



Escuela de Ciencias y Humanidades

Sede Andina, El Bolsón

Trabajo Final de Licenciatura

para acceder al título de Licenciada en Diseño Artístico Audiovisual

Autora: Dalel de Haro

Dirección: Rubén Guzmán

Co-dirección: Mónica Muñoz

Febrero 2023

El Bolsón, Río Negro

# EL SILENCIO DE LA IMAGEN

*Cómo se construye el silencio en los medios audiovisuales*

Agradecimientos.

*A mi familia, mi padre, mi madre y mi abuelo por haberme apoyado durante todo el proceso universitario.*

*A Rubén y Mónica por el apoyo y el incentivo después de tantos años.*

*A los docentes y personal no docente de esta universidad por su disposición inmensa para hacer de la educación pública un espacio inclusivo, de calidad y de crecimiento social. Por su garra y dedicación.*

*A toda la Universidad Pública y al pueblo Argentino que la defiende y apoya.*

*A todas aquellas personas que me han incitado a seguir este camino, por su creencia y valoración.*

**Título:**

*El silencio de la imagen. Cómo se construye el silencio en los medios audiovisuales.*

**Tema:**

La construcción del silencio en los medios audiovisuales.

**Problema:**

El silencio es una herramienta más del medio audiovisual, pero se lo utiliza mayormente sin pensarlo como tal. Sin embargo el uso consciente del mismo puede dar como resultado un producto audiovisual creativo, contrastante, que invite a la participación y la reflexión, que llame a la creación de un cine consciente y generador de consciencia.

Para investigar este uso debemos primero definirlo y enmarcarlo en el mundo de la audiovisión.

**Objetivos:**

A partir de esta investigación pretendo tener la posibilidad de enmarcar el uso consciente y creativo del silencio, así como hacer un aporte a esta idea de que el silencio es una herramienta en el desarrollo audiovisual. Entender e intentar definir el silencio, hasta llegar a su creación en la pantalla.

**Justificación:**

En nuestra vida cotidiana la ausencia total de sonidos no existe, el silencio es una percepción subjetiva de la audición, que cambia, entre otras cosas, en función de la época y la cultura de le espectador. Por lo tanto el silencio en el medio audiovisual no puede ser representado quitando todos los sonidos de la banda sonora. El silencio se construye bien a partir de contrastes sonoros, o bien a partir de pequeños sonidos que son convenciones sobre el silencio, aquellos que no escuchamos más que cuando los sonidos de mayor decibel o demandantes de mayor atención se callan.

Es de esta manera que se ha usado esta herramienta tan creativamente en el cine y las artes

audiovisuales.

#### Antecedentes:

Los autores bibliográficos más relevantes que se expresaron acerca de este tema son dos: Michel Chion y Walter Murch. Los dos afirman que quitando todos los sonidos de la banda sonora no generamos una sensación de silencio, sino más bien una idea de que se ha producido un error técnico en la película.

Sin embargo son varios los autores audiovisuales que hacen un uso creativo del silencio, dando a sus productos un dinamismo que se basa en las diferencias de amplitud de los sonidos, haciendo que la banda sonora tenga más significado y conlleve un impacto emocional más grande.

La música es quizás la disciplina más ligada al silencio, ya que hace un uso consciente del mismo, y hasta le ha asignado un tiempo y un símbolo por cada tiempo. Por eso solemos asociarlas directamente. Pero también la poesía y el estudio lingüístico han tratado de definir la necesidad y las formas de uso de este elemento sobre el papel y la retórica.

Sin embargo el audiovisual sigue siendo un arte joven, que intenta entender todavía la importancia del sonido para la creación. Por esto no es mucho lo que se habla de los silencios en esta disciplina.

## Índice

### 1- ¿Qué es el silencio?

- 1.1- Una filosofía del silencio.
- 1.2- Definición física.
  - 1.2.1- La física del sonido.
- 1.3- Definición perceptual
  - 1.3.1- El silencio cognitivo
- 1.4- Una definición audiovisual

### 2- Historia del silencio

- 2.1- El silencio en la vida cotidiana
- 2.2- Percepción histórica y actual de los campos sonoros
- 2.3- Silencio como marco de momentos específicos
- 2.4- Marcos de percepción audiovisual.
  - 2.4.1- Nuevos dispositivos.

### 3- El silencio en las artes

- 3.1- En la literatura
- 3.2- En la poesía
- 3.3- En la música

### 4- La representación de lo real

- 4.1- Profundidad y perspectiva espacial
- 4.2- Fuera de campo
- 4.3- El espectador y los silencios: El contrato audiovisual

### 5- El silencio en la banda sonora

### 6- El silencio en el cine

- 6.1- El cine mudo
- 6.2- Del mudo al sonoro
- 6.3- Autores de silencio
  - Ozu
  - Kurosawa
  - Godard
  - Bergman
  - Tarkovsky
  - Chris Marker
  - Brothers Cohen

Sergio Leone  
El cine Iraní  
6.4- El cine patagónico

7- Mi propia experiencia. Astillas del alto

....

*Silencio...*

# 1- ¿Qué es el silencio?

## 1.1- Una filosofía del silencio.

Se dice del Tao que no puede ser nombrado, porque su esencia no es su verdadero nombre, en cuanto se lo nombra su esencia se pierde en los límites estructurales de las palabras y los pensamientos. Tao es lo que no puede ser nombrado, ni pensado, ni explicado, y a él se llega mediante la no acción.

Sin embargo hay un libro escrito para explicar el Tao,

Treinta radios convergen en el centro de una rueda, pero es su vacío lo que hace útil al carro.  
Se moldea la arcilla para hacer la vasija, pero de su vacío depende el uso de la vasija.  
Se abren puertas y ventanas en el muro de una casa y es el vacío lo que permite habitarla.  
En el ser centramos nuestro interés, pero del no ser depende la utilidad. (Tse, 2022)

El Tao Te King, milenar libro de origen chino, basa su filosofía en la no acción y en el vacío, mejor dicho en el Tao. Pero para comprender el Tao no nos bastan las palabras y mucho menos los ejemplos, ya que todo es Tao, y nada también es Tao. Así que nos vamos a quedar con la idea de la utilidad del vacío.

Como bien dice el párrafo, es el vacío lo que da sentido a las cosas. Imaginemos una taza común, con su asa, su forma redondeada, la base con un pequeño círculo que sobresale y sobre el cual se apoya la pieza. Pero esta taza no es hueca, está llena del mismo material del que está hecha toda la pieza. No hay lugar donde cargar el líquido, no sirve como taza, no es una taza en sí, es más bien una masa uniforme que representa la idea de taza.

De la misma manera podemos ver al silencio como el vacío de los sonidos, la contracara, el opuesto. Aquello que le da sentido a los sonidos, que permite la distinción entre un sonido y otro, que da lugar a la formación musical, o a la definición auditiva de un ruido. Por ejemplo, en la música, es posible definir al silencio como una nota que no se ejecuta, ya que cada silencio tiene un símbolo y una duración que corresponde a la misma duración de una nota. Hay una relación inherente entre el sonido y el silencio, como lo hay entre dos polos en los cuales uno no existe sin el otro.

Sin embargo, en nuestra vida cotidiana, el silencio tiene más las características de una sensación perceptual subjetiva que de un concepto definido en tiempos y formas estrictas. Sentimos silencio cuando estamos en calma, a veces aún cuando hay mucho ruido alrededor nuestro. Cuando algún ruido molesto se calla y los decibeles bajan abruptamente, o cuando percibimos los pequeños sonidos de la noche, esos que no escuchamos a lo largo del ajetreado y ruidoso día. De la misma manera que podemos sentirnos aturdidos sin necesidad de que haya un ruido fuerte o molesto.

## 1.2- Definición física.

*Hasta que muera habrá sonidos. Y continuarán después de mi muerte.*  
Cage

“Desde un punto de vista físico, el sonido es una perturbación que hace fluctuar la presión del aire a la altura del oído. En su origen se encuentra, ineludiblemente, una *fente sonora*, objeto que impulsa las moléculas del aire. La imagen comúnmente utilizada por los especialistas en acústica para hacer comprender el fenómeno de la *propagación* sonora es la de los círculos que pueden observarse en la superficie de un charco cuando se arroja un guijarro. Una vez que las ondas alcanzan el oído, provocan la vibración del tímpano y tiene lugar una selección: en primer lugar una selección mecánica (sólo escuchamos ciertas ondas y algunos animales otras) y luego una selección cognitiva (*tendemos el oído* -en el sentido literal del término, ya que hay músculos tensores en el sistema auditivo- y seleccionamos, mal que bien, los sonidos que nos interesan de la barahúnda sonora que nos rodea.” (Jullier, 2007). Comenzamos con esta definición de sonido que hace Jullier en su libro “El sonido en el cine”, por la simple razón de que, como veremos, no podemos definir al silencio como una ausencia total de sonidos.

Sin embargo debemos hacer una objeción a la definición de Jullier, ya que el sonido es una vibración que puede trasladarse por diferentes medios, no únicamente el aire que llega a nuestros oídos. El músico John Cage, cuenta que al introducirse a la cámara insonorizada de la Universidad de Harvard, sintió, ya estando en ausencia total de sonidos externos, dos sonidos diferentes; uno era la sangre circulando por su cuerpo, el otro su sistema nervioso.

"(...)Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death.(...)" (Cage, 1961)

(Una habitación de este tipo se llama cámara anecoica, sus seis paredes hechas de un material especial, una habitación sin ecos. Entré en una en la Universidad de Harvard muchos años atrás y escuché dos sonidos, uno alto y otro bajo. Cuando los describí al ingeniero a cargo, él me informó que el alto era mi sistema nervioso en operación, el bajo mi sangre en circulación. Hasta que muera habrá sonidos. Y continuarán después de mi muerte.)

No necesitamos precisamente de una fuente externa para escuchar algún sonido, esa fuente puede ser nuestro propio cuerpo, y el medio de propagación también, nuestra sangre, tejidos y huesos llevan las vibraciones que nuestro cerebro puede decodificar en sonidos. Nuestros huesos son los mayores receptores de sonido del cuerpo, sin embargo, todos nuestros tejidos son capaces de vibrar y, si la estimulación es la adecuada, podremos percibirlo como sonido; como cuando sentimos en el cuerpo los bajos de un gran parlante en una fiesta. Tal como afirman en su blog los autores J. Pérez Porto y A. Gardey (2021) "(...) la velocidad que consigue el sonido es superior en los medios sólidos que en los líquidos, y que es mayor en éstos últimos que en los gases.", nos dan la pauta de que de hecho, dependiendo de la dirección en que se encuentre la fuente, un sonido puede llegar primero a otras partes del cuerpo antes que al oído.

### 1.2.1- La física del sonido.

"Del latín *sonitus*, un sonido es una sensación que se genera en el oído a partir de las vibraciones de las cosas.

Para la física, el sonido implica un fenómeno vinculado a la difusión de una onda de características elásticas que produce una vibración en un cuerpo, aún cuando estas ondas no se escuchen.

El sonido audible para los seres humanos está formado por las variaciones que se producen en la presión del aire, que el oído convierte en ondas mecánicas para que el cerebro pueda percibirlos y procesarlos." (Pérez Porto y Gardey, 2021)

Como seres humanos no escuchamos únicamente por los oídos. El funcionamiento del acto de oír se basa en el movimiento de los pequeños huesecillos que son parte del oído interno, los cuales reciben las ondas sonoras y vibran con ellas, permitiendo al cerebro transformar esas vibraciones en ondas eléctricas y decodificarlas como sonidos. Como hemos dicho, esta capacidad de vibrar con las ondas no es específica de los huesos de los oídos, todo nuestro cuerpo tiene esa capacidad, todos nuestros huesos vibran con las ondas que nos llegan todo el tiempo a través del aire.

En todo momento hay vibraciones que influyen sobre nuestro cuerpo, tanto como sobre nuestra mente. Dependiendo de la fuerza de las ondas que nos rodean, será la respuesta que nuestro cerebro dé para convertirlas o no en información útil, como es el sonido.

En este contexto el silencio viene a ser una percepción disminuída de las ondas sonoras, ya sea por la baja cantidad o amplitud de éstas, o por la reacción inesperada del cerebro a las mismas (percepción alterada)

### 1.3- Definición perceptual

Partiendo entonces de la idea de que el sonido es, físicamente hablando, una vibración, que se traslada en un medio. Y que en nuestra vida cotidiana no existe la falta de vibración absoluta, y por lo tanto el silencio (ausencia de ruido) absoluto, tenemos entonces la necesidad

de redefinir el silencio en base al asunto que nos atiende, que es en sí, el silencio como habitante de un espacio determinado y su representación en la escala audiovisual. Para esto consideraremos al silencio como un elemento que presenta cuerpo, plasticidad, color, ritmo, y asociado siempre a la escala decibélica que implica al oído humano.

Veamos entonces cómo definimos el silencio en base a la percepción humana, física, psicológica, cultural y emocional.

### 1.3.1- El silencio cognitivo

*“¿Qué es un símbolo? Decir una cosa y significar otra. ¿Por qué no decirlo directamente? Por la simple razón de que ciertos fenómenos tienden a disolverse si nos acercamos a ellos sin ceremonia.”*  
Wind (en Ruíz, 2000)

En su libro “El sonido en el cine”, Laurent Jullier (2007) usa la clasificación de signos de Peirce aplicándola a los sonidos, tanto en la vida cotidiana como en el cine.

“Tanto en el cine como en la vida real (los sonidos) los podemos clasificar en tres grandes categorías, inspirándonos en la ‘clasificación de signos’ realizada por el filósofo estadounidense Charles Peirce:

- en la fase más primaria, nos sacuden (...); provocan una impresión en nosotros (...)
- en la fase más útil, los sonidos cumplen una función de índice y señal; nos aportan *informaciones* sobre la fuente que los produce (tanto en el campo como en el fuera de campo) y sobre el espacio que transitan (la misma fuente no produce el mismo sonido en una catedral o en un cuarto de baño);
- en la fase más sofisticada, los sonidos revisten la función de símbolos y remiten a sistemas de signos codificados, entre los cuales los más usados son el sistema verbal y el sistema musical; (...)”

Esta clasificación de los sonidos nos permite, ante todo, registrar la naturaleza psicológica del acto de oír, y la subjetividad que esta reviste.

Veamos primero cómo se aplicarían las fases propuestas al silencio.

En este sentido podemos decir que en la fase primaria el silencio genera expectativa, tensión, relajación o desenlace, dependiendo del contexto en el que esté inserto, y del ambiente sonoro yuxtapuesto antes y después. Podemos considerar que el silencio tiene una utilidad esencial en la banda sonora, ya que puede evocar una emoción o sensación por sí mismo, como puede dar el espacio necesario para digerir o asimilar la emoción provocada por la escena precedente, o por la que vendrá.

Como dicen los autores de *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (Fernández y Martínez, 1999), “La ausencia de sonidos o pausas contribuyen a condicionar situaciones, muchas veces de angustia con una gran eficacia dramática”

En su fase útil el silencio es generador de ambientes, en la medida en que nos da información sobre el espacio en el que está inserta la escena, la amplitud del lugar hará que los sonidos se escuchen más lejanos, y por lo tanto la sensación de silencio será mayor, como explica Chion (2010) "Curiosamente también, un toque de discreta reverberación a rededor de sonidos aislados (por ejemplo, pasos en una calle) puede reforzar este sentimiento de vacío y de silencio. Tal reverberación no puede percibirse, efectivamente, cuando otros ruidos -por ejemplo, del tráfico diurno- se dejan oír al mismo tiempo." Si por ejemplo tenemos un plano cerrado y queremos dar la impresión de un espacio tranquilo, tendremos que generar un fuera de campo silencioso. Además la fuerza que el silencio da a aquellos sonidos que se destacan en él, puede instruirnos como espectadores, de la fuente de tal sonido.

El silencio en sí no proviene de una fuente determinada, el silencio está. Está en todas partes como está el aire, al cual sentimos más fresco cuando salimos de casa a la intemperie, y es entonces cuando nos acordamos del acto de respirar. Pero el hecho de que no seamos conscientes de nuestra respiración el 90% del tiempo no significa que no tengamos aire para ello. Está ahí de forma tan natural que no le prestamos atención. El silencio es el lienzo sobre el cual se diseña un paisaje sonoro. Podemos dejar más o menos espacio en blanco, pero el lienzo siempre estará. Podemos pintar cada rincón y tapar el lienzo de colores y formas, más o menos abstractas o figurativas, más o menos reales, pero dando toda la información que podamos. O podemos, como propone Murch, dar la menor cantidad de información posible para dejar que el espectador cree en su mente las figuras, los colores y la historia que estamos contando. Para esto nos sirve el silencio, para contar, para explayarnos sabiendo que la base que tenemos es sólida.

Como símbolo y parte de un sistema codificado la función y utilidad del silencio es clara: es la pausa que dará importancia al sonido, tanto al que acaba, por lo que sabemos que acaba, como al que viene después. En este sentido el silencio separa, une, contrasta, hace de puente entre sonidos y puede hacer también de puerta a una nueva situación sonora. Sin el silencio no habría duración en las notas o en las palabras. No habría posibilidad de comunicación.

Además, en su fase más sofisticada podríamos decir que el silencio actúa, ahora sí, como ausencia de. Teniendo la ausencia de un sonido que debería estar, es cuando nos damos cuenta del silencio como significante de la realidad conocida. Si partimos de la definición de E. Wind, citada por R. Ruiz (2000) en la introducción de *Poética del Cine*, que se pregunta "¿Qué es un símbolo? Decir una cosa y significar otra(...)", podemos encontrar en el cine ciertos ejemplos de silencios llevados al status de símbolo. Si, por ejemplo, vemos en pantalla un auto que arranca y comienza a andar pero, en la medida en que todo el ambiente sonoro es "realista" en su representación, el auto no hace ningún tipo de ruido, estaremos generando una idea simbólica de ese silencio, la pregunta de ¿por qué el coche no hace ruido? se verá reflejada en la idea de que hay una necesidad dramática o un simbolismo escondido detrás de la acción. Tal como sucede en *Arizona Dream* (Emir Kusturica, 1993) donde Grace rompe a golpes el aparato volador en el mismo taller donde Axel se encuentra durmiendo. El aparato es

la muestra de amor de Axel a Elaine, y la falta de sonido en los golpes yuxtapuestos a la imagen del muchacho durmiendo nos remite a la ruptura de los sueños amorosos del mismo, y a su característica inocencia juvenil.

Jullier (2007) continúa más adelante dando un marco sobre el cual podemos basar el análisis fílmico del silencio, "Hablar del universo sonoro de un filme consiste, ante todo, en elegir cuál de estas funciones vamos a analizar. tradicionalmente las tres grandes categorías son (jerárquicamente) diálogos, música, sonidos. (...)"

Claramente estas categorizaciones del sonido audiovisual nos son útiles en la medida en que, como ya hemos dicho, el silencio no es ausencia de sonido, sino que está conformado por él. Sin embargo debemos determinar cuidadosamente cuáles herramientas de análisis sonoro que nos dan estos autores son a las que nos conviene abocarnos para entender el silencio. Así, podemos decir que, bien construído, el silencio en el audiovisual puede generarse en cualquiera de estas tres categorías (diálogos, música, sonidos); si bien en primera instancia tendemos a creer que si hay diálogo o música no habrá silencio.

#### 1.4- Una definición audiovisual

*"El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste."  
Chion*

"(...) el esfuerzo mental de fusionar imagen y sonido en el cine produce una dimensionalidad que la mente proyecta de regreso a la imagen como si viniera de la imagen en primer lugar. El resultado es que nosotros realmente vemos algo en la pantalla que existe sólo en nuestra mente y es, en sus más finos detalles, único a cada miembro de la audiencia. No vemos y oímos un film, lo oímos / vemos."

Con esta clara explicación W. Murch (2000) intenta hacernos reflexionar sobre la idea de audiovisión, desde la cual nos hacemos conscientes de que el cine es un arte de la vista pero también del oído, y que si uno funciona sin el otro, entonces ya no estamos en presencia del cine (o debemos, más bien, redefinirlo).

Murch es un defensor de la idea de que es el espectador quien cierra el concepto cinematográfico con su bagaje socio-cultural, con sus conocimientos previos adquiridos de otras audiovisiones, y con su imaginación. De esta manera la película no tiene un cierre sino en el momento de la expectación y con una retroalimentación naturalmente dada por el acto mismo de la audiovisión. De este mismo acto proviene la subjetividad que se presenta a la hora de definir el silencio como agente general en el medio audiovisual, y como elemento específico de una pieza de arte en particular.

Michel Chion en su libro titulado precisamente *La Audiovisión* (2010), expone la misma premisa comenzando con una histórica cita del ambiente cinematográfico

“Es célebre el aforismo de Bresson que nos recuerda que el cine sonoro ha aportado el silencio, y esta fórmula ilumina una justa paradoja: ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio, mientras que en el cine mudo, todo, por el contrario, sugería ruidos.”

Para llegar a entender la definición que intentamos acuñar en este sentido, Chion hace un largo recorrido en el cual explicita cada una de las aristas que marcan la relación entre el sonido y la imagen, remarcando las funciones psicológica, cultural y técnica del cine, y como cada una de estas influye en lo que la mente de le espectador pueda deducir de la audiovisión misma. Retomaremos algunas de ellas a lo largo de este trabajo.

Podemos definir al silencio audiovisual entonces como una relación de sonidos y ausencias sonoras, creada para generar la sensación de silencio en le espectador.

Si bien es una definición básica, nos sirve para entender que el silencio es primero una sensación humana, y luego la intención de reproducir esa sensación en la mente de quien este audiovisionando la pieza.

La definición más compleja, así como la forma de crear esta representación las desarrollaremos más adelante.

## 2- Historia del silencio

### 2.1- El silencio en la vida cotidiana

Como ya vimos, en nuestra vida cotidiana la ausencia total de sonidos no existe, el silencio es una percepción subjetiva de la mente, que cambia según quien lo percibe. Entre otras cosas, la época y la cultura de le espectador modifican su percepción.

Como veremos, no es lo mismo el silencio para quien habita en una ciudad que para quien vive lejos del tráfico y el ajetreo diario de miles de personas. No es lo mismo el silencio en la selva que en el bosque, como tampoco lo es en la cima de una montaña como en su base. Quien convive con los pequeños sonidos nocturnos del campo seguramente encontrará en ellos mucha más información que quien llega de un lugar más ruidoso y encuentra esa noche como un profundo silencio.

Nuestra idea de silencio es tan particular como cada persona. Según el espacio sonoro que estemos acostumbrados a habitar, según la intensidad mental de cada quien, según las necesidades particulares de cada audición. Cada espacio tiene su silencio, cada persona también. Sin embargo, hay ciertos momentos en los que coincidimos en la misma percepción, en la misma sensación. Es de esos espacios de los que sacamos los criterios necesarios para hacer una transposición que resulte en una convención dentro del marco artístico.

"Silence is all of the sound we don't intend. There is no such thing as absolute silence. Therefore silence may very well include sounds and more and more in the twentieth century does. The sound of jet planes, of sirens, etcetera" (Kahn, 1997)

(Silencio es todo el sonido que no intencionamos. No hay tal cosa como silencio absoluto. Por lo tanto el silencio debería incluir sonidos y más en el modo en que el siglo veinte lo hace. El sonido de los aviones jet, de las sirenas, etcétera.)

### 2.2- Percepción histórica y actual de los campos sonoros

Según el historiador Peter Englund (2003), los sonidos que generaban alerta u orientación en otros tiempos, hoy pueden pasar desapercibidos, y ser tomados como componentes del silencio de un espacio determinado, como cuando nos movemos de la ciudad a un bosque, y sentimos un silencio por contraste pero que, en realidad, está plagado de pequeños sonidos de bajos decibeles.

"Bird song, wind and rain were not background noise as it is today. Animal sounds became a kind of audio-related landmarks that made it easier to orient in darkness and fog."  
(Normark, 2009)

(El canto de los pájaros, el viento y la lluvia no eran un ruido de fondo como lo son hoy. Los sonidos de los animales se convirtieron en una especie de audio relacionado a los paisajes que hacía más fácil la orientación en la oscuridad o la niebla.)

Englund nos da un panorama de cómo ha cambiado la noción de silencio para el ser humano a lo largo de la historia. Cuenta que en la edad media, el repicar de campanas de una iglesia era un sonido fuerte dentro de una aldea, que podía escucharse a kilómetros a la redonda, y que tenía una presencia particular en la vida de la gente del lugar. Con el crecimiento de las ciudades, la aglomeración de población cada vez mayor, con sus animales, los ruidos propios de cada actividad diaria, el aumento de casas y paredes que absorben los ruidos, etc, el imponente sonido de las campanas fue quedando tapado por el trajinar diario, y se volvió una parte más del ruido que puebla una ciudad cualquiera.

"The medieval rural acoustic horizon is considered to have been broad and it grew as new lands opened up for agriculture. The bells in the church towers bridged an area where otherwise only fragmented sounds could be distinguished." (Normark, 2009)

(El horizonte acústico medieval rural se considera que creció a medida que nuevas tierras eran abiertas para la agricultura. Las campanas en las torres de la iglesia hacían de puente en un área donde de otra manera solo sonidos fragmentados podían ser distinguidos.)

Las ciudades cambiaron el paisaje sonoro de la época, y a medida que cambiaba la forma de vida, los trabajos y actividades se concentraban en un espacio más reducido, y se incorporaban nuevas actividades como la lectura de noticias, el ruido se volvía parte de la vida cotidiana.

"People's voices dominated in the cities and this depends largely on a lack of literacy so news was therefore spoken out loudly. The noise level was never constant and varied with the time of the day, weather and season. When the noise became a problem people came to reassess and refine the silence" (Normark, 2009)

(Las voces de la gente dominaban en las ciudades y esto dependía grandemente de una falta de alfabetización así que las noticias eran por lo tanto habladas en voz alta. El nivel de ruido no era nunca constante y variaba según la hora del día, el clima y la estación. Cuando el ruido devino un problema la gente comenzó a reevaluar y redefinir el silencio.)

Cuenta Adrián Moyano en la presentación de su libro *Crónicas de la resistencia Mapuche* (2007) como el silencio fue una de las formas en que este pueblo mantuvo su cultura y su cosmovisión, y el perfil social al que luego quedaría históricamente asociado por esto: "(...) en la Argentina la reorganización llevó más tiempo, aunque también es posible encontrar estrategias de resistencia, aunque más no fuera el silencio.

Justamente a partir de la incompreensión de esa actitud, se forjó sobre todo en las provincias argentinas de Neuquén, Río Negro y Chubut, un perfil lastimoso del mapuche. Solitario, melancólico, taciturno (...)"

Así el silencio tiene múltiples lecturas en función de la relación diaria, histórica, perceptual, psicológica que formemos con él. Pero siempre está asociado a percepciones y sensaciones.

En las ciudades modernas el silencio es una práctica casi imposible. Plagadas de ruidos y sonidos constantemente, la percepción del silencio ha cambiado totalmente, cualquier situación de bajos decibeles, de una mínima tranquilidad da, a una persona acostumbrada al ruido constante, una sensación de silencio.

### 2.3- silencio como marco de momentos específicos

*"Algunos ruidos sólo resuenan así, en el cine o en la vida, porque sobreviven en cierto lugar, en una cadena de lenguaje en la que forman un vacío."*  
Chion

"Cada lugar tiene su silencio específico, y por eso, durante una toma de sonido en exteriores, en estudio o en auditorium, se procura grabar unos segundos de silencio específico del lugar, que servirán para los eventuales encadenados entre las réplicas y crearán el sentimiento buscado: que el marco de la acción sea temporalmente silencioso." Estos segundos de silencio que menciona Chion (2010) nos servirán para hacer la base sobre la cual se erigirá luego toda la construcción de la banda sonora. Es el cimiento del sonido, lo que queda por oírse cuando las voces, música, ruidos, etc se callan, o se hacen tan sutiles o pausados que dejan escuchar entre sus espacios aquello que en general no escuchamos. Es muy notorio en un audiovisual cualquiera cuando la banda sonora no tiene una base sólida, y los espacios entre sonidos se sienten como un corte seco en la reproducción. Esto sucede porque la grabación ya de por sí tiene un sonido propio, y cuando cortamos un diálogo, por ejemplo, para generar una pausa o unirlo a otro sonido, estamos cortando no solamente el sonido propio de la grabación, sino también ese silencio específico del lugar.

Cuando representamos el silencio de una situación dramática especial, tenemos que tener

en cuenta ese fondo sonoro que se percibe cuando nuestra atención no está puesta en otros sonidos específicos. Chion (2010) menciona la escena de una película (*Los ojos sin rostro*, Franju, 1960) en la cual se encuentra "(...) uno de los pocos sonidos fílmicos realmente inquietantes que tanto el público como los críticos advirtieron y comentaron después: el de la caída del cadáver de una chica (...)" y comenta acerca de esta escena "Pero es también un ruido impresionante por su manera de re-presentar, en el ritmo de la escena y de la película, una interrupción de palabra, un momento en el que falta la palabra de los personajes, aquí los dos cómplices. Algunos ruidos sólo resuenan así, en el cine o en la vida, porque sobreviven en cierto lugar, en una cadena de lenguaje en la que forman un vacío."

Así, cada momento en que sucede una pausa en nuestra audición está asociado a un silencio específico que no es la ausencia de todo sonido, sino más bien la ausencia de aquello que se espera escuchar, una ausencia subjetiva y específica de la situación y el espacio en que se encuentra.

## 2.4- Marcos de percepción audiovisual.

"Entre los años 20 y los 40 se produjo el auge, en el interior de los media sonoros (disco, cine, radio), de cierta noción hoy olvidada, o casi: la de fonogenia. Con ello quería aludirse a la capacidad más o menos misteriosa que habría permitido a ciertas voces «pasar» mejor a la grabación y a los altavoces, inscribirse mejor en los surcos, suplir, en resumen, la ausencia de la fuente real del sonido por un tipo de presencia específica del médium de conservación y de difusión." (Chion, 2010)

En función del término *fonogenia* y de su desaparición como uso común el autor dice "(...) Acaso denote una mutación importante: a saber, nuestra inmersión, tan común, tan cotidiana, en lo que puede llamarse la *realidad acústica sustituida* (el sonido retransmitido por amplificadores y altavoces), que no tiene dificultad alguna en suplantar en potencia, en presencia y en impacto a la realidad acústica no sustituida, y que se convierte poco a poco en el modo de escucha habitual; un modo de escucha que, al mismo tiempo, no se percibe ya como reproducción, como imagen (con lo que eso supone tradicionalmente de deterioro, de degradación y de pérdida en relación con la realidad), sino como un contacto más directo e inmediato con el suceso. Cuando una imagen se destaca más que la realidad, la sustituye, pues, negándose ella misma a la vez como imagen." (Chion, 2010)

Como hemos dicho, la percepción muta en función de las modificaciones producidas en el ambiente visual y sonoro que nos rodea, y ese ambiente ha sido influenciado tanto por los cambios en la forma de vida como por la evolución tecnológica que hemos desarrollado.

Hay una retroalimentación constante entre la evolución tecnológica, y la cultura y los actos sociales, de manera que se influyen mutuamente: "Evidentemente, esta noción se refería a las condiciones técnicas de la época, menos precisas y sensibles que aquellas de las que

actualmente disfrutamos, para destacar que ciertas voces poseían un timbre eficaz y una articulación clara a través del filtrado del micro y que, por tanto, «llegaban» bien a la parte sensible del dispositivo." (Chion, 2010)

Con esto podemos concluir que las definiciones y conceptos basados en percepciones, como los que implican al producto audiovisual, serán válidos únicamente hasta que la percepción general sobre el mismo cambie, y que es necesario centrarnos en pautas establecidas como convenciones, sabiendo que no son reglas estrictas y que son, a toda costa, mutables.

#### 2.4.1- Nuevos dispositivos.

Tal como explica Khan (1997), la percepción sonora sufrió otro cambio radical a partir de mitad del siglo 20, cuando empiezan a masificarse los medios de comunicación como la radio, el fonógrafo y el cine sonoro, trayendo a escala social nuevos elementos al universo sonoro codificado (hasta entonces reservado únicamente para la música). Reuniendo elementos visuales, literarios, ambientales, gestuales y afectivos, estos nuevos mass media hicieron proliferar los sonidos de fuentes mundanas, incorporando una gran divergencia de códigos culturales e integrando nuevos y variados significados internos para los sonidos de la vida diaria.

El sonido reproducido se vuelve así parte del ambiente diario, llenando espacios que antes eran reservados a una construcción sonora aleatoria; y cubriendo, con música o voces reproducidas, aquellos momentos que hasta entonces habían sido de silencio obligado.

Más tarde la aparición de los audífonos y la evolución de los parlantes cambió también nuestra relación con el universo sonoro a nuestro alrededor. La cada vez más fácil reproducción de audio inunda nuestra vida cotidiana, siendo pocos los espacios reservados para el silencio ambiente.

El silencio se ha vuelto así una cuestión extraña en la vida diaria, y se relaciona cada vez más con la tranquilidad, la paz y aún a veces con el aburrimiento, como citamos de Moyano en 2.2, con lo solitario, melancólico, taciturno.

### 3- El silencio en las artes

*"El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto -y, presumiblemente, la mayor parte- es silencio."  
Steiner*

La creación del silencio en los medios audiovisuales es como pintar un paisaje nevado en acuarelas, hay que encontrar esas manchas sutiles que tiñen el blanco papel lo suficiente para que entendamos las formas del paisaje, sin perder la blancura de la nieve.

La música es quizás la disciplina más ligada al silencio, ya que hace un uso consciente del mismo, y hasta le ha asignado un tiempo y un símbolo por cada tiempo. Por eso solemos asociarlas directamente. Pero también la poesía y el estudio lingüístico han tratado de definir la necesidad y las formas de uso de este elemento sobre el papel y la retórica. Así como el teatro lo ha incluido en su estructura artística como un medio eficaz generador de momentos dramáticos.

El silencio no es ámbito exclusivo de los medios audiovisuales. Por ser parte de nuestra vida cotidiana, y por tener una relevancia importante en nuestra mente, en nuestro pensar diario, el silencio puede verse reflejado en todas las artes, reflejo éstas de nuestro sentir como humanidad.

Según Steiner (1976) "En la pintura y en la escultura, el realismo, en su sentido más amplio -la representación de lo que percibimos como imitación de la realidad- corresponde a ese período en que el lenguaje está en el centro de la vida intelectual y sensible."

El cine, la representación audiovisual en su conjunto, sufrió la misma suerte que las otras artes. En su primera etapa buscan una mimesis, una representación imitativa de la realidad, tienden a descargar sobre el material las expresiones que primero son creadas en palabras. Recién cuando el nivel de comprensión del nuevo lenguaje artístico es suficiente para generar una abstracción que se separe de la mimesis naturalista, entonces es viable representar aquellas cosas que no es posible poner en palabras, tal como el silencio.

### 3.1- En la literatura

*“Hablar, adoptar la singularidad y soledad privilegiadas del hombre en el silencio de la creación, es algo peligroso. Hablar con el máximo vigor de la palabra, como hace el poeta, lo es más todavía. Así, incluso para el escritor; y quizá más para él que para los demás, el silencio es una tentación, es un refugio cuando Apolo está cerca.”*  
Steiner

Es sabido que lo que sucede en nuestra mente se articula a través del lenguaje. Diferentes culturas ven la realidad de diferente manera, y esto va asociado a las palabras que tengan para describir la misma.

En su libro “Lenguaje y silencio”, Steiner (1976) explica cómo “(...) hasta el siglo XVII la esfera del lenguaje abrazaba casi la totalidad de la experiencia y de la realidad; hoy, su ámbito es mucho más estrecho (...)” y continúa repasando cómo el lenguaje matemático, la imagen y la música son esferas que van tomando terreno a lo largo de la historia, y que dejan al lenguaje en un segundo nivel “(...) Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical. Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio. Es difícil hablar de éstas, pues cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio?(...)”

Steiner (1976) da un parámetro de cómo el lenguaje articula nuestra realidad más próxima y cotidiana, y cómo hay ciertas experiencias que no pueden ser experimentadas sino a través del abandono del lenguaje y la inserción en otras esferas, de las cuales el silencio es la más sutil, la que lleva a una conexión de totalidad que no tiene traducción posible en la esfera del lenguaje

“El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje. Lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra. Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato. Cuando se logra ese entendimiento, la verdad ya no necesita sufrir las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente. No tiene por qué adecuarse a la concepción ingenua, lógica y lineal del tiempo, implícita en la sintaxis. En la verdad última, pasado, presente y futuro se abarcan simultáneamente. La estructura temporal del lenguaje los distingue artificialmente.(...)”

Según Martín Marciel (2002) hay dos aspectos fundamentales que separan al cine del lenguaje, y que tienen que ver con el grado de especificidad y de objetividad que presenta la imagen. Por un lado el lenguaje presenta un grado de abstracción que la imagen no puede mostrar, pero que le espectador podrá definir en su mente tomando a la imagen dada como

una muestra de un concepto general, "(...) la palabra, así como el concepto que ella designa, es una noción general y genérica mientras que la imagen tiene una significación precisa y limitada: el cine nunca nos muestra "la casa" o "el árbol", sino "tal casa" en particular y "tal árbol" determinado."

Por otro lado, el cine en particular habla siempre en tiempo presente "(...) Como fragmento de la realidad exterior, se manifiesta al presente de nuestra percepción y se inscribe en el presente de nuestra conciencia: el desfase temporal sólo se realiza mediante la intervención del juicio, único capaz de formular como pasados los acontecimientos respecto de nosotros o de determinar varios planos temporales en la acción de la película." Tal como coincide Steiner (1976) "En la verdad última, pasado, presente y futuro se abarcan simultáneamente. La estructura temporal del lenguaje los distingue artificialmente."

### 3.2- En la poesía

*"Donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz. (...) El poeta busca refugio en el mutismo, y entonces el impulso ascendente, la verbalización de lo que hasta entonces era incomunicable se presenta con un milagro de simplicidad."*  
Steiner

En su *Poética del espacio*, Bachelard (2000) nos marca la importancia filosófica que encuentra la poesía en este elemento presente en la vida humana, "(...) sería necesaria una investigación de otro tipo para despejar la metafísica de todos los más allá de nuestra vida sensible. Especialmente para decir cómo el silencio trabaja a la vez el tiempo del hombre, la palabra del hombre, el ser del hombre (...)"

En *Lecture on nothing* (1959) John Cage redacta un texto con la intención de plasmar en el papel el tempo que se usa naturalmente en el habla diaria. Las pausas están marcadas por espacios de diferente longitud entre las palabras, pero que siempre superan un espaciado literario normal.

De manera similar trabaja Stéphane Mallarmé en su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914). En el cual además hace un uso diferenciado del tamaño tipográfico, dando contraste a la importancia de cada palabra.

La lectura de estos textos, de gran espaciado entre frases o palabras, lleva naturalmente a trasladar ese espacio a su reproducción mental, o auditiva cuando se leen en voz alta.

Es interesante entender, a partir de esta lectura, cómo en general un texto escrito da por sentado la amplitud de un silencio, cómo estamos estructurados para leer sin parar, y cómo está socialmente establecido que así debería ser, que un silencio es el mínimo espacio necesario para dar entendimiento textual a las palabras. Sin embargo hay otros entendimientos que necesitan, al igual que en el audiovisual, de silencios más amplios, para ser reflexionados y

aprehendidos. A diferencia del audiovisual, el texto escrito tiene la ventaja de no estar atado a un tiempo específico de reproducción, por lo que quien lo lee puede poner silencios donde más lo necesite.

### 3.3- En la música

La música de las esferas.

Pitágoras, gran físico, matemático y filósofo griego, estudiaba a fondo los movimientos de los astros en el cielo. Su reflexión frente a este fenómeno fue la siguiente: si los astros se mueven, entonces vibran, todo lo que se mueve emite vibración, todo lo que emite vibración emite sonido, todo lo que emite sonido se escucha, entonces ¿cómo es posible que no escuchemos el sonido de miles y miles de gigantescas esferas vibrando en el espacio? Y la respuesta lógica que pudo encontrar fue que si no las escuchamos es porque todas juntas, vibrando al unísono producen la melodía perfecta del universo, y eso es el silencio (Buhigas, 2015)

Douglas Kahn (1997), en un análisis sobre la música de John Cage comenta cómo afecta el silencio a una audiencia que asiste a un concierto, que espera escuchar música, un ambiente colmado de sonido, y se encuentra sin embargo con la ausencia explícita de lo que fue a buscar.

"The initial absence of music might be taken as an expressive or theatrical device preceding a sound. When that sound is not forthcoming, it might become evident that listening can still go on if one's attention (and this is Cage's desire) is shifted to the surrounding sounds, including the sound of the growing agitation of certain audience members"

(La ausencia inicial de música podría ser tomada como recurso expresivo o teatral precediendo al sonido. Cuando ese sonido no se aproxima, se vuelve evidente que la escucha puede continuar si la atención (y este es el deseo de Cage) es desplazada a los sonidos circundantes, incluidos los sonidos de la creciente agitación de ciertos miembros de la audiencia)

John Cage ha trabajado el silencio en su forma más profunda, creando la composición 4'33'', una pieza musical para orquesta en la que los músicos guardan silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Si bien parece un despropósito asistir a un concierto para ver a los músicos sostener su instrumento en mano sin sacar ni una nota, la obra tuvo una extraordinaria repercusión en la música contemporánea. Es quizás la obra más conocida de Cage, y ha sido interpretada también por otros músicos.

En ciertos aspectos, el impacto de esta obra es que pone de manifiesto la dualidad sonido-silencio, y logra un profundo cuestionamiento sobre el concepto musical de silencio como

pausa, y sobre la música misma como sonido ejecutado. Tal como dice Kahn (1997), la obra propone desplazar la escucha de la ejecución sonora instrumental a los sonidos circundantes, aleatorios, no-musicales, no-ejecutados, buscando así otra suerte de musicalidad o por lo menos de atención auditiva durante el proceso. Y propone además una ruptura, típica del arte contemporáneo, de los mandatos socio-culturales asociados a esta clase de espectáculos,

"a culturally specific mandate to be silent, a mandate regulating the behavior that precedes and accompanies musical performance"

(Un mandato cultural específico de ser silencioso, un mandato que regula el comportamiento que precede y acompaña a la interpretación musical)

El silencio no puede ser interpretado como tal, ya que siempre habrá un sonido para escuchar. Pero, musicalmente, el silencio puede ser mucho más que una pausa, y de hecho cobra una importancia tal en la vida del artista musical, que es interesante la búsqueda del entendimiento y la reconciliación con el mismo.

## 4- La representación de lo real

*"(...) la realidad es una cosa y otra su transposición en dos dimensiones audiovisuales (una imagen plana y un sonido generalmente monopista), la cual es una reducción sensorial radical; lo raro sería que funcionase sin más.*

*(...)"*

*Chion*

Haciendo referencia a la escucha selectiva que citamos en 1.2, Jullier (2007) explica su influencia en la creación audiovisual: "Muchas bandas sonoras, especialmente en el cine clásico, tratan de reconstruir esa escucha selectiva, la mayoría de las veces aislando los sonidos interesantes y 'aspirándolos' (argot de ingeniero de sonido que significa eliminar el ambiente indeseable)."

"Lo real", lo que llamamos realidad, es una representación sensorial generada por nuestro cerebro a partir de los estímulos recibidos desde los sentidos (Castellanos, 2019). La representación audiovisual busca cada vez más parecerse a esa respuesta analítica que nos da el cerebro al ponerse en contacto con el mundo. Los videojuegos son cada vez más realistas, el cine ha incurrido con gran éxito en la imagen 3D, y con un poco menos de éxito en la inclusión de los otros sentidos (*Side by side*, 2012). Y así como sucede con nuestra vida cotidiana, con el crecimiento de las ciudades y las actividades humanas, la producción audiovisual se ha llenado de ruidos y sonidos, dejando el silencio como un olvidado recurso prescindible.

Sin embargo ¿cómo representamos una realidad que no conocemos, cómo evaluamos su representación si no tenemos un parámetro con qué medirla? Chion (2010), haciendo alusión a situaciones que es muy probable que muchos de nosotros solamente hayamos experimentado a través de los medios audiovisuales (como una guerra, por ejemplo), nos comenta que le espectador "(...) cuando oye en una película un sonido considerado realista, no está en condiciones de compararlo con el sonido real que podría oír junto a él en el lugar de la acción; se refiere más bien, para juzgar su verdad, a su recuerdo de ese tipo de sonido, recuerdo resintetizado a partir de varios datos no únicamente acústicos, e influido por la visión de las películas."

Y luego aclara nuestra pregunta, en una vida actual en la que la representación de la realidad tiene hoy más peso que la realidad misma, en la que la imagen "representación de" es tan corriente que se ha vuelto realidad: "(...) la noción de expresión se opone a la de reproducción. Dicho de otro modo, el sonido cinematográfico será reconocido por el espectador como verdadero, eficaz y conveniente, no si reproduce el sonido que emite en la realidad el mismo tipo de situación o de causa, sino si vierte (es decir, traduce, expresa) las sensaciones asociadas a esa causa."

Desde aquí la definición de silencio que hemos ya propuesto se vierte en una definición general para muchos aspectos de la creación audiovisual: la representación de lo real no a partir del estereotipo de la fuente real, sino a partir de su asociación sensorial.

En cuanto a la representación audiovisual, tiene una doble variante, ya que como hemos

mencionado, no es lo mismo ver una imagen proyectada en asociación a un sonido determinado, cambiar ese sonido, o proyectarla sin sonido. La asociación sonido-imagen es de una complejidad que supera la dualidad, "el todo es más que la suma de sus partes" canta un dicho popular, y es preciso para este caso.

Tal como dice Chion (2010), el sonido "(...) proyecta sobre la imagen valores, sentidos", generando un cambio en la percepción de la misma. Podría hablarse de una relación Pavloviana, no ya en la yuxtaposición de imágenes, sino en la superposición de imagen-sonido.

Según continúa explicando Chion (2010), "(...)Cuanto más nítidamente se oyen los agudos, más rápida es la percepción sonora y más vivo el sentimiento de tiempo presente. Y cuanto más se define el sonido de las películas en los agudos, más induce éste una percepción rápida de lo que se ve (puesto que la vista se orienta mucho por la audición), y más favorece en el cine un ritmo hecho de múltiples sensaciones fugitivas, de choques, de sucesos espasmódicos, en lugar de un deslizamiento continuo y homogéneo de sucesos. El ritmo muy tenso, speed, de cierto cine actual se debe, pues, a la influencia del sonido infundido, podría decirse, en el interior del cine como tal."

La percepción de lo representado cambia en función de la técnica y el arte de la representación. Cualquier modificación influirá en nuestra forma de percibir la obra. La influencia del arte sobre nuestra percepción de lo real también es un tema a tratar (no a fondo en esta tesis), ya que la relación expresión-representación es una retroalimentación continua que nutre tanto nuestra percepción de la realidad, influenciada por el bagaje de lo representado, como nuestra representación de la misma, influenciada por la nueva percepción de lo real.

El estudio de esta retroalimentación es lo que nos permite entender qué técnicas usar y de qué manera para expresar nuestra representación de realidad en la pantalla, en este caso el silencio.

Guilles Deleuze (1987) explica este aspecto del arte audiovisual a partir de la relación de la imagen "real" (aquella que vivimos en carne propia, "la imagen óptica pura" la llamará el autor), y la imagen proyectada, reproducida:

"(...) la imagen óptica pura parece necesariamente más pobre y enrarecida: como dice Robbe-Grillet, ella no es la cosa sino una «descripción» que tiende a reemplazar a la cosa, que «borra» al objeto concreto, que sólo elige de él ciertos rasgos, sin perjuicio de dar paso a otras descripciones que retendrán otras líneas o rasgos, siempre provisionales, siempre dudosos, desplazados o reemplazados." La representación técnica.

#### 4.1- Profundidad y perspectiva espacial

Como mencionamos, en nuestra vida cotidiana la construcción sensorial de un espacio determinado está regida por la combinación de todos nuestros sentidos.

Existen ciertas características que enmarcan un espacio real en tres dimensiones, y que los

medios audiovisuales han intentado representar en las dos dimensiones que le acometen, acercándose a la idea expresada, pero siempre con la distancia que separa a lo real de lo representado. Entre ellas la perspectiva, la tridimensionalidad de cualquier espacio real, no es simplemente una percepción visual, sino que usamos para notarla la combinación de sentidos de nuestro cuerpo, sentidos hasta ahora no conocidos como la interocepción y la propiocepción, el sentido visual, el olfato y el auditivo, todos se conjugan para darnos una imagen mental completa de nuestra realidad en tres dimensiones (Castellanos, 2019).

Según Chion (2010) se ha intentado llevar a la pantalla sonora la sensación de profundidad, "(...) la del sentimiento de lejanía de la fuente, detectado por el oído a partir de indicios tales como un espectro armónico decolorado, el carácter difuminado y menos presente de las acometidas y de las transiciones, la mezcla entre sonido directo -en sentido acústico- y sonido reflejado, la presencia de reverberación, etc.(...)", para dar en el plano sonoro esa perspectiva que el plano visual tiene casi por naturaleza, y que en la situación real apreciamos en conjunto con ambos sentidos.

Pero como sigue aclarando el autor, tanto la perspectiva espacial como la sensación de profundidad encontraron sus limitaciones en la reproducción bidimensional. "Notemos, sin embargo, que esta perspectiva sonora no era tanto una verdadera profundidad que situase forzosamente la fuente del sonido detrás, en relación con el plano de la pantalla, como una distancia interpretada por el espectador en diferentes direcciones según lo que éste veía en la pantalla y podía deducir sobre el lugar de la fuente. Dicho de otro modo, un sonido lejano puede interpretarse, según los momentos, como situado lejos hacia la izquierda del marco, lejos hacia la derecha, lejos hacia delante, lejos hacia atrás, etc., siempre, pues, según una localización que sigue siendo parcialmente mental." Prácticamente todo en la reproducción bidimensional de una tridimensionalidad es mental, y apela a la relación espacial que le espectador hace de la escena total. Sin embargo, como veremos más adelante, el sonido no tiene el mismo continente que la imagen, no está físicamente atado al cuadro delimitador de la pantalla, pero sí lo está en cierta medida al parlante emisor. Esto hace que de cualquier manera tengamos que trabajar para conseguir una idea de profundidad o perspectiva sonora, ya que no se puede dar naturalmente.

Cuando pensamos la profundidad sonora desde el silencio, podemos entenderla como una gran aliada a la hora de su construcción, ya que aquello que tiene profundidad tiene cuerpo, dimensionalidad, y por lo tanto hace a una situación sonora rica en sí misma, con capacidad para diferentes capas de lectura; lo que lleva a una espacialidad que, en el caso de ser silenciosa será igualmente rica, teniendo en cuenta que los sonidos más lejanos solamente se escuchan en función de que no haya otros que tapen su voz. La distancia de la fuente sonora hace a la cantidad de decibeles que llegan al receptor, y por lo tanto hace también al silencio que pueda rodear a alguien que está lejos de cualquier fuente.

## 4.2- Fuera de campo

*"El fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente."  
Deleuze (1983)*

Llamamos fuera de campo al sonido "(...) cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente. Se llama, en cambio, sonido in a aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ésta evoca." (Chion, 2010)

Los sonidos fuera de campo son un tema especial en la construcción de un espacio en particular en el mundo audiovisual. Muchas veces no damos importancia a su presencia a menos que sea narrativamente necesario. Sin embargo nuestra vida está repleta de sonidos "fuera de campo", fuera del campo de nuestra visión o nuestra atención, pero, al igual que sucede en el cine, solamente les prestamos atención cuando entran en la narrativa de la vida.

Como plantea Chion (2010), "(...) sin la visión, los sonidos fuera de campo reaparecen tan presentes, tan definidos -a veces incluso más- en el plano acústico, como los sonidos in. Nada permite ya, en todo caso, distinguirlos.", lo que nos lleva a pensar en un sonido plano, sin perspectiva ni profundidad, ya que si la tuviera habría manera de distinguir aquellos sonidos más cercanos al cuadro de la imagen y aquellos más lejanos. El autor lo aclara de esta forma: "El fuera de campo del sonido, en el caso del cine monopista es, pues, enteramente producto de la visión combinada con la audición. No es sino una relación entre lo que se ve y lo que se oye, y no existe sino en esta relación; exige, pues, la presencia simultánea de los dos elementos."

El fuera de campo es fundamental a la hora de plantear el silencio audiovisual, por la clara cuestión de que es la creación del espacio sonoro en el que está inserta la imagen. Si pensamos un fuera de campo silencioso, tenemos que adecuarlo a la realidad que estamos contando; no será lo mismo un fuera de campo en el desierto del Sahara que en una calle de un pueblo a la hora de la siesta o que la selva Lacandona en pleno medio día. Cada espacio tiene sus silencios y es a través del fuera de campo que terminamos de reconstruir el espacio que la imagen no nos muestra.

## 4.3- Le espectador y los silencios: El contrato audiovisual

*"(...) lo esencial del cine no se encuentra en las historias narradas, sino en las sensaciones, en la materialidad transitoria de las impresiones vivas que este arte proporciona"  
Krakauer*

Dice Edgardo Gutierrez (2010) que con el nacimiento del cine "(...) se produjo un cambio notorio, no sólo en los comportamientos sociales y en la relación entre las masas y el arte, sino, decisivamente, (...) en los modos de percepción." Y continúa respondiendo a la pregunta de los

teóricos: ¿Cuál es la esencia del cine?, y citando a Sigfred Krakauer, "(...) lo esencial del cine no se encuentra en las historias narradas, sino en las sensaciones, en la materialidad transitoria de las impresiones vivas que este arte proporciona. (...) De modo que la virtud de una película no consistiría en saber narrar, sino, por el contrario, en adherir a la epidermis de las cosas, y en permitir mirar profundamente lo superficial: las texturas, la plasticidad, la dureza, los colores, los brillos, la geometría. (...) y que la virtud de su hacedor (cineasta) no consiste en saber contar cuentos con oficio, sino en saber mostrar el mundo en su más pura materialidad." Desde la esencia sonoro-visual del cine no podemos dejar de pensar que en "la más pura materialidad del mundo" que podemos mostrar entran también los sonidos y, más que nada, por hacer un aporte indiscutible a la sensación de materialidad, los silencios.

Sin embargo, como continúa aclarando Gutierrez (2010), "(...) un film no es una mera suma de imágenes, sino una forma temporal. Hay una unidad melódica del film. El sentido de una imagen depende de las que la preceden, y su sucesión crea una realidad que es más que la simple suma de los elementos empleados. (...)” De ahí que encontremos cierta dificultad en definir en un concepto cerrado el silencio como un elemento, como objeto definible más allá de la película o la secuencia que lo contiene. Este intento de definir un objeto nos lleva a pensar al espectador desde la teoría psicológica de la Forma, en contraposición de la teoría de la percepción. "(...) Rechazada la noción de sensación, ya no distinguimos los signos de su significación, lo sentido y lo juzgado. El color de un objeto es inseparable de la sustancia."

"Ante todo, lo que suena verdadero para el espectador y el sonido que es verdadero son dos cosas muy diferentes. Para apreciar la verdad de un sonido, nos referimos mucho más a los códigos establecidos por el cine mismo, por la televisión y las artes representativas y narrativas en general, que a nuestra hipotética experiencia vivida. (...)

Cuando se trata, de escenas que podemos vivir diariamente, (...) pocas veces hemos concedido una atención precisa y particular a los sonidos que las acompañan, conservando de éstos una representación basada en la importancia material, emocional de su fuente: los que no nos interesaban o no nos sorprendían fueron eliminados. A decir verdad, la realidad diaria apenas nos pone en condiciones de escuchar por sí mismos los sonidos que la puntúan y de darles su valor acústico propio: el contexto influye demasiado en su percepción. (...)" (Chion, 2010)

Por lo tanto el silencio en el medio audiovisual no puede ser representado quitando todos los sonidos de la banda sonora. "El silencio se construye bien a partir de contrastes sonoros, o bien a partir de pequeños sonidos que son convenciones sobre el silencio." (Chion, 2010) Esta es la mejor definición que hemos encontrado para dar cuerpo y estructura a eso que es la parte más sutil de la creación audiovisual, resumiendo conceptualmente nuestro objeto de estudio, de manera que podamos definir y transmitir el silencio para llevarlo a la pantalla de la manera más útil y práctica posible.

## 5- El silencio en la banda sonora

*"Sólo con el color como fuente disponible podemos considerar el uso de la fotografía en blanco y negro como resultado de una decisión consciente. Sólo en el cine sonoro puede utilizar el director el silencio para conseguir un efecto dramático."*

V. F. Perkins

Según vimos en nuestra definición, y como afirman Fernandez y Martínez (1999), "El silencio forma parte de la banda sonora bien como pausa obligada entre diálogos, ruidos y músicas, bien como recurso expresivo propio." El interés de este análisis se basa en el uso expresivo del silencio, aunque no quitaremos importancia a la necesidad práctica de las pausas en la banda sonora. En este sentido, los autores continúan explicando la función del silencio, "Cuando se emplea como recurso, el guionista ha de señalar en el guión. Si el silencio se introduce bruscamente, añade dramatismo, expectativa, interés a la imagen." y esto es básicamente lo que buscamos desarrollar para llegar a un uso creativo y consciente del silencio en el medio audiovisual.

"Los silencios han de justificarse por exigencias de la naturalidad en el desarrollo de la historia, o porque se introducen como un elemento narrativo o temático." (Fernandez y Martínez, ). Muchas películas, especialmente el cine clásico, así como las producciones para televisión y otros medios, tienden a tapar con música las pausas o momentos en los que el diálogo se ha callado y no hay sonido que sea indispensable para la narración. Sin embargo podemos suponer que esto es una tendencia más por desconocimiento o falta de consciencia en el uso del silencio, por una especie de "miedo al silencio", que por una elección creativa consciente entre sonido-música-silencios creativo.

Podemos apelar a un uso creativo del silencio cuando él mismo provoca una emoción o sensación en los espectadores, generando intensidad, o manteniendo la continuidad dramática, es decir cuando el silencio es parte de la historia y de la manera en que ésta se cuenta. Ya sea que quitemos los sonidos generando una pausa reflexiva o un espacio necesario entre ellos, o que hagamos una construcción creativa de un ambiente en silencio a partir de pequeños sonidos, o de contrastes sonoros. De cualquier manera el silencio debe ser una elección posible, no lo debemos descartar a primera instancia reemplazándolo por la idea estrecha de que "aquí falta algo".

Sin embargo, como aclara Murch (2005), "Cuando uno trabaja el silencio, debe aprovecharlo con cuidado, con suficientes detalles, de manera que sea muy definido el círculo que el silencio mismo describe." La construcción del silencio es una cuestión que pone a prueba nuestras dotes como realizadores, ya que representa la sutileza misma en la construcción de la banda sonora.

## 6- El silencio en el cine

### 6.1- El cine mudo

*"Ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio, mientras que en el cine mudo, todo, por el contrario, sugería ruidos."*  
Bresson.

Un mudo no habla, pero emite sonidos inarticulados; los produce con su cuerpo. Definitivamente no es silencioso. Sus gestos, sus movimientos, su despliegue por el espacio y sus balbuceos involuntarios dicen cosas; cada sonido comunica algo aunque no pueda tejer palabras en voz alta. Un mudo siempre halla la forma de expresarse. El cine nunca fue silencioso bajo ese entendido.

### 6.2- Del mudo al sonoro

*"El nuevo descubrimiento técnico no es un factor casual en la historia del film, sino una desembocadura natural para la vanguardia de la cultura cinematográfica (...)"*  
Manifiesto del contrapunto sonoro (1928)

"En la Rusia de los años veinte, con una revolución que casi no había terminado, el nuevo gobierno se encontró con que tenía que atender a una vasta nación de gentes que no sabían leer ni entender sus respectivas lenguas. El cine mudo ofrecía un lenguaje universal con el que los ciudadanos de la nueva República Soviética podían considerar con optimismo la diversidad, la historia y los acuciantes problemas de su nación." (Rabiger, 2005)

Quizás hay que entender el *Manifiesto del contrapunto sonoro* (Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, 1928) dentro de este contexto que explica Rabiger, y que nos marca en su gran dimensión la controversia social y teórica que sufría el cine en el momento en que el sonido se hace presente en la pantalla como un recurso más del dispositivo.

Cineastas, críticos, sociólogos y todo quien tuviera algún acercamiento al mundo del cine de los años 30 debatían acerca de la utilización del sonido, de la capacidad del cine para implementar esta nueva técnica, del beneficio o la desdicha que podía traer al todavía joven arte cinematográfico (al que, por otra parte, no todos consideraban un arte)

Chion habla en su libro *La Audiovisión* (2010), de cómo la llegada del cine sonoro trajo

consigo un cambio en la percepción de la imagen misma, y cómo en un principio el sonido se basó principalmente en desarrollar la voz. Hay para esto dos motivos principales, uno es que la música era algo que el cine mudo ya utilizaba de base, y por lo tanto no tenía novedad, y los ruidos o ambientes sonoros son, para el oído humano, secundarios en función de los sonidos codificados. Por supuesto que la codificación depende también de varios factores que hacen a le espectador (tal como cuenta Chion acerca de una persona, amante de las aves, que estaba indignada al escuchar en una escena el canto de pájaros que no pertenecen al espacio ni la época en la que la escena transcurre), aún así el lenguaje y la música son los sonidos codificados mayormente utilizados en el cine.

Teniendo en cuenta que el cine sonoro comenzó su desarrollo durante los años 30, y que como cualquier arte o técnica está en constante evolución, es entendible la falta de desarrollo teórico en cuanto al uso y creación del silencio. Ya que fue necesario puntuar la atención de la investigación y creación humana por etapas, y primero en aquello que nos es más urgente: primero el habla (convirtiendo, como dice Chion, al cine en un medio verbocentrista), luego otros sonidos codificados como la música y los sonidos puntuadores de la narración, y por último los ruidos y ambientes sonoros. Por supuesto el silencio, por ser la contracara de todos estos matices, se vió reflejado en la teoría cinematográfica como última instancia. Esto no quiere decir que ciertos autores vieran su importancia, y mucho menos que no se plasmara, consciente o inconscientemente en la práctica del cine, como veremos a continuación.

Pero la teoría y la práctica son dos caras de la misma moneda que llevan adelante la evolución del arte. Así pues el *Manifiesto del contrapunto sonoro* fue creado con la intención de dar al naciente sonido en el cine una consciencia que de otra manera hubiera adquirido, seguramente, de forma empírica pero tardía.

Como ejemplo, *Blokada* (2006) de Sergei Loznitsa (construída a partir del material encontrado en el archivo histórico de Moscú sobre el bloqueo a Leningrado durante la Segunda Guerra Mundial), toma las imágenes que se filmaron sin sonido, y construye una banda sonora de una riqueza ambiental, en la que los atormentadores sonidos de las bombas contrastan con el desolador silencio de sus consecuencias, haciendo honor al manifiesto que sus antecesores rusos propusieron para dar al sonido ese lugar que merece dentro del arte: "(...) existirá una posibilidad todavía mayor que en el pasado de hacer circular por el mundo unas ideas susceptibles de ser expresadas mediante el cine.", y para el cuál necesita decididamente del empleo creativo del silencio, para no caer en un uso mediocre o degradado:

*"El film sonoro es un arma de dos filos, y es muy probable que sea utilizado de acuerdo con la ley del mínimo esfuerzo, es decir, limitándose a satisfacer la curiosidad del público."*

*Manifiesto del contrapunto sonoro (1928)*

Por otro lado, experimentos como *Weekend* de Walter Ruttmann, llevaron adelante el trabajo opuesto: la película basada en el sonido, no posee imagen alguna que la acompañe. Por supuesto la pantalla en negro es, muchas veces, tomada como una antítesis del cine. Mantener una película sin sonido puede generar, ante le espectador, la idea de que "falta algo", de que se vería o entendería mejor con sonido, o aún puede invitar a la creación mental de los sonidos

ausentes. Pero una película sin imagen será, en una primera instancia, asociada con cualquier dispositivo acústico antes que con el cine. Por más imágenes que pueda evocar en la mente, la reacción primaria será asociarla a la radio, radionovela o radioteatro, música concreta, etc. Sin embargo, un espectador que entienda esta película sin imágenes como parte de la historia del cine, podrá sumergirse en un relato sonoro del cual, por supuesto los silencios forman parte.

### 6.3- Autores de silencios

Los silencios en la construcción cinematográfica son muchos y variados. Los autores que se destacan por el uso del silencio quizás sean menos, pero los hay y de muy alta gama. Si bien es necesario, casi imprescindible hablar de ellos, por ser una marca de autor la construcción de silencio, la idea de este trabajo es mostrar la mayor cantidad de facetas posibles en el uso del mismo, para hacer consciente lo inconsciente (aquellas creaciones en las que el uso del silencio no es una propuesta estética, sino más bien un lugar al que se llega por pura necesidad narrativa) por un lado; y para lograr un entendimiento más profundo del asunto, por el otro.

Tomaremos solamente algunos ejemplos en vista de este análisis, pero con la clara intención de que sus conclusiones puedan ser un aporte al análisis de cualquier audiovisual.

#### Ozu

##### Tokyo Story (1953)

Si hay algo que caracteriza al cine de Ozu es la participación intencional del silencio de una manera más que llamativa. Es como si el director quisiera hacer hincapié en los silencios cotidianos, más allá de simplemente retratar una realidad diaria. Tokyo Story remarca la solemnidad de la familia japonesa a través de la ausencia de ruidos de acción, como los pasos o movimientos generales de los personajes.

La secuencia inicial nos da la pauta de cómo se desarrollará la película. Los niños caminan por la calle del puerto rumbo a la escuela, sus pasos apenas pueden escucharse si se presta muchísima atención, (y quizás aquí juega más esa relación pavloviana de sonido-imagen; por lo que sabemos cómo sonarán los pasos es que los escuchamos, el cine mudo sugiriendo sus ruidos, como explicamos en 1.4); el mar no se escucha en absoluto, ni sus barcos en movimiento; y el tren que pasa va inundando muy suavemente la escena sonora con su rugido, hasta romperla con un chiflido que quedará resonando entrada la siguiente secuencia, dándole a ésta el contraste que necesita para retratar a los personajes.

Ozu representa en la pantalla una filosofía milenaria que tiene un entendimiento diferente de las relaciones entre el ser humano y su entorno. El silencio parece ser de alguna manera más natural a la cultura japonesa que a la occidental, y el retrato del mismo puede verse en

diferentes obras no solamente cinematográficas, sino también en el resto de las artes.

## Kurosawa

*Dreams* (1990) tiene la particularidad de retratar diferentes sueños. Como tales algunos contienen interesantes silencios de los cuales se desprenden diferentes percepciones. *Cuervos*, el sueño del pintor (que retrata un encuentro con Van Gogh), por ejemplo, comienza con un silencio tan profundo en el museo, que da la sensación de que falta la pista de sonido en la película, ya que ni siquiera sus pasos se escuchan; pero cuando el personaje hace unos movimientos que implican sonidos entendemos el ambiente calmo y solitario en el que se encuentra.

El demonio por otra parte, contiene una construcción sonora muy diferente, marcada por un constante viento que sopla e inunda el ambiente como la niebla del paisaje; sin embargo hay dos momentos donde el silencio hace de puntuador: narrativo en uno, cuando los personajes se quedan callados después del profundo monólogo del demonio en que cuenta cómo espera ser comido por sus pares, y que nos sirve para escuchar, después de unos segundos de profundo silencio reflexivo, el lamento lejano de los otros demonios; y uno psicológico, donde el personaje escapa del demonio a toda velocidad montaña abajo, el silencio es entonces total, una ausencia de cualquier sonido que hasta entonces veníamos escuchando, la cinta en blanco. Y con esto revivimos la urgencia del personaje por salvar su vida, ya nada importa, ningún sonido es necesario, solamente correr.

## Godard

El silencio absoluto, la cinta en blanco, la ausencia de todo sonido, la falta. Godard rompe con las leyes, y las usa a su favor. Ha creado así una identidad en base al silencio absoluto, a la ruptura total con el sonido. Sus momentos sonoros "en blanco" son una marca de autor, y si bien pueden resultar incómodos en un principio, luego se entienden como parte de la estética elegida, y pasan a ser una pregunta: ¿qué quiere decir con esos cortes, con esas rupturas? ¿para qué está puesta precisamente ahí esa brecha sonora?

El silencio de Godard habla no solamente de una elección estética, sino también de una elección política. Su ruptura no es únicamente con la banda sonora, es una brecha en el arte en sí, en la forma de ver y hacer cine, en las estructuras sociales que condicionan y son condicionadas por el arte.

En *Masculino-Femenino* (1966) los convencionalismos del cine son puestos a prueba de manera tácita y profunda, no solamente con los cortes ocasionales en la banda sonora, sino también con la aparición de intertítulos modernos en medio de una escena. Las estructuras

deben ser rotas para dar lugar a nuevas creaciones, y Godar aporta una idea de silencio que en la teoría está prohibida, pero que aún así se usa con inteligencia y creatividad.

## Bergman

Hay secuencias que se marcan tan fuertemente en nuestra mente que no se olvidan, y un silencio bien utilizado al finalizar una escena fuerte puede ser una buena manera de imprimirla. Es el caso de *Persona* (1966), que termina su secuencia de inicio con un clavo martillado en la palma de una mano. Desde ahí entramos a un universo tan silencioso como frío, un hospital donde los vivos parecen estar muertos; la quietud absoluta de los cuerpos, los espacios vacíos y blancos, y por supuesto el silencio, apenas apoyado por algún sonido demasiado bajo, hasta que el teléfono suena y todo cambia, pero el silencio continúa habitando los espacios, un silencio minimalista al extremo, como el mismo lugar que habita.

## Tarkovski

Dentro de la casa el viento se escucha como un fondo sonoro constante, una gotera puntúa el paisaje de oscuridad de la habitación; de pronto algo empieza a vibrar dentro del lugar, un sonido metálico incrementando, es el tren que se acerca sacudiendo todo a su paso; el sonido se hace cada vez más fuerte y se colma de gritos de hombre, música y martillazos, contrasta con la imagen de la familia que duerme en la cama; pero el padre tiene los ojos abiertos, y es probable que algo de ese sonido pase por su mente; el viento y sus crujidos, las goteras y los sonidos lejanos vuelven a dominar la escena. El silencio que precede y sigue al paso del tren se vuelve más profundo en el actuar del personaje, que intenta evitar que su mujer se despierte cuando él se levanta de la cama.

*Stalker* (1979) tiene una banda sonora que refuerza la calidad de la imagen a través de los contrapuntos sonoros. De esta manera aporta un nuevo nivel a ese universo entre real y onírico en el que sucede. Rica en secuencias construidas a partir de sonidos texturados, de alto contraste, industrializados. Esa textura oscura, fría y verdosa de la película rusa se manifiesta también en la banda sonora, dando unicidad al film, y dejando los contrapuntos entre imagen y sonido como marcas narrativas. En ese contexto sonoro el silencio sigue las mismas pautas; un silencio cargado, pesado, un silencio presente en cada momento como parte de algo superior que lo domina todo y marca el destino de la historia.

## Chris Marker

En *La Jetée* el silencio es el marco específico para destacar la voz en off que nos guía a través del universo de ficción futurista. Un silencio sutil en su creación y a la vez con una fuerza dramática fundamental, ya que, en muchas secuencias, la voz en off comienza sobre la música o los sonidos que la preceden, y luego se aísla dándole una presencia y autoridad radical sobre la historia. Por otro lado el audiovisual completo está enmarcado en un uso del silencio que domina los espacios de importancia dramática, ya sea sin sonido o con los murmullos o el retumbe de un corazón, que marcan la situación sensorial que debe de estar viviendo el personaje. El universo que en la imagen se nos presenta únicamente a través de fotografía fija en blanco y negro, termina de construirse con una banda sonora tan limitada como rica; donde cada elemento se vale por sí mismo sin necesidad de sobrecarga auditiva, especialmente el silencio.

## Brothers Coen

Los hermanos Coen suelen utilizar el silencio para aumentar la curva dramática de ciertas escenas, generandolo bien al principio de la curva, bien en la cúspide, de manera que el momento de mayor dramatismo está marcado por un silencio que puede ser puntuado por sonidos específicos o por diálogos importantes, tal como sucede, por ejemplo en *Fargo* (1996), película que está plagada de silencios muy bien distribuidos.

Saben cuando terminar con la música bruscamente para dar lugar a un silencio tensionante y cuando poner apenas algún sonido que remarque el silencio reinante. Por ejemplo, sobre un amplio y estético plano cenital del estacionamiento el protagonista camina sobre la nieve hacia su auto, en un momento de derrota total donde ninguna música podría ser más contundente que el silencio reinante. Por otro lado, durante la secuencia de cierre los silencios reinan para dar marco a las frases que remarcan el universo moral de la película.

## Sergio Leone

Los largos comienzos en los western de Leone marcan una tensión que es la expresión en la pantalla de la tensión propia de los personajes en el momento. Tanto *The good, the bad, and the ugly* (1966), como *Once upon a time in the west* (1968), comienzan con largas escenas donde reinan el silencio y el viento en parajes desolados y desérticos. Los personajes se cuentan a través de la tensión que ejercen unos sobre otros; y esa tensión se va generando de a poco con silencios marcados por pequeños sonidos que puntúan la acción y dan espacio al

desarrollo de la historia mediante la expresión actoral, de forma que la ausencia de diálogo se traduce en comunicación mediante miradas y gestos.

Los silencios de Leone tienen una construcción detallada y minuciosa; casi podría decirse minimalista, pero en el sentido en que el mismo desierto lo es, austero, dramático y tensionante, cargado de soledad y de silencio. Impecables en la expresión del aforismo "menos es más", esos silencios retratan a la perfección no solamente el espacio en el que sucede el relato, sino también la situación interna de los personajes, esa tensión clásica del Lejano Oeste, siempre al filo de la muerte.

## El cine Iraní

El cine Iraní (como el japonés) tiene una historia rica en autores que saben utilizar el silencio como base para la construcción dramática. Se destacan los silencios de Abbas Kiarostami. Por ejemplo, en *A través de los Olivos* (1994), en un largo final en el que el muchacho persigue a la chica por el campo, insistiendo para que se case con él, genera una conversación entre sus razones y el mutismo inquebrantable de ella. Si bien la escena es rica en sonidos ambiente, y el viento reina todo el tiempo, la falta de palabra de la muchacha genera una tensión de expectativa, una ausencia de peso más fuerte que la misma palabra.

*Hit the road* de Pana Panahi (2021), presenta escenas específicas donde el silencio es parte de la situación como lo es en la vida cotidiana en ese ambiente específico. La primera escena es con música incidental, pero la situación es en medio del desierto en la carretera; el nene toca la melodía de la música incidental en un piano dibujado, cuando el primer personaje habla, suspira, suena la vibración de un teléfono, comenzamos a darnos cuenta del silencio alrededor; luego la madre apaga la radio del auto, se apaga la música incidental y el silencio se hace del todo presente.

Hay un silencio psicológico en el momento en que la moto con el muchacho que está por separarse de su familia se aleja, nunca deja de hacer ruido, pero entonces sentimos el silencio en el que están sumidos los personajes en espera de lo que vendrá, por más que la moto sigue sonando a lo lejos. Hay también un silencio cortante y reflexivo que cierra la película, dejando que toda la carga emocional de lo que acabamos de audiovisionar caiga sobre nuestra mente.

## 6.4- El cine patagónico

Hacemos aquí una acotación al cine patagónico por tres razones fundamentales:

Primero que la Patagonia Argentina, (lugar que habitamos, que me habita durante esta investigación) es una región históricamente asociada a la soledad y el silencio. Si bien es cierto que dentro de la subjetividad, tan trabajada en este escrito, las variables para definir el silencio

en una situación vivida son muchas, hay una asociación cultural muy marcada entre esta región de la Argentina y los silencios que la habitan, que de hecho son muchos y variados, asociada no solamente a las extensiones libres de hábitat humano, sino también a las amplias vistas desde lo alto las montañas o a lo largo de la estepa.

Segundo que al momento de escribir esta tesis se proyecta el Festival Audiovisual Bariloche, que prioriza la producción local, y en un marco en que el cine de la región está en pleno desarrollo.

Tercero que las producciones audiovisuales que hacen alusión a esta región (que hasta hace unos años no eran muchas y en general de producción ex-regional), suelen representar esa sensación de soledad y silencio ya citada.

Como veremos en los tres ejemplos elegidos la perspectiva en el nuevo cine ha cambiado de una simple representación mimética del entorno a una construcción creativa, sin dejar de lado las vistas amplias y los silencios circundantes.

#### Esquí- Manque Labanca (2022)

Silencio como recurso de alta reflexión sobre una secuencia de peso, en el contexto de una ficción/documental que precisa de mucha reflexión y orientación de le espectador (ya que es intención del director la falta de dirección explícita y la polifonía de núcleos dramáticos). Un silencio construido en contraste de los altos decibeles de la escena anterior, donde quedan los ecos de esos gritos y sonidos de cultrum que escuchamos anteriormente con tanta fuerza, y su peso dramático y psicológico queda resonando también en esos ecos, haciéndonos preguntas en la mente, y mezclándose a su vez con el sonido del bosque y el agua, paisaje sonoro y visual que sintetiza el conjunto de la obra.

#### Patagonia sincera- Gregor Conti (2002)

Una sinfonía audiovisual sobre la montaña extrema y el esquí de travesía. Como buena película de montaña toma por momentos los silencios propios de las zonas que pertenecen al reino del viento y las nubes, donde la tierra toca el cielo con la punta de sus dedos, no hay mucho ruido que limite lo indomable. Para quien vivió alguna vez la experiencia de la montaña sabe que el silencio en esas zonas puede ser abrumador, especialmente cuando se junta con esa capa insonorizadora que es la nieve. Sin embargo ésta es una sinfonía audiovisual, su banda sonora se basa principalmente en la musicalización de las escenas de descenso de esquí. Lo que llama la atención es precisamente esas concordancias, esos puntos de síncreisis entre el silencio en la imagen y las pausas musicales, que le aporta dramatismo y a la vez respiración a las escenas.

Zahorí- Marí Alessandrini (2021)

Es un retrato de la vida en la estepa patagónica. Como tal el habitante principal de la estepa es el viento y la soledad, y por supuesto el silencio. Sin embargo, el viento se vuelve tan presente en este lugar, que muchas veces llena los espacios sonoros y visuales a tal punto que no deja lugar para la percepción dramática del silencio.

## 7- Mi propia experiencia. Astillas del alto

En 2012 produje, en el marco de la cátedra Realización Documental, el cortometraje Astillas del Alto. El mismo constaba de la voz del representante de una cooperativa de carpinteros, contando el proceso de creación de la misma. El cortometraje tiene una banda sonora rica en sonido y música ambiente que acompañan los espacios que la voz deja en blanco, y el agregado de sonido de abejas volando, que genera una relación simbólica entre el concepto de cooperativa y el del trabajo en conjunto que producen las abejas.

El último eslabón de creación del documental, y mi principal conflicto, era como cerrarlo. La última frase del entrevistado es la más fuerte de todas, y resume la esencia de la historia. En un primer corte, apenas terminada esta última frase, puse el sonido de abejas que me había servido para separar los diferentes momentos narrativos. Sin embargo no llegaba a generar la potencia que necesitaba un final impactante, se sentía plano y sin vida. Había elegido para ese espacio una imagen de una bolsa atada a una silla volando con el viento, que no quise dejar afuera por la simple razón de que me gustaba y me parecía representativa del espacio de trabajo de la carpintería. Razones éstas que sabemos no siempre son suficientes, al menos eso pensaba en aquel momento de esta imagen, y creía que quizás sería mejor sacarla si no aportaba nada más. Entonces, a propuesta de la cátedra, dejé simplemente el sonido de la bolsa moviéndose con el viento, y su imagen correspondiente. Ese final de silencio, enmarcado suavemente por el viento, en una carpintería en la que antes habíamos escuchado ruido de máquinas, voces, música, le dio a la frase final el impacto que merecía, generando un espacio de reflexión necesario y una culminación determinada no por la importancia de lo que se audiovisualiza en ese último momento, sino por la conclusión que se genere en la mente de cada espectador.

## Filmografía.

*Arizona Dream* (1993) Emir Kusturica  
*Astillas del Alto* (2012) Dalel de Haro  
*A través de los Olivos* (1994) Abbas Kiarostami  
*Blokada* (2006) Sergei Loznitsa  
*Dreams* (1990) Kurosawa  
*Esquí* (2022) Manque Labanca  
*Fargo* (1996) Brothers Coen  
*Hit the road* (2021) Pana Panahi  
*La Jetée* (1962) Chris Marker  
*Les Yeux sans Visage* (1960) George Franju  
*Masculin Femenin* (1966) Jean-Luc Godard  
*Once upon a time in the west* (1968) Sergio Leone  
*Patagonia sincera* (2002) Gregor Conti  
*Persona* (1966) Igmar Berman  
*Side by Side* (2012) Cristopher Kenneally  
*The good, the bad, and the ugly* (1966) Sergio Leone  
*Tokyo Story* (1953) Ozu  
*Weekend* (1930) Walter Ruttmann  
*Zahorí* (2021) Marí Alessandrini

## Videos de Youtube citados.

*Pitagoras y la música de las esferas.* <https://youtu.be/cvtVphx1AF8> Buhigas.

*Postura y cerebro, Chikung.* <https://youtu.be/zWhG1cBQGHY> Nazareth Castellanos.

## Bibliografía.

- Adorno, T y Eisler, H. *El cine y la música*. Fundamentos. 1976
- Amount, J; Bergala, A; Marie, M; Vernet, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós. Buenos Aires. 2005
- Bachelard, G. *Poética del espacio*. Fondo De Cultura Económica De Argentina S A. Buenos Aires. 2000
- Bordwell, D y Thompson, K. *El arte cinematográfico*. Paidós. 1995
- Cage, J. *Lectures and writings*. Wesleyan University Press, EE. UU. 1961
- Cage, J. *Lectures on nothing*. Incontri Musicalli. 1959
- Chion, M. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Edición original: Paidós Ibérica, S.A. 1993. Edición digital: El túnel. Mendoza. 2001
- Deleuze, Gilles. *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Ibérica. Barcelona 1987
- Deleuze, Gilles. *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Ibérica. Barcelona 1983
- Eisenstein, S; Pudovkin, V; Alexandrov, G. *Manifiesto del contrapunto sonoro*. 1928. En URL: <https://umh3593.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/>
- Eisenstein, S. *El sentido del cine*. Siglo XXI Argentina Editores S.A. 1974
- Fernández, F. y Martínez, J. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós Ibérica, 1999.
- Gutiérrez, E. *Cine y percepción de lo real*. Las Cuarenta. Buenos Aires. 2010
- Jullier, L. *Imagen y sonido: un matrimonio de conveniencia. Puesta en escena/sonorización. La revolución digital*. Paidós. Edición digital Universidad ICESI. 2007.  
En URL: <http://esdi.pbworks.com/w/file/34643413/El-sonido-en-el-cine.pdf>
- Kahn, Douglas. *John Cage: Silence and Silencing*. The Musical Quarterly, Vol. 81, No. 4 Oxford University Press. 1997
- Mallarmé, S. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque

nationale de France. 1914

Marcel, Martín. *El lenguaje del cine*. Gedisa editorial, Barcelona 2002

Moyano, Adrián. *Crónicas de la Resistencia Mapuche*. Bariloche. Edición del autor. 2007.

Murch, W. *Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente*, The New York Times (<http://www.nytimes.com>), (adaptado de Diario Cine Proyecciones, 1995), 2000

Murch, W. *Entre la saturación y el silencio*. Memorias de Walter Murch. 2005

Normark, J. *Archaeological Haecceities. The history of silence*. 2009  
<http://haecceities.wordpress.com/2009/08/09/the-history-of-silence/>

Pérez Porto, J y Gardey, A. *Definición de sonido*. Publicado: 2010. Actualizado: 2021. En URL: <https://definicion.de/sonido/>

Perloff, M y Craig, D. *The sound of poetry, the poetry of sound*. University of Chicago Press. 2009

Pulecio Mariño, E. *El cine: Análisis y Estética*. Ministerio de Cultura, República de Colombia.

Rabiger, M. *Dirección de documentales*. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Colección manuales profesionales. Tercera edición. 2005

Ruíz, R. *Poética del cine*. Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

Ruíz Cantero, J. *Las modalidades de escucha. De Schaeffer a Sonnenschein*. 2014  
<http://soundsthetics.blogspot.com/2011/12/las-modalidades-de-escucha-de-schaeffer.html>

Steiner, George. *Language and Silence*. Atheneum New York, 1976

Tse, Lao. *Tao Te King*. Editorial Indigo, Buenos Aires, 2002