evidencia del esto-ha-sido y testigo de la actualidad. *Revista Mexicana de Comunicación*, 146-147. Consultado 5 abril 2021, desde <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/la-fotografia-como-la-evidencia-del-esto-ha-sido-y-testigo-de-la-actualidad/>
- Cheng, F. (2016). *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Conesa, Ch. (2021, junio 15). ¿Es lícito hurtar a los reporteros gráficos (y a la sociedad) la realidad de la pandemia? *El Diario*. Consultado 15 junio 2021, desde https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/licito-hurtar-reporteros-graficos-sociedad-realidad-pandemia_129_8040762.html
- De Baldoma, J. (2018). *Algunos ejemplos de imágenes manipuladas*. Consultado 12 enero 2020, desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>
- De Baldoma, J. (2018b). [Fotografía de la portada de *Los Angeles Times* del 31 marzo 2003]. Consultado desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>
- Derrida, J. (1977). *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Espada, A. (2004). *La necesidad de la imagen*. Consultado 10 junio 2020: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-necesidad-la-imagen-entrevista-susan-sontag>
- Fontcuberta, J. (2016). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gloria Jiménez, G. y Marinas, L. (2020). Vampiros Narcisistas: En los límites de la representación fotográfica. *Documentación de Ciencias de la Información*, 44(1), 127-132.
- Gubern, Romà. (1989). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal.
- Irizar, L. (2018). *Ante el dolor de los demás*. Bilbao: Ediciones Beta.
- Jaworski, A. (1997). *Silence, Interdisciplinary Perspectives*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- Kenna, M. (2002). Torii, Study 1 [fotografía]. Consultado desde <https://www.michaelkenna.com/>
- Kenna, M. (2007). Torii, Study 2 [fotografía]. Consultado desde <https://www.michaelkenna.com/>
- Koentjoro, H. (2010). Submerge [fotografía]. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>
- Koentjoro, H. (2012). Java [fotografía]. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>
- Koentjoro, H. (2012b). Sanuar Beach [fotografía]. Consultado desde <https://m.facebook.com/koentjoro24>
- Lizcano, E. (1992). El tiempo en el imaginario social chino. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, (10-11), 59-67.
- Lyons, J. (1983). *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona: Paidós.
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Morcate, M. (2019). El álbum de los dolientes. Un recorrido por las representaciones fotográficas de muerte y duelo en el ámbito doméstico. En M. Morcate y R. Pardo (eds.), *La imagen desvelada* (p. 125-161). Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.
- Mussico, D. (2007). *El campo vacío*. Madrid: Cátedra.
- Muybridge, E. (1878). El caballo en movimiento [fotografía]. Consultado desde https://historia.nationalgeographic.com.es/foto-del-dia/el-caballo-movimiento_16818
- NASA (1972). Blue Marble. Image of the Earth from Apollo 17 [fotografía]. Consultado desde <https://www.nasa.gov/content/blue-marble-image-of-the-earth-from-apollo-17>
- Panikkar, R. (1984/85). El silencio de la palabra. Polaridades no dualísticas. *Cielo y Tierra*, (10), 25-33.
- Pardo, R. (2019). Fotografía y enfermedad. Iconografías en transformación. En M. Morcate y R. Pardo (eds.), *La imagen desvelada* (p. 19-59). Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.
- Pintos, J. L. (2003). El metacódigo 'relevancia/opacidad' en la construcción sistémica de las realidades. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 2(2), 21-34.

- Press Bangla Agency. (2021). [Fotografía de familiares de un joven que lloran su muerte tras fallecer en las protestas contra el golpe de estado de Birmania]. Consultado desde <https://www.pba.agency>
- Puccinelli Orlandi, E. (1993). *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*. Campinas SP: Editora da Unicamp.
- Ramos, D. (2020). [Fotografía de Isidre Correa, junto a su mujer y el equipo médico, frente a la playa delante del Hospital del Mar de Barcelona]. Consultado desde <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20200603/coronavirus-barcelona-hospital-del-mar-uci-7986021>
- Revenga, L. (1983, junio 13). La naturaleza según el fotógrafo Ansel Adams. *El País*. Consultado el 4 Julio 2020, desde https://elpais.com/diario/1983/06/13/cultura/424303205_850215.html
- Roskis, E. (1995). Un genocidio sin imágenes. Blancos filman a blancos. *Disenso*, (11), 26-28.
- Sacristán, E. (2021, junio 14). Entrevista al físico teórico Álvaro de Rújula: 'El vacío no es la nada y tampoco está vacío'. SINC. Consultado 14 junio 2021, desde <https://www.agenciasinc.es/Entrevistas/El-vacio-no-es-la-nada-y-tampoco-esta-vacio>
- Saville-Troike, M. (1994). Silence. En *The Encyclopedia of Lenguaje* (Vol. 7, p. 3495-3947). Oxford: Pergamon Press.
- Sontag, S. (2014a). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House G.E.
- Sontag, S. (2014b). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House G.E.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Suárez Gómez, A. (2021). No todo el lenguaje es voz. El audismo como forma de discriminación. Nexos. Consultado 4 julio 2021, desde <https://discapacidades.nexos.com.mx/no-todo-el-lenguaje-es-voz-el-audismo-como-forma-de-discriminacion/?fbclid=IwAR2uvRVjP9sz-JzmTsp6J83zXLx2WU-YYtr1nY3FTC2s7XRUuWHELphSeQk>
- Tannen, D. (1991). *Tú no me entiendes*. Buenos Aires: Vergara.
- Torras, D. (2014). La esencia del silencio audiovisual. 'El silencio' de Bergman como ejemplo. *Revista Comunicación*, 12(1), 82-93.
- Terrón, J. L. (2020). Cómo representan las fotografías una pandemia. *Revista ALAIC*, 19(35), 50-60.
- Terrón, J. L. (1992). *El silencio en el lenguaje radiofónico* (Tesi doctoral no publicada). Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya.
- Valdés de la Campa, D. (2018). El silencio como imagen sonora. *Correspondencias. Cine y pensamiento*. Consultado 11 febrero 2021, desde <http://correspondenciascine.com/2018/03/el-silencio-como-imagen-sonora/>
- Walski, B. (2003). [Fotografía de la combinación que hizo Brian Walski de dos fotografías suyas para obtener una tercera imagen]. Consultado desde <https://fotografialibre.com/articulos/ejemplos-imagenes-manipuladas>
- Wittgenstein, L. (1981). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.

Cuatro pasos hacia las palabras del silencio en el cine

Carlota Frisón Fernández

TecnoCampus - UPF / Universitat Autònoma de Barcelona

cfrison@tecnocampus.cat

Date received: 30-06-2021

Date of acceptance: 20-07-2021

Date published: 22-12-2021

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | ACCIÓN | ESCUCHAVISIBLE | VOZ EN SILENCIO | FILM-ENSAYO

KEYWORDS: SILENCE | ACTION | *LISTENING-VISIBLE* | SILENT VOICE | FILM-ESSAY.

RESUMEN

Cuando se indaga sobre el silencio, se descubre que se está emplazado a relacionarlo, de manera unívoca, con una falta o una ausencia de habla, de sonido o de escritura. Dicho emplazamiento concierne a un determinado imaginario que impone pensarlo y alojarlo en una enunciación descriptiva de carencia y de ausencia. Si la teoría cinematográfica ha pensado el silencio en el cine, ha recogido, primordialmente, dicha narratividad para conceptualizarlo. Aquí se determina dar un paso y reconsiderar lo pensado, proporcionando al silencio una envoltura desemejante a la practicada hasta ahora. Si partimos de que todo lo que las personas hacemos se edifica en contextos y de que el cinematográfico transcurre en su acción “escuchavisible”, es entonces cuando una pregunta inquietante se propone: ¿Se escucha el silencio en el cine? Este artículo pone de manifiesto como el cine ha representado el silencio con sus palabras, aquellas que comúnmente se afirma que el silencio carece. Es en el ensayo cinematográfico donde la representación del silencio ha hallado su habla a través de las palabras que transcurren. El proceder ensayístico de los cineastas ha puesto en escena la representación de las palabras que pertenecen al silencio, dando cuerpo escuchable a sus pensamientos, a su idear, mediante su voz.

ABSTRACT

When you inquire about silence, you discover that you are being summoned to relate it, in a unique way, to a lack or absence of speech, sound or writing. That summons concerns a certain imaginary that requires consideration and placing it in a descriptive enunciation of lack and absence. When thinking about silence in cinema, cinematographic theory has primarily adopted this narrativity to conceptualize it. This article determines a step forward and reconsiders what has previously been thought, providing silence with an envelope unlike that practised up to now. If we start from the fact that everything people do is constructed in a context and that the cinematographic takes place in its “listening-visible” action, then a disturbing question is proposed: is silence heard in cinema? This article shows how cinema has represented silence with its words, those commonly agreed that silence lacks. It is in the cinematographic essay that the representation of silence has been able to speak through the words that unfold. Filmmakers’ essayistic actions have staged the representation of the words that belong to silence, giving a listenable body to their thoughts and their ideas through their voice.

Primer paso: la sospecha

La maraña de supuestos en los que habitamos responde a diferencias que pautan las relaciones. En ellas, magnificamos algo hasta tal punto que, para sobrevivir en esas alturas, necesariamente establecemos contrincantes, y los desprestigiamos hasta casi intentar despojarles del contexto en que están actuando.

Sabemos que la voz escuchada en el cine ha estado estigmatizada. Cuando el cine pudo incorporar la escucha de las palabras verbalizadas por los personajes se manifestaron las primeras distancias escépticas sobre la nuevísima capacidad cinematográfica. Desde cineastas como Sergei Eisenstein, Vsévolod Pudovkin, René Clair, Charles Chaplin, Erich von Stroheim a teóricos como Arnheim y Balázs plantearon las primeras sospechas. El principal problema que expusieron era la capacidad de la palabra como portadora de significado frente a la imagen. Entendieron que el cine parecía acercarse al teatro, la posibilidad de convertirse la imagen-cine en teatro filmado, y que la realidad se daría junto a las palabras escuchadas; que la libertad creadora quedaría esclavizada cuando el diálogo y su sincronización fueran lo principal frente al montaje.

Pronto, el uso desconfiado del sonido (sobre todo, música y ruidos) pasó a tener cierta protección. Béla Balázs fue de los primeros en proponer que su uso, en relación a los ruidos y a la utilización de la música, no iba a convertirse en complemento de la imagen, sino que dinamizaría la acción que se desarrollaría en imagen (Balázs, 1978). Las voces, y su escucha, tardaron más tiempo en deshacerse de la suspicacia que provoca su uso, y, de hecho, hoy sigue provocando recelo.

Con la desconfianza hacia el sonido, quedó patente que a la imagen se la consideraba una majestad. Su soberanía se veía con posibilidad de ser destronada, y así es como el sonido fue pensado como un intruso. Rick Altman escribió *Four and a Half Film Fallacies* (1992) y en él presentó cuatro falacias y media sobre la incorporación del sonido en el cine. El sonido ha sido entendido como un suplemento, un accesorio frente a la imagen, y su planteamiento gira entorno a la idea de la esencialidad visual del cine y la desatención hacia al sonido. Sus principales consideraciones se centran en la discriminatoria idea de que lo visual llegó primero, que las imágenes son las principales portadoras de significación, y que el sonido en el cine es una reproducción de lo real, no una representación.

Sarah Kozloff, a su vez, destaca: “La prescripción facultativa del *mostrar* por encima del *decir*, está entretejida con varios prejuicios eternamente repetidos sobre los autores, las historias y los receptores (literarios o cinematográficos, de ficción o de no ficción)” (2013, p. 40). La intrínseca preponderancia de la visualidad de la imagen-cine ha provocado entender que mostrar es más vívido, más sutil, más democrático, y permite mayor ambigüedad frente al decir (centrándose en el uso de la voz) como provocador de transparencia, de centralidad ante su escucha, de producir una inmediatez no deseada y como el decir de la voz es más autocrático (Kozloff, 2013). Queda patente que una “ideología

de lo visible”¹ (Altman, 1980, p. 76) insta a la primacía de lo visual y relega el sonido a un mero acompañante.

Cuando el sonido conquistó la posibilidad de transcurrir en el cine, en su recién nacido contexto, quedó claro que asumir el nuevo agenciamiento provocó miedos. Sabemos que repensar en una nueva manera de dimensionar lo cinematográfico implica un nuevo modo de pensar, cuestión que es a su vez inagotable y nunca cierra las puertas. La inserción del sonido junto a la imagen cinematográfica propició que el contexto-cine se modificara, y se refundó un nuevo espacio de creación.

Sabemos que todo lo que los individuos hacemos se edifica en contextos, todo lo que hacemos son contextos. Lo que practicamos en ellos debe accionarse, transcurrir en los contextos que son territorios cartografiados donde cada uno se configura con sus particularidades. La territorialidad del cine, su contexto, comenzó su andadura con solo la imagen, para desterritorializarse un instante y reterritorializarse de nuevo junto al sonido. El cine se metamorfoseó, cambió de naturaleza, y se conquistó en un nuevísimo modo de pensar lo cinematográfico. Nueva composición, donde, claro está, su renovada alineación puede entorpecerse, taparse, interrumpirse, pero también impulsarse, agilizarse o engrandecerse en el nuevo terreno-cine.

Es evidente que hoy reconocemos como la voz y las palabras escuchadas adquieren un nuevo talante e impulso estético en el cine documental, en su uso axial en el film-ensayo. Fue André Bazin (2000) quien escribió en *France-Observateur*, en 1958, un artículo sobre la película *Carta de Siberia* (Dauman y Marker, 1958) de Chris Marker, proponiendo que el montaje del director no era el común, es decir que no se construía a través de una relación entre plano y plano (entre imagen e imagen), sino que la edificación era horizontal, un montaje del oído al ojo. Bazin presentaba una nueva relación entre texto e imagen, y comparaba la película de Marker con un ensayo, determinando que *Carta de Siberia* era un ensayo documentado, un nuevísimo modo de hacer cine. Marker, con su modo de accionar el contexto-cine, zarandeó la mala prensa de la voz y mostró la capacidad reflexiva, meditativa, presentándola como una discusión abierta de ideas junto a las imágenes.

Esta capacidad de la voz y su potencia desarrollada en los films-ensayo puede cuestionarse adjudicándole al cine, tal y como plantea Michel Chion, la tendencia “vococentrista” del cine, al favorecer a la voz humana como portadora de significado, y su irremediable “garantía de una inteligibilidad sin esfuerzo de las palabras pronunciadas” (Chion, 1993, p. 17), su “verbocentrismo”. Verdaderamente, la escucha de las voces en el cine provoca traqueteo, pero es gracias a las directoras y a los directores, y su capacidad de ennoblecer al sonido-voz junto a la imagen, como se ha originado una nueva geografía constructiva de pensar una idea en cine a través de la tecnología. Pensar en una jerarquización de los nuevos componentes es no sumergirse en la acción concomitante de la imagen y el sonido, de una ligada en el otro.

1 Salvo se indique lo contrario, las traducciones presentes en el texto son de la autora.

Segundo paso: en busca del territorio

En el nuevo contexto, la capacidad de reinención del cine fue enorme. El territorio aumentó sus facultades hasta tal punto que, como afirma Altman, el sonido ha adquirido la facultad de estar “lejos de ser un acompañante redundante y servil (...), el sonido ahora parece un tipo mucho más inteligente que a primera vista porque es evidente que el sonido utiliza lo visible para promover su propia causa” (1980, pp. 75-76). La escucha de ruidos, de música y de palabras implicó la incorporación de una técnica nueva que, relacionándose recíprocamente junto a la imagen, podía, incluso, aventajar la ecuanimidad, tomando el sonido sus características para hacer ver a la imagen beneficiada. La relación asimétrica se desquebrajó y una equidad reconocida permitió una naciente relación de intereses mutuos.

Si no identificamos el contexto, no puede comprenderse nada. Si queremos advertir lo que ocurre en el proceso de creación de los contextos, de cualquier índole, haremos bien en reconocer cómo estos son un invento humano del que no es posible escabullirse. De hecho, habitar lo humano es invención representacional, un modo de organizar el vivir que tiene su base en lo que consustancialmente es imaginación, “hijos de la fantasía”, manifiesta Ortega y Gasset (2004-2010, p. 816). Somos imaginación y la accionamos para vivir la vida e *ipso facto* “*imagineamos*”, es decir, “*metaforeamos*”, creando contextos, “categorías de la mente” (Bateson, 2006, p. 120) donde establecemos un sistema de relaciones.

Vivir en humano se inventa accionando nuestra capacidad intrínseca que es imaginar “*metaforeando*”. Y en esas, creamos contextos de acción relacionándose. Las relaciones que se establecen en los contextos son del orden del quehacer, tarea de hacerse, de imaginarse, de modo persistente. Otro asunto es qué contextos inventamos y con qué relaciones.

La nueva construcción del contexto-cine propiciaba que el ingenio de las directoras y los directores lo aprehendieran y en él desarrollaran una idea en cine. He aquí una ceremonia parental que se edificó en el territorio-cine y la brecha antes pensada entre imagen y sonido se agotó. Ahora:

Ninguna de las pistas acompaña a la otra, ninguna es redundante; ambas están trabadas en una dialéctica en la cual son a la vez amas y esclavas una de la otra; este arreglo se ajusta tan bien a ambas que las dos perpetúan premeditadamente el mito de la unidad del cine -y, de este modo, la del espectador- como si sus vidas dependieran de ello (porque así es) (Altman, 1980, p. 79).

En cine, el enclave donde se conformará una metáfora imaginada es el espacio y lo persistente es su visibilización (ya sea, por ejemplo, de pantalla negra o un plano general de un campo) y su “*escuchabilidad*” (de, por ejemplo, ruido de bocina o una enorme cháchara de personajes). Identificamos cómo el espacio profilmico (llamado real) se transforma en espacio filmico (dramatizado) en el gesto de conducir una idea en cine a través del dispositivo tecnológico. El cine es pensar a través de la tecnología, y las imágenes y sonidos que surjan serán territorios imaginados que suscitarán ideas. En esa intencionalidad de trasmutación

del espacio real, este se transformará en representado y conformará escenas y secuencias, espacios imaginados que se edificarán mediante vectores (planos), cortes de movimiento, que construirán representacionalmente el tiempo (la duración, el cambio que se produce entre sus propias relaciones). Es en el espacio donde se cimenta el territorio cinematográfico y donde el movimiento, el tiempo, la dramaturgia, el silencio y más se desplegarán en su acción escuchable y visible; el cine es esencialmente “*escuchavisible*”.

El cine brinda lo que Deleuze formula como imagen-pensamiento, desarrollándose junto a las ideas que la imagen-cine propone en su recorrido: “El cine ha intentado siempre construir una imagen del pensamiento, de los mecanismos del pensamiento. Y no por ello es abstracto, sino todo lo contrario” (Deleuze, 1995, p. 56). Y no solo las imágenes construirán mundo (Goodman, 1990), también los sonidos lo forjarán. La visualidad y la *escuchabilidad* del cine es su mundo primordial e iniciático.

Si el silencio forma parte del transcurrir *escuchavisible* del cine, ¿podrá conformarse de sonido? Y, de entre los sonidos cinemáticos (palabras, ruidos y música), ¿las palabras podrán configurar imágenes en silencio? Estas preguntas topan de bruces con el concepto silencio en el que nos vemos envueltos, según el cual se ha definido como una falta, una ausencia o una carencia de palabras y sonidos. Así lo han expresado la mayoría de los diccionarios, y lo que ha provocado dicha descripción es una confrontación, ha promovido que la existencia del silencio se configure desde una falla indecible. Es posible que la policía de las palabras no esté de acuerdo con esta interpretación, pero nos invitan a establecer y mantener una relación de soberanía entre palabra y silencio, y de manera disciplinada hemos colocado en un podio a la palabra y, a sus pies, el silencio con su eterna falta. Así lo hemos legitimado y hemos creado ley.

Efectivamente, una de las palabras más desatendidas es el silencio. La categoría sígnica que se le da se sustenta en una negatividad, una indefinición, una prohibición, al definirlo por oposición, tal y como afirma Bachelard: “En todos los casos, el silencio se presenta y se define como algo opuesto a una actividad y se construye, por tanto, en objeto de una poética del No” (Citado en Boves, 1992, p. 110). El problema de tal definición, de tal atribución, es que procede de un idear que responde a un pensamiento binario, propio del pensamiento occidental. Este genera fronteras irreconciliables: “la lógica binaria y las relaciones biunívocas siguen dominando al psicoanálisis, la lingüística y el estructuralismo, y hasta la informática” (Deleuze y Guattari, 1997, p. 11); y del mismo modo ocurre en el cine.

Sabemos que la lógica binaria se sustenta en una narración cosmogónica que ha configurado nuestra vida y que:

Cuando te mantienes en silencio, eres lo que era Dios antes de la naturaleza y la creación, y esa es la materia que utilizó para darles forma. Y entonces ves y oyes lo que Él veía y oía en ti antes de que tus propios querer, ver y oír hubiesen comenzado (Jacobo Boehme en Le Breton, 1997, p. 136).

Así, pues, el silencio es el hábitat de Dios, y, asimismo, el silencio fue la materia desde la que Él creó lo que conocemos como el mundo. En este monoteísmo, el silencio y Dios viven atados, habitan adheridos, sin posible desunión. Si, además, atendemos a que se nos induce a relacionar el silencio con las palabras nada (“carencia absoluta de todo ser”) y vacío (“falta de contenido físico o mental”), el horizonte es demoledor: el silencio se encuentra cuidadosamente confiscado y enteramente absorbido por un soberano celestial.

De manera análoga es común, entre quienes comparten dicha creencia, establecer contigüidad entre muerte y silencio. Se afirma que un cuerpo fenecido está en silencio, de tal manera que se hace cohabitar en un rostro, en un tronco y en unas extremidades ya muertas una acción, la de habitar el silencio. Se le otorga un mundo vivencial a un humano que ya no imagina, no representa, no puede activar la capacidad de simbolizar. Se trata de un cuerpo cadavérico al que se le incrusta una creencia que no le pertenece. Está muerto y no puede vivir, no puede representar el silencio.

Los individuos viven en un continuo idear, pero hay modos de idear imaginando, y nuestro cuerpo “es aquello en el cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse para alcanzar lo impensado, es decir, la vida” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 251). Se entiende que la realidad es invención que el humano formula para organizar el vivir, y no puede aspirar a ser una presentación de lo real llamado mundo, sino un modo de vérselas con el mundo, una representación. Nos han instado a idear que la mente y el cuerpo son dos entidades diferenciadas. Muy pronto hemos recapacitado sobre este modo de pensar y hemos considerado que es una calamitosa idea, una que tuvo éxito nacida de la lógica dualista. Este modo de vérselas con el mundo desconecta las ideas que se imaginan en la mente de sus cuerpos, que, además, las practican; es decir, es semejante a separar la vida del hecho de vivirla. Somos fundadores de nuestro vivir, ahora bien, el cómo y qué inventamos para hacerlo es cuestión de elección, y sabemos que hay mejores y peores maneras.

Aquí se depone acostumbrarse a “pensar en ser directamente, sin dar un rodeo, sin dirigirse primero al fantasma de nada que se interpone entre él y nosotros” (Bergson, 2012, p. 38). Somos nosotros, los individuos, los que capitaneamos nuestro invento a través del cuerpo de quien vive en humano, de su hacer en humano. De tal suerte, el silencio se propone presentarlo como aquello que es, una idea inventada por el humano y que pertenece a su accionar, al mundo de los vivos. Sabemos que las tres palabras (nada, vacío y silencio) se han contagiado, que las hemos procesado de manera vecina, y la acción y los efectos que los individuos hemos enrollado en nada, vacío y silencio parten de un mismo deshacer modal; las hemos arrancado del hacer que tienen.

El problema se acentúa cuando damos paso a la posibilidad de que el silencio en la imagen cinematográfica no se desarrolle en una falta de imagen o de sonido, sino que es en su contexto accionador *escuchavisible* cuando se presenta que es posible pensar que el silencio en cine se escucha y se visibiliza. Aquí se propone explorar el sonido que conforma el silencio en la imagen visible, y para adentrarse en su *escuchabilidad* habrá que pertrecharlo.

Tercer paso: el invento del silencio

En realidad, cuando se trata de hablar del silencio, se deben remover muchos cimientos para poder confrontarse directamente con él y su acción. Antes de abordarlo en el cine, distinguimos como, por ejemplo, los estudios culturales han elaborado trabajos sobre el silencio y los distintos modos de desarrollarse culturalmente (Nwoye, 1985; Saunders, 1985; Lehtonen y Sajavaara, 1985; Samarin, 1962). Todos ellos presentan distintas maneras de utilizarlo y darle sentido. Existen disímiles estrategias creadas por las distintas organizaciones sociales a la hora de procurarle contenido, y cada una genera propuestas sobre cómo dar acción significativa y utilizar el silencio en los distintos ámbitos y momentos de la vida.

En el campo de la comunicación hay un axioma presentado por la Escuela de Palo Alto en los años sesenta que afirma que “no hay forma de no comunicarse” (Winkin, 1990, p. 93). Este principio entiende que el actor social emite continuamente mensajes, por tanto, elegir el silencio como camino de intercambio jamás estará desprovisto o ausente de significación. Para configurar el silencio, debe accionarse y expresarse no como “negatividad –el no signo, por supuesto verbal, pero también extraverbal–, pero dicha negatividad tiene, a su vez, categoría sígnica” (Castilla del Pino, 1992, p. 80), por tanto, es ideación activa y efable, eso sí, en silencio. En silencio, las palabras no serán oíbles por parte del interlocutor, pero sí interpretables.

Dan Sperber –antropólogo, lingüista e investigador en ciencias cognitivas– y Deirdre Wilson –lingüista y también investigadora en ciencias cognitivas– plantearon en *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos* (1994) cómo comunicar implica que la información que se transmite es relevante y que el contexto es un enclave donde los supuestos que se van conformando modifican y renuevan la información: “Interpretar un enunciado (...) implica de forma determinante extraer las consecuencias que acarrea añadir ese supuesto a un conjunto de supuestos que, a su vez, ya han sido procesados” (1994, p. 151). Los investigadores plantean cómo la relevancia es igual de importante y necesaria para la comprensión de enunciados en la comunicación como los efectos contextuales que se procesan en su práctica.

Sin duda, para una óptima comunicación “el principio cooperativo” (Grice, 2005, p. 516) es esencial. Pero cuando la decisión voluntaria, intencionada, es eludir algo en el comunicar en silencio, la comunicación con el otro se accionará, y esta “no es no-decir, sino callar, silenciar aquello que no se quiere, no se debe o no se puede decir (...) Con el silencio, comunico que no quiero, no debo o no puedo comunicar” (Castilla del Pino, 1992, p. 80).

Un barrio de Caracas fue bautizado como El Silencio. Dicha nominación data de 1658. Ese nombre se debe a una epidemia que afectó a toda la ciudad, pero de manera especialmente brutal a ese barrio. Con aquel bautizo, se quiso reivindicar la vida que tuvieron aquellas muertes, ya que es evidente que el silencio solo pertenece al mundo de los vivos. Tras ese bautizo –y como de manera casual–, el barrio fue ocupado por individuos pobres y marginados. La dignidad en el vivir de aquellos nuevos pobladores fue abandonada por el estado, y fue entonces cuando el nombre El Silencio se erigió como perfecto.

Los nuevos habitantes eran pobres, y se vieron abocados a esconder y marginar su condición de insolvencia y prostitución, se les impuso silenciar sus actividades. Toda esa realidad fue obligada a callar su vivir en los muros de El Silencio, sin dispersarse. Así que el verbo derivado del silencio, silenciar, formará parte, en tal caso, de aquello que no se quiere ver ni escuchar. En 1942 se decidió que esa zona debía “modernizarse”, y en dos años la zona fue totalmente demolida.

Ese callar, silenciar, acallar –y, en consecuencia, provocar un silenciamiento, un acallamiento– se produce por un proceso impositivo sobre los cuerpos, y:

Habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o cuál forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay un silencio, sino silencios varios, y son parte integrante de las estrategias que subtienden y atraviesan los discursos (Foucault, 1978, p. 19).

Mediante normas y leyes, con estatus de legales, en ocasiones, los silencios se utilizarán para lo que los individuos deben o no deben callar, silenciar y acallar. Todos los dominios del silencio, en su accionarse, no estarán desprovistos, vacíos o faltosos, se encontrarán repletos de significación que podrá inferirse.

En siglo XVIII, el abate Joseph Antoine Toussaint Dinouart describió en su libro *El arte de callar* (2011) diez tipos de silencio diferentes: el silencio prudente, el silencio artificioso, el silencio complaciente, el silencio burlón, el silencio inteligente, el silencio estúpido, el silencio aprobatorio, el silencio de desprecio, el silencio de humor y el silencio político. Todos ellos responden a diversas maneras de hacer uso del silencio y a actitudes que pueden acompañar dichas maneras de hacer. Múltiples pueden ser las estrategias por las cuales uno calla, y también múltiples las actitudes en el callar convenidas y aprobadas en cada cultura. Todos ellos son haceres en silencio, acciones que son ejecutadas en unos silencios expresos que tienen, en sí, una función performativa. Dicha función la presentó el filósofo John L. Austin (1982), planteando que las palabras tienen el poder de incidir en el mundo provocando acciones. Cuando una persona le exclama a otra “¡Hace mucho frío aquí!”, lo que le está comunicando, por ejemplo, es que el aire acondicionado está muy bajo. Provoca una acción en el propio acto de habla de subir el aire frío o abrir la ventana para que entre el calor de la calle en la estancia. Es aquello que se hace hablando: cuando el parlante emite un enunciado, está realizando acciones, efectos ante el oyente de, por ejemplo, orden, sugerencia, consejo, etcétera, que implican una transformación de las relaciones entre los interlocutores y bajo una conducta que entraña un accionar que significa.

Esos haceres hablados, aprendidos, suponen un “*performar*” la realidad creándola, obedeciendo a una intención y produciendo efectos. Asimismo, los silencios tienen el poder de repercutir en el mundo, instando acciones en lo que se plantea aquí como actos del silencio, haceres en silencio, que implican *performar* la realidad practicándolos.

Cuando un individuo se encuentra solo, mantiene consigo mismo una comunicación intrapersonal generadora de un discurso donde el emisor y receptor son uno mismo, y esta se confecciona de retales o totalidades de experiencias construidas en el pensamiento. Ese discurso no será audible ni visible para quien lo observe, y, de hecho, si a ese observador se le pidiera describir qué hace ese otro individuo, diría: “Está en silencio”. Como describe Maurice Merleau-Ponty:

Lo que aquí nos engaña, lo que nos hace creer en un pensamiento que existiría para sí con anterioridad a la expresión, son los pensamientos ya construidos y ya expresados que podemos invocar silenciosamente, y por medio de los cuales nos damos la ilusión de una vida interior. Pero, en realidad, este supuesto silencio es un murmullo de discurso, esta vista interior es un lenguaje interior (1975, p. 200).

Distinguimos que el lenguaje es un código simbólico preferencial que estructura las ideas en el pensamiento. En la comunicación a solas, la sucesión de las palabras no acontece de modo idéntico a cuando mantenemos un diálogo junto a otros o cuando escribimos. En silencio, las palabras transcurrirán, en ocasiones, desanudadas de reglas sintácticas, y en otras conformando oraciones con sentido completo.

Las personas decimos estar en silencio y lo practicamos, por ejemplo, cuando miramos las estrellas, estando echados en el sofá de nuestras casas, etcétera. En todos los ambientes donde lo accionamos a solas, su estancia se edificará en nuestro pensamiento, el pensar, que se erige en nuestras mentes imaginarias, creando y experimentando el silencio repleto, pero no solo de palabras, sino también de imágenes y sonidos. En silencio se produce una íntima hibridación de palabras, imágenes y sonidos cuya mixtura se conjugará y conformará el pensamiento. De igual modo que las palabras, las imágenes y los sonidos podrán o no asemejarse a aquellas que nos rodean o aquellas que la memoria rememora, y, en esas, podremos pensar en un timbre de la puerta con un sonido de ganso graznando, o una imagen de una columna en una estancia con un diámetro que ocupa todo el espacio. Todo ello es cuestión de imaginación, de las ideas que transcurren en el imaginario. En otro orden de cosas, es que los individuos que permanecen en silencio den preponderancia a las palabras o a los sonidos o a las imágenes, pero, en sí, los tres se desarrollan de manera miscelánea.

Las ideas y las representaciones que formulamos en nuestra mente están constituidas con palabras, con imágenes y con sonidos, pero no en la literalidad de ellas, sino en un discurrir descentrado. Desambiguar lo construido en los silencios es darle la presencia que tiene. El silencio reflexionado desde la inmanencia residirá pletórico, y cualquier ideación de él tendrá existencia. Es entonces cuando, necesariamente, es preciso plantear que lo que sucede es que el silencio habita en una paradoja, ya que los dominios del silencio, aquello que lo constituye, está repleto de lo que ha sido negado.

Sabemos que nuestro pensamiento se encuentra siempre en movimiento, y en esta circulación ideamos mundos, aquello que inevitablemente hacemos para activar la vida. Pensar, idear, mentalizar, consiste en un ejercicio constante de imaginar, y esta acción mantendrá parentesco con aquello que nos rodea y percibimos junto a la música ya escuchada, a los libros ya leídos, a la compañía ya escogida, en fin, con todo aquello que hemos habitado y en cómo lo hemos vivido.

La experiencia unívoca de pensar y su usanza en silencio es un acontecimiento vívido, y permanece siempre activo en su preliteralidad. Y en ese hábitat virtual no hay falta o ausencia de ningún tipo entre imágenes, sonidos y palabras. Estos conviven bulliciosamente, sin omisión, perteneciendo a un orden radicalmente heterogéneo en un imaginario abundante donde no habrá cabida para la mudez de las palabras, la sordera de los sonidos y la invisibilidad de imágenes.

Presentado hasta aquí el silencio en su accionar, se traza la posibilidad de establecer cómo lo sónico es el edificador escuchable del silencio en el cine, al entablar concomitancia entre el silencio y sus cimientos y entre el cine y su acción *escuchavisible*. Y no parece descabellado anexar que, entre los sonidos que transcurren en la imagen cinematográfica (palabras, ruidos y música), hay palabras escuchables en el cine que construyen el silencio en su transcurrir.

Cuarto paso: la representación del silencio en el cine

Cuando hablamos de palabras en el cine, pensamos en personajes manteniendo una conversación en una escena, o una secuencia, o en las voces en *off*. En ambos casos, se establece que las palabras son discursos representacionales que están en las antípodas del silencio. Ahora no se trata de contraponer palabra y silencio y volver a decaer en la lógica binaria que encierra soberanos y súbditos a tropel; habrá que darle un rodeo a la idea clásica del silencio en el cine y a su alejamiento de la escucha de palabras. Es decir, hay que presentar qué palabras formarán parte del silencio, relacionándolas con la capacidad que el cine ha desarrollado al representar pensamiento merced a su contexto. En torno al pensamiento que se desarrolla en un film, aquí se comprende que este se produce en las imágenes, y “es posible comprender un pensamiento genuinamente cinematográfico, es decir, un pensamiento generado por un sujeto que utiliza el dispositivo cinematográfico, la imagen en movimiento para reflexionar” (Català, 2014a, p. 15), al igual que en los sonidos. En *Filmosophy* (2006), el escritor y cineasta Daniel Frampton plantea un acercamiento sorprendente entre el cine y la filosofía. Su libro lo presenta como “un estudio del cine como pensamiento, y contiene una teoría de ambas «*film-being*» y «*film forms*»” (2006, p. 6). Lo que expone es que entiende que la película en sí no solo presenta actos de pensamiento, sino que piensa por sí misma, y de esta manera aleja de ellos, de los pensamientos, a sus creadores.

El “*filmind*” no es una descripción empírica del cine, sino una comprensión conceptual de los orígenes de las acciones y acontecimientos cinematográficos (...) “*Filmosophy*” conceptualiza el cine como una inteligencia orgánica: un “*film-being*” que piensa los personajes y los sujetos de la película (Frampton, 2006, p. 7).

Pese a no estar de acuerdo con lo que plantea sobre la capacidad del film de pensar por sí mismo, son interesantes los términos argumentales que utiliza para presentar su tesis: por un lado, el suscitar un origen accionador de los acontecimientos cinematográficos y, por el otro, dotarlo de partes orgánicas que conforman el conjunto. Aquí se ha propuesto que las personas hacemos todo en contextos, y estos deben accionarse para existir; y el cine se acciona en su discurrir escuchable y visible, y esto conforma su organicidad, no pensada como partes separadas, sino como sistema relacional que, aprehendido y potenciado por los cineastas, edifica una idea en un film en su transcurso de acción que es decididamente cinematográfica.

El cine crea pensamiento en todas sus modalidades fílmicas, no solo a través de las operaciones que realizan las directoras y los directores mediante el dispositivo cinematográfico, sino que el espectador realiza el ejercicio de pensar ante el transcurrir de un film. Pero es en el film-ensayo donde el pensamiento se descubre medular, estamos ante un cine-pensamiento. El cine-ensayo “es una forma que piensa sobre sí misma. Todo film-ensayo reflexiona sobre su forma de reflexionar” (Català, 2019, p. 18), y lo realiza a través del sonido y la imagen, sus materiales activadores visibles y escuchables.

Hans Richter fue uno de los pioneros en esclarecer qué era el film-ensayo. En los años cuarenta propuso las diferencias de este frente al documental clásico:

En este esfuerzo por dar cuerpo al mundo invisible de la imaginación, el pensamiento y las ideas, el cine de ensayo emplea una reserva incomparablemente mayor de medios expresivos que el cine documental puro. Liberado de registrar los fenómenos externos en una simple secuencia, el ensayo cinematográfico debe recoger su material de todas partes; su espacio y su tiempo deben estar condicionados únicamente por la necesidad de explicar y mostrar la idea (Citado en Rascaroli, 2008, p. 27).

Además, planteó que como “buscará imágenes para conceptos mentales, se esforzará en hacer visible el mundo invisible de los conceptos” (Citado en Català, 2019, p. 16). Sobre las definiciones del ensayo fílmico, son muchos los autores que lo han abordado, y también muchos los pliegues característicos ante la diversidad que sus creadores fílmicos han ingeniado. Referencias importantes en el campo de estudio del film-ensayo son, entre otros, Michael Renov (2004), Philip Lopate (1996), José Moure (2004), Christa Blüminguer (2004), Timothy Corrigan (2011), Laura Rascaroli (2008, 2009, 2017) y Josep M. Català (2014a, 2014b, 2019); gracias a sus trabajos, el ensayo cinematográfico ha recibido cuerpo teórico

para pensarlo con enorme claridad. Las características fundamentales con las que se ha presentado este tipo de films sugieren reconocer su carácter de heterogéneo, abierto (alejado de realidades cerradas y caducas, como diría Nietzsche), imprevisible en su discurrir, abierto al error, personal (con connotaciones autobiográficas) y con un estatus fronterizo (de, por ejemplo, la ficción y la no ficción). Pero hay dos idiosincrasias que propone Laura Rascaroli (2008, 2009) como ejes sustanciales: la subjetividad y la reflexividad.

Sin duda, ambas son fundamentos puntales en el despliegue del ensayo filmico, pero en ellas sobrevuela y aterriza, invariablemente, la pieza clave que plantea Josep M. Català, el sujeto, y este se reintroduce como:

Elemento imprescindible para la existencia de una nueva estructura subjetiva (...) Y este sujeto que reflexiona no puede evitar ser consciente en el caso del film-ensayo y por las características del medio que utiliza, de la necesidad de tomar decisiones sobre la manera en que articula sus ideas a través de las imágenes y otras formaciones complejas (2019, p. 19).

Este sujeto se encuentra en la superficie del proceso constitutivo del film-ensayo, y su autoría pasará a ser escuchable y visible. Y en su transcurso en el film no solo mostrará su pensamiento (y de ahí la característica autorreflexiva que se adjudica a estos films), sino el proceso de pensamiento que lo constituye.

La reflexión del cineasta será libre, en tanto que “su alcance no es sabido de antemano, sino que se expondrá a medida que lo haga el propio ensayo” (Català, 2019, p. 35), y esta se construirá con imágenes y sonidos, y de entre los sonidos, la voz prevalecerá. El pensamiento que transcurre en el ensayo fílmico, que consustancialmente deambula de idea en idea rizomáticamente ensayándose a sí mismo, toma la superficie del film mediante la voz.

La voz. Debemos volver a reconocer el rechazo de la voz, su puesta en jaque, junto a la palabra escuchada en la teoría cinematográfica, cuando vemos que se la nombra *off*, lo que implica su supeditación a la imagen visible. Christian Metz expuso que el sonido nunca se encuentra en *off*, o es audible o no lo es, y en una película:

Se considera que el sonido está fuera (literalmente fuera de la pantalla) cuando en realidad es la fuente del sonido la que está fuera de la pantalla, por lo que se define como “voces fuera de la pantalla” aquellas que pertenecen a un personaje que no aparece (visualmente) en la pantalla (1980, pp. 28-29).

Percatémonos de que hemos nominado voces *off* a una acción que no corresponde a la escucha. Hablemos de “cuerpos *off*”, pues, no de voces en *off*. Sobre seguro que es por una “ideología de atornillado”, afirma Chion (2004, p. 136), una clara obcecación por hacer coincidir voz con boca. Técnicamente es útil la común denominación de *off*, y, del mismo modo, también lo es dividir en escenas un guion cinematográfico, cuando, en realidad, lo

que transcurre son escenas y secuencias. Pero hay preferibles maneras de reconocer y nombrar la voz en el cine.

Un acercamiento a cómo pensar la voz es según el efecto que esta tiene en la imagen. Fue Serge Daney, en su texto *Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through*, publicado en 1977 en la revista *Cahiers du Cinéma*, quien lo planteó, y propuso cuatro nominaciones diferentes. Por un lado, las voces invisibles –las *off* (que van paralelas al desfile de la imagen y no coinciden con ella) o las *in* (las que intervienen en la imagen y provocarán una respuesta, ya que esta interpelará a los personajes en la diégesis)–, y por el otro, las visibles –las *out* (las que surgen directamente de la boca) o las *through* (que se expresan dentro de la imagen, pero fuera de la boca, aunque visibilizando alguna parte del cuerpo del hablante, como, por ejemplo, su espalda)– (Daney, 2013). Recogiendo el planteamiento de Daney, Michel Chion, en su famoso libro *La voz en el cine*, propone una nueva y sugerente nominación: la presencia acusmática. Partiendo de la idea de efecto de Daney, la voz “*acusmase*” es aquella que mantiene una relación entre lo que se oye y se ve:

Se encuentra “fuera de campo” y por lo tanto, para el espectador, fuera de la imagen y al mismo tiempo ‘está en la imagen’ (...), al mismo tiempo dentro y fuera, en busca de un lugar donde asentarse. Sobre todo cuando todavía no nos han mostrado el cuerpo que normalmente lo habita (2004, p. 35).

Dentro las voces *acusmase* hay unas que lo ven todo y otras que tienen visión parcial, pero todas tendrán poder hasta que se produzca, como ocurre en ocasiones, la “desacusmatización”, la encarnación de la voz. Presenta, además, la distinción entre la voz en *off*, que, tal y como él plantea, siendo acusmática, es una voz que se produce detrás de la imagen, narrando, presentando y comentando, y la “voz-yo”. Esta la explica a través de la película *Psicosis* de Hitchcock (1960), en concreto, a partir de la escena final, donde Norman (Anthony Perkins) está solo en una celda y escucha la voz de su madre. La voz-yo la define como implicada en pantalla, envolviéndose en ella, ocupando el espacio con contigüidad al oído del espectador, provocando identificación: “es una voz próxima, concreta, insinuante, sin eco, es una voz-rayo que vampiriza tanto al cuerpo de Norman como la imagen total, y hasta al propio espectador. Una voz *con imagen interior*” (Chion, 2004, p. 60). Sobre el mismo film distancia la voz-yo de la que llama voz interior, que es la que resuena en la cabeza del personaje Marion (Janet Leigh) cuando huye en coche.

Más allá de la simple nominación *off*, y del origen de su fuente y la presencia o ausencia en pantalla, tanto Michel Chion como Serge Daney presentan una relación de las voces junto la acción que se produce en la imagen y las especificidades físicas en las que el sonido de las palabras sucede. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la escucha de la voz pertenece a otro orden de cosas, cuando transcurre en el film-ensayo?

Partamos de que el ensayo fílmico es exploratorio, busca rutas desconocidas, relaciones impensadas, y estas se presentan tanto a través de la voz como de la imagen. Si atendemos a la voz y a sus palabras en el film-ensayo, podemos desentrañar que ya no tendrá relieve buscar su fuente, reconocemos que es el pensamiento; ya no tendrá peso si coincide o no con la imagen visible, siempre sobrevendrá junto a ella; y ya no será de grado si tiene características físicas, porque, sin duda, las tendrá, y serán inconfundiblemente particulares, y motivadas desde la libertad que les proporcione el imaginario del cineasta.

Las palabras escuchadas en el film-ensayo son la articulación audible del pensamiento, de la introspección íntima del cineasta hablándose, pensando e ideando, y este particular modo de representar el imaginario rememora aquello que hacemos a solas, en silencio. Si, en el silencio, en la comunicación unipersonal, el estado de las palabras y las imágenes transcurren en la mente imaginaria en constante interacción, y esta, como aquí se ha presentado, es virtual, el film-ensayo ha logrado lo impensable: ha representado el silencio, ha *perforado* las palabras del silencio y ha dado visibilidad a las imágenes.

En el ensayo visual, las palabras y las imágenes del silencio se materializan, y en el precioso batiburrillo que transcurre en el pensar imaginando de los cineastas ensayistas es donde toma cuerpo el silencio en el transcurso *escuchavisible* de sus films-ensayo.

Se provoca un riesgo epistemológico hacer enunciable las palabras del silencio en el cine, las voces en silencio, pero hablar de él en el contexto de acción-cine es abastecerlo de su capacidad de *metaforearse*, de representarse, en su *escuchabilidad*. Si alguna vez el silencio quedó enmascarado en el cine, aquí se ha propuesto destapararlo y pensarlo desde su acción retórica que toma superficie articulable.

Referencias

- Altman, R. (1980). Moving Lips: Cinema as Ventriloquism. *Yale French Studies*, (60), 67-79.
- Altman, R. (1992). Introduction: Four and a Half Film Fallacies. En R. Altman (ed.), *Sound theory, sound practice* (p. 35-45). New York: Routledge.
- Austin, J. L. (1982). Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones. Buenos Aires: Paidós.
- Balázs, B. (1978). *El Film: evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Batenson, G. (2006). *Una Unidad sagrada : pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona: Gedisa.
- Bazin, A. (2000). Chris Marker: Lettre de Sibérie. En N. Enguita; M. Expósito y E. Regueira (eds.), *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta* (p. 35-40). Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Bergson, H. (2012). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.
- Blüminguer, Ch. (2004). Lire entre les images. En S. Liandrat-Guigues, S. y M. Gagnebin (eds.), *L'essai et le cinema* (p. 49-66). Syssel: Editions Champ Vallon.
- Boves, C. (1992). El silencio en la literatura. En C. Castilla del Pino (comp.), *El silencio* (p. 99-123). Madrid: Alianza.
- Castilla del Pino, C. (1992). El silencio en el proceso comunicacional. En C. Castilla del Pino (comp.), *El silencio* (p. 79-97). Madrid: Alianza.
- Català, J.M. (2014a). El cine y la hermenéutica del movimiento. Retórica y tecnología. En J.M. Català (ed.), *El Cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética* (p. 21-66). València: Universitat de València.
- Català, J.M. (2014b). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- Català, J.M. (2019). Pensar el cine de pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja. En N. Minguez (ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (p. 13-59). Barcelona: Gedisa.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press
- Daney, S. (2013). Volver a la voz: sobre las voces en off, in, out, through. *Comparative Cinema*, 1(3), 19-21.
- Dauman, A. (Productor), Marker, C. (Director). (1958). *Lettre de Sibérie [Carta de Siberia] [Película]*. Francia: Argos Films y Procinex.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones, 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *El Antidipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral.
- Dinouart, A. (2011). *El arte de callar*. Madrid: Siruela.
- Foucault, M. (1978). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. Londres: Wallflower Press.
- Goodman, N. (1990). *Manera de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Grice, P. (2005). Lógica y conversación. En L. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado* (p. 511-530). Madrid: Tecnos.
- Hitchcock, A. (Productor y director). (1960). *Psycho [Psicosis] [Película]*. Estados Unidos: Shamley Productions.
- Kozloff, S. (2013). Algunas cuestiones sobre el mostrar y el decir. *Comparative Cinema*, 1(3), 38-48.
- Le Breton, D. (2009). *El Silencio: aproximaciones*. Madrid: Sequitur.
- Lehtonen, J. y Sajavaara, K. (1985). The Silent Finn. En D. Tannen y M. Saville-Troike (eds.), *Perspectives on Silence* (p. 193-204). Norwood: Ablex.
- Lopate, P. (1996). In the Search of the Centaur. En C. Warren (ed.), *Beyond Documentary. Essays on Nonfiction Film* (p. 243-270). Londres: Wesleyan University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona : Península.
- Metz, C. (1980). Aural Objects. *Yale French Studies*, 1(60), 24-32.
- Moure, J. (2004). Essai de définition de l'essai au cinéma. En S. Liandrat-Guigues y M. Gagnebin (eds.), *L'essai et le cinéma* (p. 25-39). Paris: Éditions Champ Vallon.
- Nwoye, G. (1985). Eloquent silence among the Igbo of Nigeria. En D. Tannen y M. Saville-Troike (eds.), *Perspectives on Silence* (p. 185-191). Norwood: Ablex.
- Ortega y Gasset, J. (2004-2010). *Obras completas*. 10 vol. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.
- Rascaroli, L. (2008). The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49(2), 24-47.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. Londres: Wallflower Press.
- Rascaroli, L. (2017). *How the essay film thinks*. Oxford: Oxford University Press.
- Renov, M. (2004). *The subject of the Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Samarin, W. J. (1962). The Silent Language. *Practical Anthropology*, 9(3), 142-144.
- Saunders, G. (1985). Silence and noise as emotion management styles: Italian case. En D. Tannen y M. Saville-

- Troike (eds.), *Perspectives on Silence* (p. 165-183). Norwood: Ablex.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1994). *La Relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.
- Winkin, Y. (1990). Una Universidad invisible. En Y. Winkin, (Ed.), *La nueva comunicación* (p. 27-106). Barcelona: Kairós.

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.

Articles submitted to JoSSIT

JoSSIT publishes one online issue per year, excluding any special issues. Articles are always published in English, with the option to also publish in Spanish or Catalan if this was the language of the original submission.

JoSSIT seeks to support and encourage the free exchange of scientific information and so access to its articles is unrestricted, instant and free of charge. Readers have the option to order a printed copy for a fee, which contributes towards production costs.

Articles submitted to JoSSIT are selected through a blind peer review to ensure quality and clarity of content. During this process, academic experts in the area relevant to the article in question will review the content of the manuscript. The author's identity will remain anonymous during this process, and authors will also be unaware of the identity of the reviewer assigned to their article.

More information in www.jossit.cat

The *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* is in the data bases



The *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* has been evaluated in

