

# Cero decibelios: ¿Existe el silencio absoluto en el audiovisual?

*Zero decibels: Does absolute silence exist in audiovisuals?*

**Daniel Torras i Segura**

TecnoCampus – UPF (Universitat Pompeu Fabra)

<https://orcid.org/0000-0002-2639-3821>

[dtorras@tecnocampus.cat](mailto:dtorras@tecnocampus.cat)

**Resumen:** *Este trabajo discute y argumenta si existe el silencio absoluto en el audiovisual desde la perspectiva técnica de incluir una franja en la banda sonora sincronizada con cero decibelios de percepción. Desde un análisis de la literatura científica existente alrededor del silencio audiovisual se plantea una esquematización del silencio en tres dimensiones: la conceptual, la técnica y la psicoperceptiva. Si bien con algunos matices y consideraciones se puede considerar la existencia del silencio absoluto en las dos primeras, se descarta completamente en la tercera con argumentos perceptivos y cognitivos. Se concluye que se debe revisar la terminología empleada ya que 'silencio absoluto', en este caso, puede que no se refiera a una sensación sino a una configuración digital o física del estado de un producto: la banda sonora como flujo de información. En todo caso, se concluye que se podría aceptar una idea de silencio absoluto audiovisual únicamente técnico referida a la técnica de edición, pero no a su percepción.*

**Palabras clave:** *silencio, banda sonora, audiovisual, psicoacústica, narrativa*

---

**Abstract:** *This work discusses and argues whether there is absolute silence in audiovisual products from the technical perspective of including a band in the synchronized soundtrack with zero decibels in perception. From an analysis of the existing scientific literature about audiovisual silence, an outline of silence in three dimensions is proposed: conceptual, technical and psychoperceptive. Although with some nuances and considerations the existence of absolute silence can be considered in the first two dimensions, the third one is completely ruled out with psychoperceptive arguments. It is concluded that the terminology used must be reviewed because the term absolute silence, in this case, may not refer to a sensation but to a digital or physical configuration of the state of a product: the soundtrack as a flow of information. In any case, it is concluded that an idea of absolute silence can only be accepted solely for technical issues related to the editing technique, but not to its perception.*

**Keywords:** *silence, soundtrack, audiovisual, psychoacoustics, narrative*

*Recibido:* 31 de diciembre de 2019

*Aceptado con modificaciones:* 4 de julio de 2020

*Aceptado:* 10 de septiembre de 2020

## 1. Introducción

El presente artículo se centra en argumentar si existe o no el silencio absoluto audiovisual, con un énfasis en la perspectiva psicoacústica desde la audiencia y, también, desde la perspectiva técnica de incluir una franja en la banda sonora sincronizada. Por lo tanto, el objetivo es desplegar evidencias y argumentos para defender o refutar la existencia del silencio absoluto dentro de un producto audiovisual.

La metodología utilizada para este propósito argumental es la revisión de la literatura científica alrededor del silencio, específicamente el silencio audiovisual, y, debido a su escasez, también la inclusión de referencias sobre sonido en el audiovisual. Mediante la extracción de premisas, valores métricos objetivos del ámbito de la física y la psicoacústica y las aportaciones de autores como Terron (1991), Chion (1993 y 1999), Chafe (1994), Rodríguez (1998), Mateu (2001), Labrada (2009) o Permanyer (2016), así como nuestros trabajos previos en este tema (Torras i Segura, 2012, 2014 y 2015), se construye un engranaje de argumentación lógica, contrastada y coherente sobre la pregunta concreta que se ha planteado ya en el título de este artículo. No se trata, pues, ni de un análisis de caso ni de una muestra de análisis narrativo de escenas con silencio absoluto audiovisual.

La hipótesis central se basa en que el silencio absoluto no existe en el mundo real y que, en el caso de que se argumente favorablemente su existencia en el audiovisual, se debe o bien a una confusión terminológica o bien a que, en este caso específico, se diferencian excesiva o erróneamente el contexto audiovisual –la narración de la historia audiovisual– y el contexto real donde la audiencia percibe y procesa la banda sonora y el silencio audiovisual. La hipótesis planteada es que, a efectos de valorar la existencia del silencio absoluto, no se pueden diferenciar eficientemente estos dos contextos. La referencia a cero decibelios, a pesar de que existen diferentes escalas y variables aplicables, se refiere entonces a la no percepción del sonido en el contexto real para un sonido de 1000 Hz a este nivel de presión sonora (0 db).

El silencio es un recurso expresivo y significativo que forma parte del audiovisual y sus códigos constitutivos (Torras i Segura, 2015). El silencio se integra como materia creativa en el proceso audiovisual porque, de hecho, es también una expresión existente universalmente en el seno de las relaciones humanas y, por lo tanto, forma parte de la comunicación del ser humano (Mateo, 2001). Así pues, el silencio es una más de las diversas materias o recursos que se utilizan para crear una narración audiovisual (como los tipos de planos, el color, la música, la angulación de la cámara, etc.).

En este sentido, el silencio es complementario a todas estas tipologías de materia y códigos (Beck y Grajeda, 2008) y, al mismo tiempo, el silencio es una materia expresiva que transmite significados y sentimientos vinculados a nuestro ego o ser más espiritual los cuales no pueden ser comunicados tan eficientemente por ningún otro código audiovisual (Ephratt, 2008: 1916; Roman, 2012: 59). El silencio tiene un rol especial de transmisión de expresiones internas (o externas) inefables.

El silencio audiovisual, como concepto, es el recurso de la expresión de silencio que se incrusta y se modela en una narración audiovisual y que crea o prolonga significado, matices, emociones o representa simplemente una aparición significativa en un

trabajo audiovisual. Por lo tanto, el silencio audiovisual es el uso premeditado y planificado del silencio en el audiovisual.

A pesar de la existencia universal del silencio<sup>1</sup>, como se ha avanzado anteriormente, varios autores han repetido reiterada y justificadamente que el silencio absoluto no existe (ver a este respecto Terrón, 1991; Rodríguez, 1998; Cage, 1999; Sonnenschein, 2001; Mateu, 2001; Torras i Segura, 2012, 2015). El argumento empleado para denegar la falta absoluta de percepción de sonidos –lo que sería equivalente al silencio absoluto– es que en cualquier situación de aislamiento total de los sonidos externos el aparato psicoperceptivo del oído humano siempre sigue percibiendo nuevas vibraciones acústicas, pero en este caso internas, como por ejemplo las producidas por la respiración, el latido del corazón, la circulación de la sangre, etc. Nunca jamás se produce una situación psicoacústica sin ningún sonido percibido.

Esta proposición se ha fundamentado básicamente en el concepto de oído involuntario promovido por Michel Chion (1993: 45 y 213) por un lado, y, por otro, en la premisa de la actividad constante del cerebro –específicamente en relación a su actividad auditiva– considerada, entre otros, por Chafe (1994: 53 y 67). Chion explica pues que el oído como sentido no es controlable por el sujeto, sino que siempre se captan involuntariamente todas las ondas sonoras del entorno, siempre y cuando esta onda se encuentre dentro de los umbrales perceptivos del sujeto. El oído no puede seleccionar cuidadosamente qué recibe, a diferencia del sentido de la vista donde se puede cerrar los ojos y no ver: el oído no se puede cerrar y siempre está activo perceptivamente, aunque sí que puede focalizar.

Por su parte, Chafe califica el cerebro humano como un órgano *restlessness*, literalmente, sin descanso, es decir, constantemente activado. Este autor explica que el cerebro siempre está procesando información en todo momento. De la combinación de estas dos aportaciones se puede deducir fácilmente que el oído está siempre activo y, por tanto, no existe en ningún momento o situación vital un paréntesis de silencio absoluto o la existencia de ningún sonido.

Al mismo tiempo, el sonido es un concepto más complejo de lo que parece y que se basa en dos dimensiones conjuntas: la física y la perceptiva o psicoacústica (Torras i Segura, 2012: 75). La dimensión física hace referencia a la propagación mediante un movimiento ondulatorio de unas ondas elásticas propagadas desde el punto de origen de un fenómeno vibratorio (Calvo-Manzano, 1991: 18), pero estas ondas no pueden considerarse sonido desde la experiencia y conceptualización humana si no se pueden procesar cognitivamente y, para este procesamiento mental, es necesario que puedan superar unos umbrales de percepción relativos a la frecuencia, intensidad, duración, etc. Es decir, si no lo podemos “sentir” –cognitivamente–, no es sonido.<sup>2</sup>

El sonido, pues, es la sensación percibida por el oído humano como consecuencia de estas ondas elásticas propagadas mediante un movimiento ondulatorio (Millerson, 1990: 301; Calvo-Manzano, 1991: 19). El sonido es la sensación, no las ondas en sí.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Encontramos expresiones, rituales y usos alrededor del silencio en todas las culturas y civilizaciones, aunque en cada una de ellas con un uso, interpretación o significado singularizado (Mateu, 2001: 69).

<sup>2</sup> Claramente tenemos el caso de los infrasonidos o de los ultrasonidos, fenómenos con las mismas características físicas que aquello a lo que llamamos sonido, pero que no son perceptibles por el ser humano.

<sup>3</sup> Una sensación que el ser humano no recrea, porque no percibe las ondas, si no se supera el umbral mínimo de intensidad –entre otros posibles– que sería de cero decibelios para la frecuencia de 1000 Hz, como referencia, y variable para las otras frecuencias (Rodríguez, 1998: 113).

Este matiz es importante porque relega la existencia del sonido a la superación de unos umbrales perceptivos y, por tanto, la presencia o no de sonido queda directamente vinculada a las dos características antes comentadas: continuidad involuntaria del oído y actividad constante del cerebro.

Por consiguiente, el silencio absoluto no puede existir en este *continuum* temporal auditivo (Chion, 1999) y, por lo tanto, el silencio absoluto ha quedado relegado únicamente a una categoría analítica o conceptual: sólo se puede imaginar o hablar de cómo sería ese silencio total, pero nunca se puede experimentar por las razones anteriormente expuestas. Incluso se podría discutir filosóficamente si esta conceptualización es realista, factible o efectiva ya que se basa en alguna sensación que nunca se ha podido –ni se podrá– comprobar empíricamente y, de esta manera, realmente no se sabe cómo serían sus características ni siquiera supuestamente. El concepto de silencio absoluto queda en un reducto de la creatividad o la imaginación más fantasiosa.

Con estas argumentaciones y premisas, normal y habitualmente se asume con convicción que el silencio absoluto no existe en el mundo real, en nuestro entorno físico habitual. Además, como prueba adicional, diversos parámetros y experimentaciones con resultados objetivos así lo demuestran (Rodríguez, 1998: 148-150). Por lo tanto, como se ha introducido anteriormente, el objetivo de este artículo no es corroborar ni desmentir la existencia del silencio absoluto, sino trasladar esta interrogación al contexto del audiovisual, preguntado si es posible que en el marco del audiovisual sí que se pueda conceptualizar o incluir el silencio absoluto como ente y, en todo caso, recoger argumentos a favor y en contra, y explicar cómo se produce esta asimilación del silencio absoluto en el audiovisual y con qué matices.

## 2. Silencio absoluto audiovisual

Recientemente, Alba Permanyer, una brillante estudiante de audiovisuales, teorizó y defendió en su Trabajo Final de Grado (TFG)<sup>4</sup> la posible existencia de un silencio absoluto audiovisual, dentro del audiovisual.<sup>5</sup> Esta originalidad (desmentir el silencio absoluto en el mundo real pero verlo posible dentro del audiovisual) nos despertó la curiosidad e incentivó un reto argumentativo sobre este tema. Entonces, la argumentación que desarrolla Permanyer (2016) en su trabajo tan solo sirve de excusa, de posible guion argumentativo, para aportar ideas y argumentos que corroboren o desmientan ese punto de vista. Igual que este TFG se podría haber partido perfectamente de otras afirmaciones o aportaciones, por lo que la argumentación de Permanyer tan solo es un incentivo y una guía y no en sí mismo el eje central de este artículo.

---

<sup>4</sup> Trabajo de análisis sobre el uso y la valoración del silencio en diversas películas españolas contemporáneas (Permanyer, 2016).

<sup>5</sup> En cierto modo, un concepto opuesto al cero audiométrico que Rodríguez propone como "un nivel de intensidad a partir del cual diferentes grupos de individuos de entre 18 y 25 años de edad, clínicamente sanos y con oídos sanos, dejan de percibir una serie de tonos de referencia" (Rodríguez, 1998: 148). Se considera un concepto opuesto porque el silencio audiovisual absoluto no sería un umbral de percepción – como propone Rodríguez con el cero audiométrico– extraído de una media estadística, sino que directamente no existiría ningún sonido audible directamente para nadie; tendríamos un espacio, un segmento, con un valor claramente inferior a los valores audibles, grabado en la banda sonora.

La propuesta de Permanyer (2016) se basa en la existencia de un segmento de la banda sonora técnicamente sincronizada mantenida a un nivel de percepción de cero decibelios –como medida referente para una percepción humana nula–, o con una reducción técnica a una posición en su escala de valor por debajo del umbral de audición.

De ahora en adelante nos referiremos a dos medidas genéricas: una como un valor *inferior al umbral humano de percepción* y la otra que expresaremos como el valor *mínimo de la escala de medición*, o en una denominación similar. O una combinación de las dos. La justificación es simple. En el primer caso no podemos hablar siempre de 0 dB –a pesar del título más sensacionalista de este artículo– ya que el umbral de la escucha es una medida ponderada (sones y curvas isofónicas en la escala de Fletcher) y los cero decibelios de presión sonora tan solo sirven como medida a los 1000 Hz. El umbral de no audición cambia de persona a persona y según el tono emitido (Rodríguez, 1998: 104-105; Labrada, 2009: 140-148).

La otra medida, el valor *mínimo de la escala de medición*, es debida a que en el diseño y edición de sonido, con la señal acústica transformada en señal eléctrica o digital, no se utiliza la escala de dB SPL<sup>6</sup>, de presión sonora, sino, entre otras posibles, la dB FS (en su acrónimo en inglés, dB FS se refiere a “*deciBels relative to full scale*”). Entonces, FS se define “como la relación de una presión sonora en un momento dado de presión referencial (la cual es típicamente 0 dB en el audio digital)”. Por lo tanto, de hecho, 0 dB FS “representa el nivel más alto de presión reproducible con precisión”, sin distorsiones, la cual corresponde con la máxima amplitud de onda. “Los niveles inferiores se indican entonces con valores negativos” (Cipriani y Giri, 2017: 14). Por esta razón, no podemos hacer referencia en la edición a 0 dB como una medida de no audición (porque en esta escala, de hecho, es la máxima intensidad) ni tampoco podemos mencionar con rigor cuál es exactamente el valor más bajo o mínimo (¿-40 dBFS? ¿-80 dBFS?) ya que dependerá de la configuración de cada software y/o equipo particular. En una edición digital audiovisual, “no existe una medida absoluta para 0 dB” de presión sonora, dicen Cipriani y Giri (2017: 15). Consecuentemente, lo importante para nuestra investigación es destacar que la forma sonora resultante emitida en la *audiovisualización* del producto audiovisual no es ni audible ni perceptible para la audiencia.

Aparte de estas aclaraciones técnicas y terminológicas, el reto argumentativo que nos brinda Permanyer es cómo calificamos y clasificamos la intención y acción técnica de un director de audiovisuales que conscientemente deja la banda sonora en un mínimo valor no perceptible con la intención de provocar únicamente la sensación de silencio en la audiencia. Parece interesante iniciar un debate y una justificación sobre el silencio absoluto en el audiovisual porque, como ya se ha argumentado en otros trabajos<sup>7</sup>, el producto audiovisual como espacio de inserción del recurso del silencio proporciona unas características específicas al silencio, las cuales no se pueden trasladar plenamente al silencio que se experimenta en un entorno real o cotidiano, fuera de cualquier marco audiovisual. Por lo tanto, cabría la duda razonable de si el

---

<sup>6</sup> SPL o *Sound Pressure Level*, nivel de presión sonora. Ésta sería la escala en que se mediría el nivel de intensidad (o audición) en el mundo físico, por transmisión de ondas sonoras. En esta escala, como se ha apuntado anteriormente, el cero indica el no procesamiento de ninguna sensación auditiva en una frecuencia de 1000 Hz (Rodríguez, 1998: 100-104).

<sup>7</sup> A este respecto ver Torras i Segura (2014).

silencio absoluto, a pesar de que no exista en el mundo real, se podría considerar, aunque sea conceptualmente, dentro del audiovisual.

El silencio audiovisual es, como se ha avanzado en la introducción de este artículo, la utilización del silencio como materia expresiva para la creación del flujo narrativo del audiovisual desde la banda sonora.<sup>8</sup> El silencio audiovisual es pues aquel recurso inmerso y utilizado consciente y planificadamente en una producción audiovisual. El silencio audiovisual se puede considerar un recurso de significación constante que nunca puede ser asignificativo, sin interrumpir las demás materias expresivas, y que, como componente insertado en el flujo audiovisual, continuamente articula, matiza o prolonga significados. También podemos definir el silencio audiovisual "como la sensación psicoacústica de silencio en audiovisionar un producto audiovisual" (Torras i Segura, 2015: 37-38), trasladando entonces el concepto a la vertiente interpretativa y de recepción. El silencio audiovisual, por lo tanto, se puede concebir con dos acepciones, el recurso en sí mismo insertado en la narrativa audiovisual y cuantificable con parámetros de la misma –duración, intensidad, etc.– y el efecto o sensación psicoacústica provocada por este recurso en el espectador.

Asimismo, como cualquier otro recurso sonoro, el silencio también puede ser diegético –producido por elementos de la historia narrada– o extra diegético, insertado cuando se espera o se debería oír un sonido (Permanyer, 2016: 10; Sonnenschein, 2001: 125). El silencio audiovisual también interactúa siempre con todos los recursos expresivos del producto, visuales, técnicos o acústicos; por este motivo, el silencio audiovisual tiene una naturaleza de interacción múltiple, incluso simultánea con algunos recursos, que ofrece la posibilidad de un silencio transsensorial. Finalmente, el silencio audiovisual es en todo momento dependiente del contexto más inmediato –el “aquí y ahora” narrativo–, con una limitación de su significado y su funcionalidad al momento diegético más específico, aunque puede ser presentado en diversos marcos enunciativos sobrepasando incluso el producto audiovisual material en sí mismo<sup>9</sup> (Torras i Segura, 2014: 88-91).

Otro de los rasgos más destacables del silencio audiovisual es que siempre es controlado y planificado.<sup>10</sup> Debido al elevado coste de una producción cinematográfica o audiovisual en general, cualquier aspecto de su narración pasa por varios procesos de selección, confirmación, diseño, planificación y supervisión. Cada segundo audiovisual es mucho dinero invertido y, en consecuencia, está cuidadosamente elaborado. Por eso mismo, cuanto más se nota un silencio audiovisual, cuanto más sobresale en el flujo narrativo audiovisual, más consciente o más planificado (y tolerado) es. Un silencio totalmente involuntario desde el punto de vista de la dirección y realización cinematográfica es ciertamente un silencio residual. Por lo tanto, cuanto más perceptible, más conscientemente planificado (Torras i Segura, 2014: 86).

---

<sup>8</sup> Como afirman Fernández y Martínez, la banda sonora no se debe considerar como “un grupo de diferentes unidades sonoras, sino como una corriente continuada de información auditiva” (Fernández y Martínez, 1999: 213-214), en la cual, por supuesto, se integra activamente también el silencio audiovisual.

<sup>9</sup> Más de una producción audiovisual juega con la cuarta pared de la platea de espectadores de la sala de proyección –o audiovisualización– del producto, no únicamente con el silencio, sino especialmente con la música y diálogos. Ver en este sentido algunas escenas de *Amie Hall* (Woody Allen, 1977), *SpaceBalls* (Mel Brooks, 1987), *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), entre muchas otras.

<sup>10</sup> El recurso insertado, pero no así la sensación o efecto que provoca que siempre será mucho más personalizable e imprevisible.

En este proceso de diseño y planificación, el silencio audiovisual pasa en algún momento por la realización técnica del ingeniero de sonido o diseñador de sonido que, en la elaboración final del producto –su formato físico o digital– debe aplicar técnicas concretas para hacer posible, entre otros ítems del guion sonoro, este silencio audiovisual “encargado” (Torras i Segura, 2012: 84). En la edición se busca crear o mejorar una forma sonora que pretende transmitir una sensación de silencio a la audiencia.

Sin duda, el ingeniero de sonido y la grabación son también un agente y un proceso creativo, respectivamente, creadores del audiovisual tal como lo recibirá el espectador y, como manipuladores y constructores del producto final que recibirá el público, son también influyentes y determinantes en la existencia o no del silencio absoluto audiovisual como parte del producto. No obstante, por dos razones no interesa entrar en detalle sobre el proceso de grabación en este artículo: 1) porque ya se ha argumentado que el silencio absoluto en el mundo real no existe y, por lo tanto, una grabación del mundo real no *recogerá* nunca un silencio absoluto (incluyendo además ruidos añadidos del mismo proceso técnico); y 2) porque el planteamiento de este artículo es la *confrontación* del público con un producto audiovisual, con una narrativa que incluye silencio, y, por lo tanto, para este debate no importa tanto como se haya introducido o creado sino cómo está ya configurado, cómo es y qué efecto produce.

El silencio absoluto audiovisual, por lo tanto, desde el punto de vista de la práctica profesional en la elaboración de un film –por ejemplo– y en este espacio de especulación de su existencia, transcurre en diferentes fases o estadios de tratamiento creativo y técnico. En primer lugar, el silencio absoluto audiovisual se inicia en la concepción por parte del guionista de un momento diegético significativo, generalmente con connotación de contraste, transición, sorpresa o ambientación.<sup>11</sup> En segundo lugar, se produce una planificación narrativa por parte del director que confirma o decide que el silencio absoluto audiovisual es la mejor solución para expresar ese momento planteado en el guion. Y, por último, en tercer lugar, un tratamiento técnico que reduce el nivel de intensidad de la banda sonora a un nivel no perceptible –sin presencia o valor– durante un tiempo determinado, también acordado con el director y/o diseñador de sonido y también dependiendo de los umbrales humanos psicoperceptivos, a cero decibelios de presión sonora en el espacio de la enunciación. Pero, ¿existe el silencio absoluto audiovisual?

### 3. Mundo real versus marco audiovisual

Permanyer recoge en la exposición de su TFG una referencia a John Cage justificando la no existencia del silencio absoluto, en los términos que se han presentado antes en este artículo y más adelante con los principios ya sabidos de la Escuela de Palo Alto sobre la imposibilidad de la no comunicación, lo que semántica y significativamente también rechaza el silencio absoluto (Permanyer, 2016: 19 y 23).

---

<sup>11</sup> En esta fase de guionización no se plantea necesariamente ya el recurso del silencio audiovisual, sino que puede ser un momento semántico específico que pueda configurarse después con diversas soluciones narrativas alternativas, entre ellas, la posibilidad del silencio audiovisual.

Pero, más adelante, la misma autora afirma que “en un ámbito audiovisual, el silencio absoluto sí podría existir, debido a que es un producto de ficción, y por tanto no responde fielmente a la realidad” [traducción del autor] (Permanyer, 2016: 41). Esta es la principal base de su tesis: la distinción entre el mundo real y el marco audiovisual. Esta supuesta distinción entre el mundo físico real y el marco audiovisual, en referencia al silencio absoluto, es también la guía de nuestra argumentación y la justificación de porqué alguien podría argumentar –en nuestro criterio erróneamente– a favor de la existencia del silencio absoluto en el audiovisual.

Permanyer se refiere únicamente a los códigos sonoros para establecer las tipologías de silencio. Según la autora, “hay que centrarse en los otros elementos sonoros para determinar las diferentes tipologías de silencio, porque la imagen lo que nos da es la explicación de cuál es el uso del silencio audiovisual, pero no de cómo es este silencio” (2016: 49). Así, el silencio absoluto audiovisual se establece en relación al sonido y no a la imagen.<sup>12</sup> Permanyer, por lo tanto, se centra en los ámbitos narrativos, únicamente en las interioridades de la pieza audiovisual, pero no en los efectos de la misma en un marco enunciativo y de comunicación con el espectador. Esta es la *separación* y diferenciación más clara entre el mundo real y el marco audiovisual. Sin embargo, incluso exclusivamente dentro de este ámbito restringido de los recursos audiovisuales, el uso del silencio también dependerá de la imagen u otros códigos que lo acompañan, aunque ciertamente en menor medida (ver, si no, el análisis del ejemplo que se propone a continuación en este trabajo). El silencio audiovisual es siempre interdependiente de otros códigos.

De este modo, según Permanyer, el silencio absoluto audiovisual se definiría como:

Aquel momento en que todos los códigos acústicos de la banda sonora de la película quedan completamente en silencio [sic.]. Durante unos instantes los elementos sonoros del film quedan silenciados por la decisión propia del director. No hay música, ni voz, ni efectos sonoros; el espectador sólo puede apreciar la imagen. Este silencio absoluto total normalmente viene precedido por un fuerte sonido contrastando que nos permite apreciar aún más esta ausencia total (2016: 50).

Aquí se debería entender, para no caer en la falacia de la petición de principio, que las referencias a “quedar en silencio” o a “silenciar” expresadas por Permanyer (2016) para definir el silencio absoluto se interpretan como un descenso en el nivel de intensidad de la banda sonora hasta su valor mínimo, no tanto por la recepción, sino desde el punto de vista de la edición o la realización que busca un efecto de sensación de silencio, ahora sí, en la recepción (cerca de los 0 dB SPL). Sonnenschein (2001: 125) considera este silencio como no diegético, con el “film completamente sin sonido”, en coherencia con la idea de Permanyer.

Permanyer es coherente con su planteamiento y, aunque sigue defendiendo la no existencia del silencio absoluto en la vida real, afirma que sí es posible esta categoría en el audiovisual al entenderla como el “silencio audiovisual absoluto construido o producido por el director de la película con una intención clara, que el film no emita ningún sonido, para producir así, la sensación deseada en el espectador” (2016: 50).

---

<sup>12</sup> “Este silencio absoluto, evidentemente se refiere a silencio absoluto de cualquier sonido, o sea que los elementos de la banda sonora quedan silenciados [sic.], por lógica la imagen siempre o casi siempre está presente” [traducción del autor] (Permanyer, 2016: 49). Definición muy cercana a la idea de Sonnenschein (2001: 125).



La referencia a una única adscripción de este tipo de silencio al contexto audiovisual es clara y firme, sin confusión.<sup>13</sup> Permanyer afirma que el silencio absoluto no puede ser una representación de la realidad porque no existe en el mundo real.

Por lo tanto, la base de la teoría de Permanyer (2016) es la diferenciación del contexto perceptivo del silencio absoluto en la vida real y en el marco del audiovisual, la voluntad explícita de incluir un silencio absoluto audiovisual como recurso expresivo y creativo, y el objetivo de conseguir una sensación –una interpretación cognitiva– en el espectador (es decir, no el silencio absoluto audiovisual en sí mismo, sino su efecto). Y ésta es también la base de la discusión que estamos siguiendo.

La idea de este artículo, motivado por el reto intelectual propuesto, es argumentar, como ya se explicó en la introducción, que no es posible diferenciar tan claramente el contexto real y el contexto audiovisual ya que, la percepción e interpretación final del espectador mezcla los dos ámbitos y los sonidos de los dos marcos enunciativos. El silencio audiovisual absoluto, existente solo en el audiovisual, tampoco es posible porque siempre se sentirán sonidos –internos o externos– aunque éstos no sean procedentes de dentro del audiovisual.

## 4. Tres dimensiones

Con todo lo expuesto hasta ahora se podría describir el silencio absoluto audiovisual – de hecho, cualquier silencio audiovisual y cualquier sonido en un audiovisual– como una entidad conceptual o ente acústico que tendría tres dimensiones bien definidas: la conceptual, la técnica y la psicoperceptiva.

Estas tres dimensiones clarifican el origen (concepción) y el proceso de elaboración e interpretación del silencio audiovisual y, por lo tanto, delimitan y sitúan el debate de este artículo sin confusión. Cuando se argumenta la existencia del silencio absoluto en el audiovisual se está refiriendo indirectamente a las dimensiones conceptual y técnica y, en cambio, cuando se niega o se matiza esta existencia del silencio absoluto se está situando en la dimensión psicoperceptiva, como se argumentará con más detalle posteriormente. En las dos primeras encontramos la idea y su configuración técnica y en la tercera, el efecto, la captación sonora por parte de la audiencia. Por lo tanto, la existencia o no del silencio audiovisual es un juego de términos.

La dimensión conceptual haría referencia únicamente a su tratamiento analítico o teórico como un momento narrativo caracterizado por la inexistencia de ningún sonido perceptible –o ningún código acústico por encima del nivel mínimo en su escala de intensidad, parafraseando Permanyer, y por tanto debajo del umbral humano de percepción<sup>14</sup>–, es decir, la proyección mental prospectiva de un intervalo perceptivo sin el procesamiento cognitivo de ningún tipo de sonido o vibración acústica. Ya se han expresado anteriormente reticencias a esta forma ideal o concepto del silencio absoluto sin base experimental. Sin embargo, en la fase de guionización o planificación de un producto audiovisual se puede jugar imaginativamente con esta

---

<sup>13</sup> “Esta primera tipología, queda reducida solo al ámbito audiovisual, entendiendo éste como un arte de ciencia ficción donde el autor de la obra puede imaginar e inventar, y no es necesario que se corresponda con la vida real. Por tanto, este tipo de silencio no puede responder a una representación de la realidad, porque el silencio absoluto no existe en ésta y no sería una representación correcta y fiel” (Permanyer, 2016: 51).

<sup>14</sup> Como dice Sonnenschein, “un film sin ningún sonido” (2001: 125).

dimensión del silencio absoluto audiovisual, incluso sin referirse explícitamente al recurso del silencio audiovisual (ver Tabla 1. *Dimensiones del silencio absoluto audiovisual*). Es posible que se describa la sensación buscada (choque, miedo, nostalgia...) sin mencionar cómo se debe materializar narrativa y técnicamente.

La dimensión técnica es, claramente, el procedimiento aplicado a la banda sonora en su reducción al mínimo en la escala métrica usada, por debajo del umbral de audición, una escala que como se ha apuntado puede variar en sus valores según el sistema utilizado. Esta técnica puede ser visualizada si, mediante software o alguna herramienta específica se proyecta gráficamente la evolución de la onda sonora, la envolvente u otros parámetros acústicos o si se ilustra la bajada del potenciómetro – real o virtual– al nivel más bajo posible, al mínimo en una escala de decibelios FS. La técnica no es nada más, pues, que la utilización de una determinada manera de un equipo o software específico para la edición de la banda sonora del producto audiovisual<sup>15</sup>. En esta fase, el supuesto silencio absoluto audiovisual en la dimensión técnica se mostraría como una franja en el *timeline* de la banda sonora vacía de valores (con caída brusca o progresiva) fuertemente contrastada con su entorno visual –en la representación gráfica del procedimiento– y por tanto acústico –en los contenidos de la banda sonora– más inmediato.

Dimensiones	Base o naturaleza	Actores	Concepción (¿Qué es?)	Expresión (¿Cómo se hace?)
<b>Conceptual</b>	Idea o concepto	Guionista, escritor	Pensamiento de un instante de transición, interiorización o emotividad intensa sin sonido	Descripción escrita de un momento semántico y sus emociones (puede que ni se mencione el silencio)
<b>Técnica</b>	Procedimiento Método Acción técnica	Ingeniero o técnico de sonido, diseñador de sonido	Fragmento de banda sonora no audible por todos los espectadores	Edición y reducción al mínimo de la intensidad acústica en su escala métrica aplicada por debajo del umbral medio de audición
<b>Psicoacústica</b>	Procesamiento psicoacústico de una forma sonora que produce una sensación brusca de relajación auditiva	Director, espectadores	Interpretación de un fragmento de la banda sonora como <i>silencio absoluto</i>	Interpretación cognitiva de un gran y fuerte contraste acústico como silencio absoluto a través de un pronunciado relajamiento auditivo

Tabla 1. *Dimensiones del silencio absoluto audiovisual* (Fuente: Elaboración propia).

La dimensión técnica es quizás la más tangible y visible ya que el operador, ingeniero o director de sonido puede fácilmente ver la correspondencia del supuesto silencio absoluto audiovisual con el cero –simbólicamente hablando– o con el nivel más bajo de su sistema de medición (que representa claramente la no audición de ningún sonido, la no percepción, por parte de la audiencia en la siguiente dimensión). También es la más sencilla porque, aunque se ha expresado que la intención del silencio absoluto audiovisual no es él mismo sino generar una sensación en el espectador, en esta dimensión no se valora la sensación final, tan solo la planificación

<sup>15</sup> Aunque también puede tener una forma y una incidencia en la fase de grabación del sonido, no únicamente en su edición. No obstante, ya se ha argumentado previamente por qué no interesa estos procedimientos de captación de sonido del mundo real para esta investigación.

narrativa de una sensación final intuita.<sup>16</sup> La comprobación de la existencia del silencio absoluto audiovisual en esta fase se limita, pues, a certificar un descenso al mínimo valor de intensidad de la banda sonora y su mantenimiento durante unos segundos. Probablemente Permanyer y otros autores como Sonnenschein se centran en esta fase y obvian las otras cuando defienden la existencia del silencio absoluto audiovisual.

Finalmente, la dimensión psicoacústica sería la relativa a la percepción de este silencio absoluto por parte del oyente, el espectador del audiovisual. Esta es la dimensión efectiva, es decir, es donde se produce la captación, filtración –con umbrales psicoacústicos personales–, percepción e interpretación de cualquier elemento y recurso, no únicamente acústico, del producto audiovisual.

Cualquier código, elemento o recurso que forme parte de la interpretación del espectador debe ser perceptible en esta dimensión. Dicho de otro modo, por mucho que se planifique conceptual y técnicamente un recurso, si no supera los umbrales perceptivos no actuará efectivamente como componente expresivo del audiovisual y, por tanto, no producirá ninguna sensación. Un color ultravioleta más allá de la franja humana de percepción del color, un motivo visual inferior al tiempo mínimo de retención visual o un sonido fuera del espectro audible humano puede planificarse y realizarse técnicamente, pero no llegarán a ser percibidos e interpretados. Con estos elementos fuera de los umbrales psicoperceptivos, se estaría en el terreno –si hay una intención comunicativa explícita para mantener estos recursos no perceptibles– de la expresión subliminal<sup>17</sup>, la cual no cuenta con ningún aval científico de su efectividad.

Respecto el silencio audiovisual, o el silencio en general, Rodríguez defiende que, de hecho, estamos ante una forma sonora, una configuración acústica pre-establecida y reconocida, que en realidad no implica ausencia de sonido, sino relajación auditiva, es decir, una sensación de silencio. Rodríguez presenta la idea de que una bajada de al menos 30 decibelios durante al menos tres segundos (tanto en la parte fuerte como en la débil) produce un efecto de descanso, o contraste auditivo agradable cercano a la relajación de este sentido (1998: 150). Por eso habla más de efecto-silencio que de silencio. El silencio sería un efecto, una reacción cognitiva, una sensación, y no una ausencia de sonidos, propiamente. Evidentemente, con este planteamiento, el silencio absoluto queda también plenamente excluido.

Sea con estos parámetros bien concretos que comenta Rodríguez (1998) o sea fuera de ellos, el silencio es claramente un contraste: “las variaciones son básicas, pues, tanto para percibir el silencio como el sonido” (Torras i Segura, 2012: 79-81). Sin sonidos anteriores, posteriores e incluso sin sonidos durante la sensación de silencio<sup>18</sup> el ser humano no sería capaz de percibir silencio, al igual que tampoco se podría percibir un sonido si éste fuera puro, homogéneo y plenamente estable, es decir, sin ningún tipo de variación o cambio (Chion, 1999: 25).

---

<sup>16</sup> No se puede valorar la sensación final, primero porque es propia y singular de cada espectador y sus umbrales psicoperceptivos específicos; y segundo porque tampoco se reproduce el entorno real donde se *audiovisualizará* el producto audiovisual, un entorno que también variará mucho según cada espectador (sala de cine, sala de estar, auriculares, etc.).

<sup>17</sup> Subliminal, del griego *sub limen*, precisamente significa eso, por debajo del límite, fuera del límite o umbral de percepción.

<sup>18</sup> “Estas variaciones o fluctuaciones que nos hacen *sentir* el silencio son los sonidos breves o brevísimos, o en un plano auditivo diferente, que percibimos después de un contraste más grande y marcado, o bien que aparecen durante la prolongación de una sensación de relajación auditiva” (Torras i Segura, 2012: 79-80).

El contraste, por lo tanto, forma parte de la percepción humana tanto del sonido como del silencio (Labrada, 2009: 23-25). Por este motivo, para percibir e interpretar el silencio, también el silencio absoluto audiovisual, se necesitarán pequeños contrastes acústicos para su percepción. El mismo Sonnenschein, defensor *a priori* del “film completamente sin ningún sonido” equivalente por definición al silencio absoluto en el audiovisual, admite sin embargo que el silencio “está relacionado con algún sonido más fuerte que el silencio [sic] del cual somos conscientes” y añade que “en la sala de cine, el silencio de la banda sonora tendrá algunos ruidos de fondo electrónicos del sistema de proyección (...) y ruidos del público” (Sonnenschein, 2001: 124). El silencio, por lo tanto, necesita sonido para ser percibido.

Este oxímoron psicoacústico desmonta la misma existencia del silencio absoluto audiovisual como categoría psicoperceptiva, aunque los elementos sonoros contrastantes no provengan directa o exclusivamente de la banda sonora sincronizada.

## 5. El regreso al mundo real

Se ha argumentado, pues, que es posible hablar de silencio absoluto audiovisual en una dimensión de conceptualización y también en una fase de elaboración técnica del producto. El rechazo a este concepto de silencio absoluto audiovisual surge, sin embargo, en la dimensión psicoacústica que, de hecho, nos traslada al marco enunciativo de la sala, espacio o habitación donde el espectador *audiovisualiza* –con terminología Chion– la producción. En esta dimensión rigen los parámetros psicoacústicos del mundo real –no deja de ser una confrontación del ser humano con una fuente sonora<sup>19</sup> y con más rigor se podría hablar más de efectos del silencio audiovisual que no del silencio audiovisual mismo, como apunta Rodríguez según se ha mencionado unos párrafos atrás. Por lo tanto, la defensa del silencio absoluto en el audiovisual puede ser que esté únicamente basada en un malentendido terminológico o en, el mejor de los casos, en una polisemia del término.

El término silencio audiovisual (aquí sin el añadido *absoluto*) también consta, como mínimo, de dos dimensiones: la técnica y la psicoperceptiva. Si silencio audiovisual se refiere a los recursos materiales expresivos que podemos combinar para hacer un producto audiovisual, entonces el término está desplegando la dimensión técnica propiamente, con una intención analítica, introspectiva, descriptiva del flujo narrativo en sí mismo y con una mirada impersonal, no subjetiva, hacia los códigos y recursos del audiovisual y su constitución. Desde fuera hacia dentro. Es decir, con la intención de explicar cómo está ensamblado el producto audiovisual y sus códigos, cómo es su montaje y sus relaciones narrativas. Una descripción.

En el caso que se analiza en este artículo, en cambio, ante la exploración de la existencia del silencio absoluto audiovisual, se debería tratar con la recepción del audiovisual y sería más apropiado hablar de los efectos e interpretaciones que generan estos códigos y recursos –como el silencio audiovisual– en los espectadores; por lo tanto, sería necesario apelar a la dimensión psicoperceptiva del término silencio audiovisual. Del producto a los efectos cognitivos. Es decir, explicar y referirse a cómo y qué percibe e interpreta el espectador. Qué oye la audiencia.

---

<sup>19</sup> Sin valorar aquí, por irrelevancia para el tema que ahora se trata, si esta fuente sonora se nutre de códigos o recursos acústicos, es decir, entes acústicos, o qué otro contenido.

Por tanto, el momento, el espacio y los umbrales que delimitarán si se recibe, si se concibe y si se interpreta un silencio absoluto insertado en un audiovisual serán los mismos umbrales del mundo real. Y aquí hay que volver al inicio: el silencio absoluto no existe. El espectador recibirá un gran contraste pronunciado en la banda sonora, una caída de su intensidad fuerte y bien marcada –también dependerá de la duración y de los códigos y recursos empleados anteriormente, sobre todo, y posteriormente–, pero no percibirá silencio absoluto: sentirá respiraciones, sentirá comer palomitas en la sala, percibirá movimientos en la platea e, incluso, podría sentir ruidos residuales del mismo sistema de sonorización utilizado o de la impedancia del reproductor o transductor, como bien apuntaba Sonnenschein.

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que el efecto de silencio absoluto audiovisual planificado en la banda sonora no consiga su objetivo. El recurso, sin ser un silencio absoluto en la percepción del espectador, puede generar una sensación de gran contraste y de pronunciado relajamiento auditivo, un efecto cercano a un gran silencio bien marcado, profundo e incluso agresivo (que toca emocionalmente). La sensación, aunque acompañada constantemente de leves sonidos de contraste, puede perfectamente existir y ser equiparada subjetivamente con un silencio absoluto, aunque perceptiva y físicamente, no lo sea.

Por lo tanto, más que si existe o no el silencio absoluto audiovisual –que es el titular más persuasivo de este trabajo– sería más interesante la pregunta sobre ¿a partir de qué contraste pronunciado el público empieza a equiparar un silencio audiovisual a un supuesto silencio absoluto? Si bien la cuestión deja claro que no existe ningún silencio absoluto, tampoco dentro del audiovisual, sí entiende que en algún momento el espectador puede relacionar la sensación de relajación acústica con un silencio total y, precisamente, se cuestiona a partir de qué contraste esto se podría producir. Y, derivada de esta pregunta también se podría formular si el esfuerzo técnico y narrativo necesario para conseguir este silencio audiovisual de gran contraste, malentendido como un silencio audiovisual absoluto, es rentable comunicativamente, es decir, ¿la diferencia de procesamiento cognitivo entre un silencio audiovisual contrastado y un pretendido silencio audiovisual absoluto –con contraste más marcado– es realmente sustancial o el espectador no nota la diferencia entre las dos tipologías?

Otro elemento a tener en cuenta, además, es la separación cognitiva que pueda hacer el espectador de los dos contextos de enunciación, el narrativo y el real.<sup>20</sup> Dependerá del grado de inmersión e identificación del espectador con la historia y, al mismo tiempo, de la intensidad y presencia de los sonidos residuales del espacio real donde se consume el audiovisual. Psicológicamente, el espectador puede estar “abducido” con empatía por la historia audiovisual y, por lo tanto, no prestar atención o minimizar los sonidos del contexto real de enunciación que serían los que romperían el paradigma teórico del silencio absoluto, como se ha explicado unos párrafos arriba. En este caso, la sensación de silencio absoluto producida por el silencio absoluto audiovisual planificado sería mucho más fuerte o profunda. Entonces, otra pregunta interesante sería ¿cómo influyen los recursos del audiovisual y los factores acústicos ambientales –

---

<sup>20</sup> El contexto narrativo sería el relativo a la historia del audiovisual, es decir, la película narrada. El contexto real sería el espacio donde el espectador recibe y procesa este producto audiovisual: sala, habitación, etc. También se podría considerar el contexto diegético que representaría espacios dentro del espacio narrativo, como, por ejemplo, una televisión encendida en una escena familiar dentro de una sala de estar (Torras i Segura, 2014: 87–88).

del entorno de recepción– en la mayor o menor inmersión psicológica en la historia diegética y, por tanto, en el grado de asunción de la sensación de silencio absoluto? Esta sería también una vía complementaria de investigación.

Finalmente, hay que distinguir el uso terminológico del silencio absoluto audiovisual. Se ha argumentado su acepción psicoacústica o vinculada a la producción de una sensación. Aunque la terminología focalizara en un procedimiento técnico –la bajada de intensidad de los códigos acústicos– destinado a conseguir un efecto, la definición incluiría que al hablar de silencio absoluto audiovisual estamos pensando en un escenario donde un público recibe un efecto de la banda sonora (al margen de la efectividad de este efecto). Este sería un uso del término. Pero otro uso podría ser la referencia instrumental y descriptiva únicamente al bache acústico de la propia banda sonora, es decir, el segmento sin códigos acústicos de la cinta o archivo, propia y materialmente (la *descripción* no subjetiva desde fuera hacia dentro que se apuntaba anteriormente, propia de la dimensión técnica o conceptual). Así como identificamos un *zoom out* o un desenfoque como unos códigos y unas técnicas concretas para llevarlos a cabo, independiente y aisladamente de su efecto, también se podría identificar un silencio absoluto audiovisual como una disposición o configuración de la banda sonora y la técnica con la que se realiza. Por lo tanto, esta acepción no traspasaría hacia el espectador, sino que simplemente al hablar de silencio absoluto audiovisual estaría haciendo referencia a una configuración de mezcla o masterización de los sonidos en el producto final<sup>21</sup>, sin apuntar o depender directamente de ningún efecto o sensación. Sería la descripción de un estado técnico material.<sup>22</sup>

## 6. Un ejemplo ilustrativo paradigmático

Disponer la banda sonora al nivel mínimo de intensidad no es habitual, pero existen algunos ejemplos que ilustran esta planificación. Un ejemplo paradigmático de este uso, sin ánimo de constituirse en ningún estudio de caso, puede ser el que se presenta en el film *Lo imposible* (*The impossible*, J. A. Bayona, 2012)<sup>23</sup>. En esta película de suspenso dramático se cuenta la historia de una familia atrapada en el caos después de la destrucción causada por un tsunami en Tailandia, donde estaban de vacaciones. Una de sus escenas iniciales nos puede servir de ilustración de los argumentos expuestos.

La escena donde se emplea el supuesto silencio absoluto audiovisual, precisamente, es donde se presenta el detonante de la trama, es decir, donde se visualiza el choque de la ola gigante que engullirá a los miembros de la familia que estaban en la piscina y la terraza del hotel donde se alojaban. El tsunami arrastra al padre (Henry, Ewan McGregor) y a los dos hijos (Thomas, Samuel Joslin y Simon, Oaklee Pendergast) mientras saltaban huyendo a la piscina y se lleva a la madre (María, Naomi Watts) contra una mampara de vidrio y empuja el hijo mayor (Lucas, Tom Holland), también en la piscina, hacia otra dirección. Para representar este choque Bayona opta por un silencio casi absoluto –o buscando el extremo contraste– ya que también añade unos fotogramas totalmente en negro, creando así la sensación de más desorientación o de

---

<sup>21</sup> Al igual que Sonnenschein se refiere a la eliminación, bajar la intensidad a un nivel no perceptible, de un sonido como *suspensión* (Sonnenschein, 2001: 127).

<sup>22</sup> Una dualidad, de hecho, también existente en el concepto de *silencio audiovisual*.

<sup>23</sup> Con el diseño de sonido de Thiago A. Sachs.

silencio transensorial. Esta elección es la materialización técnica de una concepción previa que podría ser más ambigua o con soluciones más diversas: representar un choque físico y emocional, sin especificar todavía cómo. Y, evidentemente, como configuración técnica también produce un efecto concreto –y no otros posibles– en la *audiovisualización* del film.

La escena comienza con un temblor y una reverberación de tonos graves ideal para crear inquietud y angustia acompañada de un *zoom in* hacia el padre y los dos hijos en la piscina. Se produce una subida de intensidad repentina cuando, por encima de las palmeras del horizonte se visualiza la gran masa de agua que avanza imparable y destructivamente. La banda sonora es ahora de intensidad alta, contrastando con el relajamiento de hace un rato en la piscina, y se compone de la sonoridad de la destrucción de diferentes entornos del hotel combinada con los gritos de los personajes. Se muestra como el tsunami va atrapando uno por uno los miembros de la familia y no es hasta que llega a la madre, la que estaba más distanciada respecto la ola gigante, cuando se produce la sensación de silencio que se analiza en este trabajo. Una sensación de silencio que, como se había argumentado, solo es posible mediante el contraste.

Esta sensación de silencio coincide con el momento en que María cierra los ojos a modo de una forma de autoprotección instintiva y representa, al mismo tiempo, que toda la familia está ya dentro de la corriente marítima devastadora. Los primeros fotogramas, como ya se ha mencionado, son negros, dando continuidad a la acción de cerrar los ojos que hace María y, al mismo tiempo, extendiendo la sensación de silencio -vacío o bloqueo, en este caso- a otros sentidos (*transensorialidad*). Pasan hasta ocho segundos antes de que se empiezan a sentir pequeños sonidos claramente contrastantes que indican que, en realidad, se representa la mirada subjetiva de un personaje (¿la madre?, todavía no se sabe) que bucea bajo el agua; a partir de estos pequeños sonidos más diferenciados, necesarios para percibir el silencio, se produce paralelamente un progresivo retorno de la imagen. Por lo tanto, si la entrada a la sensación de silencio es conjunta y coordinada con la imagen (con fotogramas negros), la salida, también, con una vuelta progresiva de sonido e imagen.

Como se ha dicho, en el segundo ocho están los sonidos más evidentes, pero, de hecho, a partir del segundo tres o cuatro ya hay ruidos acuáticos discretos y puede que no fácilmente detectables por todos. Hace falta una sensibilidad cuidadosa y prestar mucha atención –y quizás más de una *audiovisualización* de la escena- para detectarlos. La sensación de silencio absoluto, pues, duraría tan sólo de tres a cuatro segundos, aunque si el público se encuentra bastante inducido en el flujo narrativo de la película y en según qué condiciones de recepción con empatía dramática donde no se puede rebobinar y repetir la escena, estos primeros sonidos más discretos podrían pasar por alto. Por tanto, el director y el diseñador de sonido juegan hábilmente para recrear una sensación de silencio de manual, con no más de tres o cuatro segundos de duración y siguiendo al pie de la letra la forma sonora de Rodríguez (1998), pero que pueda impresionar o afectar como si lo fuera de ocho.

Igualmente, la entrada en este silencio audiovisual es muy contrastante, con un antecedente de la banda sonora muy ruidoso, caótico, de intensidad elevada y con predominio de frecuencias bajas. En cambio, la salida del silencio audiovisual es más progresiva y suave, con un consecuente del silencio ya no tan contrastado y más

disperso sonoramente. Más fluido y esparcido, como la situación del tsunami y, metafóricamente, de la familia.

Este caso ejemplifica e ilustra claramente, sin más pretensión que eso, la relatividad del silencio absoluto audiovisual o su sensación y como, de hecho, es el flujo narrativo y la acción que atrapa al espectador los factores que más condicionan una sensación de silencio absoluto pronunciada o superficial. Por lo tanto, tal vez la pregunta pertinente en torno a este tema, como ya se ha planteado anteriormente, sería si realmente hay una diferencia significativa a nivel de la sensación provocada entre un silencio audiovisual absoluto técnicamente y uno que no sea absoluto técnicamente<sup>24</sup>, pero que marque también un gran contraste. En otras palabras, emocionalmente desde la perspectiva del espectador, ¿vale la pena el esfuerzo técnico de un silencio absoluto en este ámbito? Haría falta una investigación empírica experimental con varios tests de recepción para dar respuesta a esta cuestión, puramente práctica, y ubicada en el ámbito de la recepción e interpretación del mensaje audiovisual.

## 7. Conclusiones

El silencio absoluto no existe en la percepción dentro del día a día. En el marco del audiovisual, el silencio audiovisual y el silencio absoluto audiovisual pueden concebirse como un ente complejo de tres dimensiones, la conceptual, la técnica y la psicoperceptiva, cada una de ellas relacionada respectivamente con la planificación, realización y recepción del producto audiovisual.

Se ha expuesto y razonado que tiene sentido hablar de técnicas concretas y unas instrucciones precisas para la configuración de un silencio absoluto en el audiovisual, siempre de cara a la construcción de la banda sonora y con una visión analítica sobre el procedimiento técnico. Por lo tanto, el silencio absoluto audiovisual en las fases de concepción y realización coincidiría con una acepción del término referida a la ausencia total de recursos acústicos en la banda sonora o una reducción de los mismos al mínimo nivel, según la escala utilizada, y por debajo del umbral perceptivo. Con parámetros acústicos y métricos esta dimensión del silencio absoluto audiovisual es fácilmente observable a través de un equipo o *interficie* técnica. Por lo tanto, desde esta perspectiva, el silencio absoluto audiovisual sería la denominación de una técnica concreta.

Realmente, como se ha argumentado a lo largo de este texto, la parte eficiente expresiva y emocionalmente es la dimensión psicoacústica que enlaza la enunciación del producto audiovisual con la percepción e interpretación por parte del espectador. En esta dimensión psicoacústica es donde realmente se trasmite desde el producto audiovisual y donde se percibe por parte de la audiencia un mensaje sonoro o audiovisual. En este ámbito, la naturaleza activa del cerebro y el sentido involuntario del oído impiden poder concebir la existencia del silencio absoluto.

Por lo tanto, hablar de silencio absoluto en el audiovisual, al final, es una terminología que describe un procedimiento técnico concreto, pero que en ningún caso puede hacer

---

<sup>24</sup> Asumiendo, como conclusión parcial, que a nivel de procedimiento técnico sí que podemos hablar de silencio audiovisual absoluto, como bajada a nivel no perceptible/audible de la banda sonora.



referencia a la sensación auditiva asociada a una ausencia total de sonidos, ausencia total que, como también se ha explicado, nunca puede existir.

Por lo tanto, desde la perspectiva de la escucha o la percepción del espectador, el silencio absoluto audiovisual sigue sin existir, al igual que las teorías que lo rechazan en un entorno real, aunque con la magia narrativa del audiovisual es posible que el receptor desatienda o minimice los contrastes sonoros que anulan el silencio absoluto y su sensación global se acerque a esta idea, sin serlo.

La investigación hace aflorar interesantes posibles preguntas de ampliación en otras investigaciones como dilucidar si la diferencia entre un silencio audiovisual contrastado y un pretendido silencio audiovisual es sustancial o no; a partir de qué contraste pronunciado el público no nota la diferencia entre las dos tipologías; si es relevante narrativa y comunicativa el esfuerzo técnico que supone el diseño de un silencio absoluto audiovisual<sup>25</sup>; o cómo influyen los recursos y los factores acústicos ambientales en el grado de asunción de la sensación de silencio absoluto audiovisual. Todas ellas pueden ser la base de nuevos trabajos.

Se constata igualmente un error analítico o de concepto, ya que la denominación silencio absoluto audiovisual, tal y como se ha utilizado habitualmente, en realidad no hace referencia a un recurso o a un componente del flujo narrativo, un elemento componente de la narración, sino a la percepción en un contexto real de la fuente sonora de la reproducción de un audiovisual. En este sentido, no hay ninguna diferencia entre el silencio absoluto en general y el silencio absoluto llamado audiovisual.

En resumen, se ha argumentado paso a paso que sería coherente y aceptable hablar de silencio absoluto audiovisual como técnica, pero no, nunca, como efecto perceptible o como sensación interpretada por el público. Consecuentemente, la respuesta concluyente a la pregunta planteada en esta investigación es una existencia del silencio absoluto en el audiovisual con matices, confirmando la hipótesis de que dicha existencia se basa en la acepción con la que se vincule el término (una cuestión terminológica) y, de fondo, en una confusión o mala diferenciación del contexto audiovisual intrínseco (dimensión conceptual y técnica) del mundo físico real y espacio de enunciación y percepción de la forma sonora del silencio (dimensión psicoacústica).

## REFERENCIAS

- Beck, J. y Grajeda, T. (2008). *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*. Illinois: University of Illinois Press.
- Cage, J. (1999). *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Calvo-Manzano, A. (1991). *Acústica físico-musical*. Madrid: Real Musical.

---

<sup>25</sup> Entendiéndolo, como se va repitiendo, únicamente como una dimensión conceptual y sobretodo técnica.

- Chafe, W. (1994). *Discourse, Consciousness and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: Chicago University Press.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós.
- Cipriani, A., y Giri, M. (2017). *Electronic Music and Sound Design. Theory and Practice with Max7*. Vol. 1. Roma: ConTempoNet.
- Ephraïm, M. (2008). The functions of silence. *Journal of Pragmatics*, 40, 1909-1938.
- Fernández, F. y Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Labrada, J. (2009). *El sentido del sonido. La expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba Editorial.
- Mateu, R. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesis Doctoral. Universitat de Lleida. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/8173>
- Millerson, G. (1990). *La realización en televisión*. Madrid: IORTV.
- Permanyer, A. (2016). *L'ús del silenci audiovisual com a recurs narratiu. Anàlisi de la funció del silenci en les pel·lícules espanyoles del s.XXI*. Trabajo Final de Grado. TecnoCampus.
- Rodríguez, A. (1998): *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Román, M.T. (2012). Reflexiones sobre el silencio y el lenguaje a la luz de oriente y occidente. *Revista Internacional de Filosofía*, 56, 53-56.
- Sonneschein, D. (2001). *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Studio City (California), Michael Wiese Productions.
- Terrón, J.L. (1991). *El silencio en el lenguaje radiofónico*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/99991>
- Torras i Segura, D. (2012): “Existència per contrast. La natura psicoacústica del silenci”, *Trípodos*, 29, 73-84.
- Torras i Segura, D. (2014). “La esencia del silencio audiovisual. 'El silencio' de Bergman como ejemplo”, *Comunicación*, 1(12), 82-93.
- Torras i Segura, D. (2015). “El silenci, matèria expressiva i significativa”, *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 53, 35-47.