

La esencia del silencio audiovisual. 'El silencio' de Bergman como ejemplo

Daniel Torras i Segura
Escola Universitària Politècnica de Mataró – UPC
danieltorras@yahoo.com

Resumen: *El silencio es una materia expresiva, siempre significativa. La esencia del silencio es el contraste, necesario para poder percibirlo; la ambigüedad, ya que el silencio no puede referenciar por sí sólo un objeto o concepto concreto; y la dependencia de su contexto comunicativo. El silencio audiovisual – el silencio ubicado en un producto audiovisual – posee tres características más: constante significación, ya que responde a la voluntad del realizador; interacción múltiple, ya que está modulado por todos los elementos audiovisuales; y, por último, adscripción al presente, con la imposibilidad de referirse a otro tiempo filmico que no sea el 'aquí y ahora'.*

Palabras clave: *silencio audiovisual, análisis filmico, psicoacústica, banda sonora*

Abstract: *Silence is an audiovisual expressive matter, which is always significant. The essence of silence is contrast, which is needed to perceive it; ambiguity, because silence cannot make reference to one particular object or concept; and communicative context-dependence. Audiovisual silence –silence located in an audiovisual product– has three more features: constant meaning, because it is the will of the filmmaker; multiple interaction, because it is modulated by all audiovisual elements; and, finally, present anchored, because of the impossibility of relating to other film time than the 'here and now'.*

Keywords: *audiovisual silence, film analysis, psychoacoustics, soundtrack*

Recibido: 7 de octubre de 2013

Aceptado con modificaciones: 19 de marzo de 2014

1. Introducción

El cineasta Ingmar Bergman nos recordaba en sus memorias su afán por conseguir una creación ambigua, ambivalente en significados intrínsecos y personales, pero siempre acompañados de un contexto temático y emocional general, aceptable universalmente. Bergman declaraba que más de una vez había intentado moverse con su cine “entre sueño y realidad sin esfuerzo” (2001b: 247). El film *El Silencio – Tystnaden* (1963) –, sin duda, constituye una de esas ocasiones. Elaborada en plena guerra fría, la película se sitúa en una población desconocida, indeterminada (¿onírica o real?), donde se habla una lengua extraña, ininteligible para los protagonistas y, claro está, para los espectadores. “Los sueños debían convertirse en realidad palpable. La realidad debía diluirse y convertirse en sueño”, expresa Bergman en referencia a su intención estética (*op. cit.*).

En este marco estético y creativo, Bergman opta por hacer protagonista al silencio audiovisual. No por el título escogido, ya que el mismo autor explica que inicialmente había decidido otro nombre para su film (2001a: 91), sino por el tratamiento omnipresente, casi abusivo, que el director sueco impone a la sensación de silencio como elemento narrativo y emotivo. La película es entonces un ejemplo rico e interesante para exponer la naturaleza de ese componente de la banda sonora, siempre presente, con el cuál tratamos a menudo inconscientemente y el cuál es obviado frecuentemente por la literatura especializada; nos referimos al silencio, concretamente al silencio audiovisual¹.

La naturaleza, la esencia, de la sensación de silencio puede definirse a través de tres características que comentaremos en paralelo a la obra de Bergman, obteniendo de ella ilustraciones específicas. Estos rasgos identitarios del silencio son el *contraste*, la *ambigüedad* y, como consecuencia de ésta última, la *extrema dependencia del contexto*. Mientras que el primer factor está vinculado a la percepción o a una dimensión más física o, si se prefiere, psicoacústica, los dos parámetros siguientes se constatan en un plano interpretativo, es decir, cognitivo y, específicamente, en la dimensión estético-semántica que analiza los significados.

Aunque la sensación de silencio es universal –presente en todas las culturas, con un tratamiento siempre local, como explica Rosa Mateu en su tesis doctoral *El lugar del silencio en el proceso de comunicación* (2001: 62-66) –, y aunque la sensación de silencio es dependiente de un material base volátil y adaptable –con posibilidad de ser experimentado en cualquier lugar y momento, evidentemente, que reúna las condiciones acústicas requeridas–, el contexto audiovisual es determinante. El silencio tiene valores o elementos universales, pero puede depender de las particularidades del contexto audiovisual. Este contexto condiciona nuestra interpretación del silencio porque, claramente, sitúa esta materia expresiva en un entorno diferenciado del mundo real, planificado y premeditado; el silencio, entonces, se acerca a la noción de código o, mejor, de recurso audiovisual.

El contexto audiovisual agrega entonces a la sensación de silencio otras tres características definitorias extra: *constante significación* – el silencio siempre es

¹Para abreviar y usar el lenguaje común hablamos de ‘silencio’, pero en realidad nos referimos constantemente a una ‘sensación de silencio’, ya que la ausencia absoluta de sonido no existe (Rodríguez, 1998: 148-150).

significativo en el marco audiovisual–, *interacción múltiple* – la sensación de silencio se contrasta y se identifica con todos los códigos que componen el mensaje audiovisual–, y su *adscripción al presente* – el silencio no puede referirse a otro momento o tiempo filmico que no sea el inmediato. Al mismo tiempo, el entorno audiovisual también matiza la idea de contexto, convirtiéndolo en un *contexto múltiple* –se ubica en un contexto de tres dimensiones de profundidad o de enunciación: *contexto diegético*, *contexto narrativo* y *contexto real*.

Con estos apuntes previos, parece difícil, por ejemplo, que el silencio audiovisual, por su indeterminación, pueda llegar a adoptar el papel de *leitmotiv* como representante de un personaje particular o de un carácter concreto. O, más provocativamente, todo conduce a pensar que el silencio no puede de ninguna de las maneras desempeñar el rol de banda sonora, en la acepción de tema musical identificador de la película. Sobre todo su ambigüedad y su anclaje obligado en el contexto presente evitan aludir a estos términos cuando hablamos de silencio. ¿Qué papel puede desarrollar entonces el silencio audiovisual? ¿Cuál es su esencia narrativa? Veamos como Bergman integra la naturaleza de la sensación de silencio en la obra citada.

1.1. Materia conductora, el contraste

En primer lugar, cabe recordar que la sensación de silencio emana de una percepción psicoacústica. Más aún, de una percepción psicoacústica involuntaria: Por un lado, la ausencia total de sonido no existe, el ser humano siempre percibe sonidos cuando no externos, internos; y por otro, el oído, como bien explica Michel Chion, es un sentido involuntario y, por lo tanto, estamos obligados a sentir en todo momento. Nuestro cerebro procesa un *continuum* sonoro constante (Chion, 1999: 45 y 213). El silencio, su sensación, forma parte de este flujo continuado.

Pero los sonidos no son eternos ni constantes. Unos acaban y otros empiezan. Si el sonido, como dice Chion, depende de un movimiento y además de un movimiento que sea sonoro, está claro que los sonidos no son permanentes, ya que pocos movimientos son permanentes. Es nuestro organismo perceptivo-cognitivo el que busca esta continuidad y procesa nuevos sonidos cuando otros se extinguen; esta actitud sonoramente activa corresponde a la actividad constante que el lingüista Wallace Chafe atribuye a la conciencia al definirla como un ente sin reposo alguno². Buscamos la continuidad.

Al mismo tiempo, etiquetamos esa continuidad, es decir, fragmentamos y clasificamos el magma acústico que recibimos. Para ello necesitamos variaciones, cambios que nos permitan situar las 'divisiones' de nuestra percepción acústica. Según Chion, "lo importante del sonido son una serie de variaciones en el tiempo y en el espacio y que podemos considerar que se pueden transportar, al menos parcialmente, a otros marcos sensoriales" (1999: 77). El silencio, pues, es un elemento más de variación sonora; de hecho, es su máxima variación³. El silencio tiene la misma esencia que el sonido: sucesión, linealidad temporal y variaciones; pero asume estos rasgos con los parámetros acústicos –intensidad, timbre y frecuencia– en su máxima variación, haciéndolos imperceptibles. La sensación de silencio, por lo tanto, tiene un fuerte

² En inglés, *restlessness* (Chafe, 1994: 53 y 67).

³ Podemos entender el silencio como un *no-sonido*, es decir, un elemento que comparte todas las cualidades del sonido pero radicalmente variadas (Torras, 2007: 90-93).

componente de contraste con el sonido, elemento con el cual establece una relación de interdependencia: uno no puede entenderse (¿existir?) sin el otro⁴. Como dice el musicólogo Robert Jourdain, el silencio es una sensación sin sonido⁵, aunque tendríamos que matizar que la sensación de silencio siempre convive con algún sonido. También buscamos el contraste, la variación.

Es este contraste el que define la sensación de silencio. Más que unas características propias, el contraste del flujo continuado, es decir, los contrastes del contexto antecedente y del contexto consecuente en una dimensión acústica son los que definen el silencio. El mismo contraste, cambios en los decibelios que percibimos, definen también la intensidad del sonido o la profundidad del silencio, pero lo que es más importante, nos alertan de su existencia y capturan nuestra atención. El silencio, entonces, requiere variaciones para poder percibirse; el *continuum* sonoro no se interrumpe, sino que varía constantemente (Torras, 2007: 91).

La variación más evidente producida en el mensaje donde se integra el silencio audiovisual es aquella provocada por la banda visual. Apelando al *contexto múltiple*, que posteriormente ampliaremos, un silencio, al igual que el sonido, es fácilmente acompañado por códigos visuales gracias a su calidad de transparencia: la percepción del silencio no impide ni obstaculiza la atención a otros códigos, tanto acústicos como visuales. Las escenas en los solitarios y titánicos pasillos del hotel donde transcurre la acción de *El Silencio* ejemplifica esta idea. La sensación de silencio va modulando su propio significado, incluso su tipología, conforme visualmente vamos recorriendo la trayectoria de Johan (interpretado por Jorgen Lindstrom), el hijo de Anna (Gunnel Lindblom), y las diferentes estancias de la mansión hotel. Johan expresa, a través del silencio, admiración, desorientación, curiosidad y hasta incompreensión. Estas escenas también fomentan la magnificación arquitectónica del edificio mediante el efecto que Chion denomina *Imagen-Peso*, es decir, el sonido que esperamos escuchar atendiendo el volumen visual (1999: 28). Otro contraste que Bergman sabe explotar.

1.2. Ambigüedad que no incomunicación

La introducción expresa de un idioma extranjero como lengua social de la ciudad desconocida del film, idioma que es incomprensible de forma intencionada, constituye una situación equivalente a un silencio comunicativo respecto a la lengua formal en su estado oral y escrito, ya que como dice la escuela de comunicación de Palo Alto, es imposible no comunicar (Mateu, 2001: 274). Pero en un primer estadio, la lengua de esta producción se silencia en su comprensión semántica más explícita, es decir, rebosa ambigüedad. Y la sensación de silencio, abundante también en el film, encaja perfectamente en este discurso narrativo y estético porque, sencillamente, el silencio también es ambigüedad comunicativa.

A pesar de la interdependencia con el sonido, el silencio no dispone –como tampoco la música, por ejemplo– de un sistema de referencias explícitas con significados claros y específicos como sí que posee la lengua. Pero que sea un elemento profundamente ambiguo no quiere decir que no aporte significado. Si consideramos que el silencio es

⁴ ¿Cómo podríamos percibir un silencio o un sonido constante, permanente y sin variaciones? Según Chion, sólo lo percibiríamos a su extinción, creando la paradoja de que un silencio nos haría sentir el sonido anterior o viceversa (Chion, 1999: 71).

⁵ *Soundlessness*, en la versión original (Jourdain, 1997: 1).

universal y puede recibir tratamientos distintos, interpretaciones negativas o positivas según la cultura que lo acoge, esto quiere decir que no puede tener un significado vacío (Mateu, 2001: 256). Por ejemplo, en este sentido, el filósofo Michele Federico Sciacca contraponen un elemento mudo, que no quiere o no puede comunicar, sin significado, a un elemento silencioso, con un significado implícito, aunque pudiera ser ambiguo (1961: 90).

El silencio siempre es una aportación al discurso audiovisual. Bergman filma la ciudad misteriosa como motivación o inspiración surgida de un sueño (Bergman, 2001b: 144). La elección de un silencio predominante a lo largo del film no es casualidad. El director no identifica la ciudad pero sí que la define como enorme extensión urbana en estado de guerra, una capital acosada. Aquí el silencio contrasta doblemente: con la calidad de gran ciudad, donde el mercadeo, tráfico, y actividad ordinaria casi no dejan lugar al silencio, y con la calidad de guerra, la cual implica estruendo y sufrimiento – contraponiéndolo a relax, o quizás identificándolo con la muerte, connotación habitual de la sensación de silencio. Además, Bergman discurre entre sueño y realidad, recordémoslo, y el silencio, al menos así sería deseable, es una sensación necesaria para concebir el sueño. En este caso, el silencio actúa como un catalizador que facilita el paso de una esfera onírica a otra real, con fronteras siempre borrosas. Finalmente, el autor concibe el film como una expresión “del escepticismo” en relación a la fe (2001a: 215). Bergman, frente al sufrimiento y la incomprensión mutua de la difícil relación entre las dos hermanas protagonistas (Esther –Ingrid Thulin–, y Anna), crea un discurso cinematográfico que apunta el silencio de Dios, en este caso, la negativa del todopoderoso a manifestarse⁶. El silencio, como concepto, adquiere también en este film la connotación de una relación incomprensible y cruel y la presencia de la sensación de silencio en la banda acústica de la película nos remite tanto a la tensión fraternal de Anna y Esther como a su impotencia frente a la inacción de Dios. El silencio es ambigüedad, y que hay más ambiguo que la presencia divina en la Humanidad.

Pero hay un elemento en el marco audiovisual que afirma el carácter significativo del silencio: la planificación y el coste del producto audiovisual. Nada o casi nada de lo que aparece en el discurso fílmico es casual o inesperado sino que es plenamente planificado y ubicado intencionalmente; responde a una intencionalidad comunicativa y estética. Por lo tanto, el silencio también está pensado para estar ahí, con una intención u otra, con más o menos voluntad, pero siempre con conocimiento de su existencia. Podríamos aplicar la máxima de que *cuando más perceptible, más consciente*. Consecuentemente, un silencio totalmente involuntario en una película, es ciertamente residual (Torras, 2007: 158).

1.3. El contexto, la salvación significativa

“El contexto resolverá en la mayoría de las ocasiones esta ambigüedad” del silencio, dice Mateu (2001: 25). Por este motivo, la capacidad del silencio para presentar su significación es siempre tan dependiente del contexto, tanto del anterior como del

⁶ En alguna escena Esther apela directamente a Dios cuando, después de una crisis, exclama: “Dios mío, permite que me muera en mi cama”. Esther, en un primerísimo primer plano facial, mira hacia arriba. El silencio es la respuesta. La sufrida traductora cae boca abajo encima de la cama.

posterior y simultáneo. La sensación de recogimiento, casi de aislamiento, que transcurre en el apartamento de los protagonistas de Bergman se ve reforzada por este contexto fílmico. El director, utilizando sabiamente el contraste sonoro, pero también el humano, introduce a la llegada de la familia al hotel una escena de la precipitada actividad social en la calle. El sonido, en varios planos generales callejeros, es intenso, diverso y descontrolado. Johan lo contempla desde la ventana hasta que su madre la cierra, sin palabras, concluyendo también el punto de vista exterior marcado por la cámara. La escena continúa entonces en una habitación silenciosa, donde esta cualidad ha quedado subrayada. El significado del silencio en este momento, atendiendo a su contexto predecesor, insinúa diferenciación, separación, aislamiento y hasta incompreensión.

El silencio continúa y prolonga los elementos discursivos anteriores, pero no sólo eso, también introduce matices. Como elemento extremadamente ambiguo, es la última aportación de precisión aquella que motiva y conduce el sentido del silencio. El ruido de la calle influye en el significado de la sensación de silencio en la habitación. Esto no significa que el silencio no pueda reconducirse hacia nuevos sentidos; debemos recordar que actúa mediante una interacción múltiple, no sólo con la música o con ruidos, sino también con imágenes, textos y otros elementos visuales. Por esta razón, los gestos de Anna maquillándose galana y discretamente, siguiendo de reojo a su hijo y vigilando la presencia de Esther, son un nuevo matiz adquirido por el silencio extendido desde el exterior hasta el interior de las relaciones familiares. En esta obra, 'lo otro', lo extraño, es ruidoso y externo, diferenciado del silencio tenso del interior (Navarro, 2006a: 8).

Así, por su carácter lineal y dependiente del antecedente y del contexto, un silencio "nunca puede ser considerado como un fenómeno redundante", ya que nunca aportará una información repetida porque, incluso el hecho de prolongar el significado anterior ya modifica ese mismo significado añadiéndole un nuevo valor semántico (Torras, 2007: 161). Mateu afirma que incluso "después de decir que no sabemos qué decir, el silencio añade aún un mensaje" (2001: 136).

El audiovisual, además, introduce el concepto de *contexto múltiple*. El término quiere decir que, en relación con la percepción cognitiva de la sensación de silencio, el origen de esta sensación de silencio puede ubicarse en diferentes contextos de enunciación. Es decir, la variación de decibelios –como medida subjetiva que es– puede localizarse en diferentes contextos, como el *diegético*, el *narrativo* y el *real*. Así, un silencio en un *contexto diegético* hace referencia a su interacción con otros recursos expresivos fílmicos provocados por el *atrezzo* o por elementos no directamente relacionados con la historia principal. Por ejemplo, una familia ve un programa de televisión. La escena incluye la sala de estar con la televisión, la emisión de la cual, como hace referencia a otra realidad espacio-temporal audiovisual subordinada e integrada en la escena familiar, constituye un subcontexto o un *contexto diegético*. Así, se acaba la música de la sintonía del programa televisivo y se hospeda en la caja tonta un relax auditivo, el silencio, aunque en la sala de estar continúa el sonido rutinario de fondo proveniente de la preparación de la cena.

El *contexto múltiple*, por lo tanto, se relaciona directamente con la idea de que el silencio puede ser parcial, conclusión extraída al atender la característica del contraste; es decir, la naturaleza del silencio, el cual se basa en un contraste de decibelios y una consecuente sensación de relax auditivo, permite que sintamos el silencio aún cuando en el film persiste algún sonido residual. El silencio, como ya matizamos, no implica ausencia total de sonido.

El *contexto narrativo*, en cambio, hace referencia claramente al factor lineal temporal desarrollado por el producto audiovisual, es decir, a la sucesión de la historia principal, a su narración. En el ejemplo anterior, el padre y la madre de la familia que mira la televisión pueden iniciar una voluminosa discusión. Después de unos gritos y golpes en la mesa, ella da un ultimátum con un grito bien estridente. Se hace el silencio (más bien, aparece su sensación). Pero el canturreo de la televisión continúa de fondo en un tercer, lejano e irrelevante plano (más que irrelevante, ambiental). El silencio, ahora se localiza en la escena principal, en un contexto espacio-temporal determinante para la historia que explica el film.

Finalmente, el *contexto real* hace referencia a la sala de proyección de la película, la cual también utiliza el silencio como transición entre la realidad y la ficción (o la imaginación). Chion denomina al efecto de resonancia que impregna la sala del cine después de un brusco contraste sonoro, acabado en silencio, *silence in the loudspeakers*, es decir, el 'silencio en los altavoces' (2008). Según Chion, la sensación de silencio vivida en la sala de proyección, posibilitada y potenciada con la aparición del sistema Dolby en los años 70, altera notablemente la percepción de los espectadores y es extremadamente emotiva y eficaz. Este es el silencio en el *contexto real*. Naturalmente, un silencio puede ocupar simultáneamente varios contextos enunciativos.

Estos elementos, el *contraste*, la *ambigüedad* y la *dependencia del contexto* –excepto los matices específicos del audiovisual sobre el *contexto múltiple*–, son aplicables también a la vida cotidiana, fuera de un contexto audiovisual. Como hemos apuntado en la introducción, no obstante, hay algunos factores –como la *significación constante*, la *interacción múltiple* o el *anclaje en el 'aquí i ahora'*– que son propios o más potenciados en un marco filmico.

2. Características del silencio audiovisual

2.1. Significación constante

El silencio inmerso en el audiovisual, constituyente de él, no puede ser *asignificativo*. Ya sea por prolongación, por matiz o por interacción, la sensación de silencio siempre aporta un significado al conjunto del mensaje audiovisual. El lenguaje narrativo y estético audiovisual es continuo; el silencio, por lo tanto, no interrumpe las otras materias expresivas del audiovisual, especialmente las acústicas, sino que las hace posibles, las articula y, en ciertas ocasiones, las prolonga (Torras, 2007: 156). El

silencio forma parte del proceso comunicativo audiovisual y, como es lógico, comunica.

Bernard P. Dauenhauer afirma que el silencio “no está meramente ligado a una actitud activa; él mismo es una actitud activa” (Dauenhauer, 1980: 4). Humanamente, una actitud activa siempre es significativa, más aún si ésta es también perceptivo-cognitiva. En el contexto audiovisual, además, la sensación de silencio nunca hace su camino sola: o le acompaña la imagen, o un texto, o algunos gráficos, o bien ruidos de fondo, música pormenorizada o algún efecto especial puntual. El silencio se expande en el tiempo y recoge y recrea la significación constantemente, desde una perspectiva transensorial.

El filósofo Dennis Kurzon distingue dos categorías de silencio: el intencional y el no intencional. Para Kurzon, el segundo tipo permanece como fondo, de forma residual y articuladora, mientras que el silencio intencional se considera programado y preconcebido, es decir, dotado de una función y un significado. De acuerdo con la idea de que el audiovisual es un arte que requiere un alto grado de planificación, el silencio audiovisual se identifica mucho más con esta segunda categoría⁷. Podemos afirmar que el silencio audiovisual es intencional y significativo.

El Silencio, de Bergman, no pierde un segundo de comunicación significativa. Como expresa Jean-Luc Godard, “Bergman es el cineasta del instante. Su cámara busca una sola cosa: asir lo que hay más fugitivo en un segundo y darle un valor eterno” (Navarro, 2006b: 4). El trayecto inicial en tren, con un rítmico rumor de fondo, al estilo del *flujo fortuito* apuntado por Chion⁸, presenta un ambiente de silencio con significados a cada segundo. Como una excelente presentación, el director sueco nos enseña a través del silencio la situación de cada personaje, la pesadez de su viaje, la turbia relación entre Anna y Esther, la inocencia y resignación sumisa de Johan, la curiosidad de este último, el contexto bélico de la ciudad desconocida, el mismo calificativo de ‘desconocida’, y muchos otros matices significativos.

2.2. Interacción múltiple

La constante significación también va ligada al hecho que el silencio audiovisual tiene un carácter interactivo. Pero, por la naturaleza del producto fílmico, compuesto de varias materias expresivas y lenguajes, el silencio también interactúa en un sentido múltiple, es decir, que recoge su significado y a la vez moldea el significado de diferentes códigos como imagen, texto, música, etc. El silencio no puede entenderse sin una vinculación de retroalimentación con los códigos que lo envuelven.

Esta interacción múltiple ofrece gran variedad de posibilidades para elaborar la sensación de silencio, incluso un silencio *transensorial*: puede eliminarse la música al

⁷ Aunque Kurzon plantea su teoría en un contexto lingüístico, expresando que el silencio intencional contrasta con el habla y el no intencional con el ruido, su clasificación, también por su simplicidad, se puede aplicar a los medios audiovisuales (Kurzon, 1997).

⁸ Según el teórico francés, solo el 5% por ciento de lo que vemos produce un sonido. Habitualmente no somos conscientes de que percibimos ese porcentaje, el cual traduce muy vagamente o en absoluto la relación entre imagen y sonido. Chion lo llama el *flow casual* (Chion, 1999: 147).

mismo tiempo que realizamos un fundido a negro, manteniendo unos segundos la pantalla negra en silencio, por ejemplo. Bergman, en el film que tratamos, mantiene un silencio dominante en los códigos acústicos. Esto quiere decir que el silencio se impone a ruidos, voces, música y efectos especiales. No obstante, el autor no experimenta demasiado un silencio visual. La interacción del silencio en el caso de un silencio visual es entonces, lógica y primordialmente, con los códigos visuales.

El mismo comienzo de la película, con la escena inicial en el tren que antes comentábamos, refleja una interacción con el lenguaje escrito cuando Johan, el hijo de Anna, pregunta a Esther, quién es traductora, qué significa una palabra escrita en una nota en el vagón. El silencio centra la atención en la grafía y acentúa la lejanía y la rareza de la provincia ya que ni una profesional comprende el significado del vocablo. Posteriormente, en otra escena avanzada ya la trama, la contemplación por parte del niño de un cuadro del pasillo del hotel, una pintura agigantada frente a la figura infantil y observada junto a la pesadez del silencio, también constituye una interacción más que explícita de los códigos visuales y de la estrategia narrativa con el silencio audiovisual.

2.3. Referencia al 'aquí y ahora'

El silencio audiovisual, al mismo tiempo, comporta una limitación o plantea un reto: sólo puede interactuar (y por lo tanto significar) en un marco referencial del tiempo presente (ahora) y del espacio actual (aquí), entendiendo los dos parámetros como medidas de la narración audiovisual o relativas a su desarrollo diegético. El reto es considerar el silencio un elemento identificador de un personaje, un *leitmotiv*, u otorgarle el papel de música de película.

La dificultad del silencio como elemento sonoro caracterizador es su dependencia del contexto y su ambigüedad, al mismo tiempo que la imposibilidad de definir, sin atender cualquiera de estos dos rasgos, las partes o variaciones que pudiésemos marcar en un mismo silencio audiovisual específico. ¿Cómo diferenciar un silencio de otro si no es por el contexto? Bergman introduce el silencio como un elemento típico o propio del niño que convive con las peculiares hermanas; pero la sensación de silencio también describe tanto a la inhóspita estancia como al camarero amante de Anna (interpretado por Birger Malmsten), la cual basa su conocimiento del mundo "en contactos sexuales anónimos, sin palabras" (Company, 1999: 52).

En cuanto a la banda sonora, la esclavitud *aural* del 'aquí y ahora' no permite las variaciones del silencio en un posible rol musical continuado. ¿Puede sino un silencio constante, imposible de diseccionar en segmentos expresivos, componer un elemento que actúe paralelo, en contrapunto o de refuerzo de la imagen filmica? Parece difícil. No obstante, Béla Balázs, dentro de la corriente formalista, ya se atrevió a equiparar la música con el silencio, entendiendo ambos elementos como neutralidad y llegando incluso a concebir la idea de la 'música del silencio'. Sigfried Kracauer, desde la corriente realista, continuará esta idea de Balázs⁹. Sin embargo las ideas de Balázs y

⁹ En este caso, 'silencio' entendido como un elemento imperceptible, transparente, discreto (Fraile, 2004: 119 y 127).

Kracauer se centran en la neutralidad del efecto, del resultado de escuchar esa música, aunque la música en sí sea variable y perceptible como tal. El silencio, sin su contexto de apoyo, no es perceptible como cambiante.

Si un papel le podemos otorgar al silencio en la película de Bergman es el de neutralizador o, como ya dijimos, de catalizador entre dos esferas existenciales, la onírica y la real. En este film, el cual merece sin duda el calificativo de silencioso, donde predomina más el silencio que el diálogo, el silencio audiovisual bien podría considerarse un estilo *sui generis* de banda sonora musical –además, previamente deberíamos aceptar a el silencio como componente destacado de la música. La película de 1963 no tiene música –excepto dos o tres momentos de música diegética– y su identificación acústica más relevante es, por supuesto, el silencio. El ‘aquí y ahora’ que aprisiona el silencio, por lo tanto, no impide ni su práctica general ni que éste se desplace a lo largo del film; puede que simplemente limite su expresividad y restrinja las posibilidades funcionales que podría tener un tema musical habitual.

Por ejemplo, Anna, antes de salir en busca de su amante, decide enfrentarse con Esther y superar sus temores. Esther está pasando a máquina unos textos en la habitación contigua cuando entra Anna. “¿Qué haces?”, pregunta la madre de Johan. “Trabajando. ¿No lo ves?”, responde con cierta inquietud Esther. Anna decide soltarse y atacar: “Entonces métete en tus asuntos y no me molestes”, pequeño silencio, “Y pensar que no hace tanto te tenía miedo”. Anna se va. En un plano corto frontal, Esther queda picando en la máquina de escribir. Se siente como se cierra la puerta y, reaccionando, Esther para de teclear. Silencio profundo en contraste con el sonido de mecanografiar. La cara de Esther contiene expresiones de dolor, miedo y desesperación. Su hermana le ha perdido el respeto. La posición jerárquica de Esther se ha esfumado. Este silencio, pronunciado y fuertemente emocional, no se entendería en otro punto del film. La sensación de silencio es, física y significativamente, dependiente de esta escena y de la anterior que contextualiza el significado.

3. La naturaleza de Bergman a través del silencio

Ingmar Bergman, que fundamenta su estilo en un trazado estético personal e intenso, moldea perfectamente el silencio audiovisual. La connotación de introspección, de auto evaluación y de misticismo que puede acarrear la sensación de silencio permite curiosamente al director sueco desplegar todo su potencial narrativo característico y su estrategia de cineasta del instante, como recalca Godard.

El Silencio, como hemos visto, nos permite descubrir el arte de retratar y aproximarse a la mente y el alma humana en general, desde un punto de vista muy particular. François Truffaut constata que en los filmes de Bergman “no hay nada más que bocas que hablan, oídos que escuchan y ojos que expresan la curiosidad, hambre, pánico...” (Navarro, 2006b: 5). En esta obra, abundan más los ojos y los oídos, y estos últimos procesan, más que nada, silencio. El silencio es un elemento audiovisual que retrata más el interior humano que el exterior; por eso se adapta perfectamente a las intenciones expresivas de Bergman.

El film que hemos comentado, por lo tanto, muestra las características del silencio audiovisual: contraste como esencia; ambigüedad como mensaje; dependencia contextual como integración; significación continuada como actitud; interacción con múltiples materias expresivas como dinámica, y el anclaje en el 'aquí' y en el 'ahora' fílmico como penitencia. Cualquier estudio audiovisual que cuente mínimamente con el silencio debe considerar estos factores que, en definitiva, son la presentación de esa sensación audio-cognitiva de descanso que hace posible la existencia de todas las demás experiencias acústicas: el silencio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGMAN, Ingmar (2001a): *Imágenes*. Barcelona, Tusquets Editores
- BERGMAN, Ingmar (2001b): *La linterna mágica. Memorias*. 2ª Ed. Barcelona, Tusquets Editores
- CHAFE, Wallace (1994): *Discourse, Consciousness and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago, University Press
- CHION, Michel (1999): *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona, Paidós
- CHION, Michel (s.d.): "Silence in the Loudspeakers. Or – why, with Dolby Sound in films, it is the film which is listening to us", en *Framework. The journal of cinema and media*. Disponible en Internet (23/01/08): <www.Frameworkonline.com/40mc.htm>.
- COMPANY, Juan Miguel (1999): *Ingmar Bergman*. Madrid, Editorial Cátedra
- DAUENHAUER, Bernard P (1980): *Silence. The Phenomenon and its ontological significance*. Bloomington, Indiana University Press
- FRAILE, Maria Teresa (2004): *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Tesina de doctorado. Sin publicar. Universidad de Salamanca
- JOURDAIN, Robert (1997) : *Music, the Brain, and Ecstasy. How Music Captures our Imagination*. Nova York, William Morrow and Company
- KURZON, Dennis (1997): *Discourse of silence*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- MATEU, Rosa (2001): *El lugar del silencio en el proceso de comunicación*. Tesis doctoral. Sin publicar. Universitat Autònoma de Barcelona
- NAVARRO, Antonio José (2006a). "El Silencio. *Tystnaden* (1963)", en *Colección Ingmar Bergman*. Vol. 2. Madrid, MangaFilms [DVD]
- NAVARRO, Antonio José (2006b) "Visiones sobre Ingmar Bergman", en *Colección Ingmar Bergman*. Vol. 2. Madrid, MangaFilms [DVD]
- RODRÍGUEZ, Àngel (1998): *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, Paidós

SCIACCA, Michele Federico (1961): *El silencio y la palabra (Cómo se vence en Waterloo)*. Barcelona, Luís Miracle

TORRAS, Daniel (2007): *Ús i interpretació del silenci audiovisual. Un cas pràctic: les pel·lícules dels germans Marx*. Trabajo de grado. Sin publicar. Barcelona: Universitat Ramon Llull