



ACTAS

**IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

**Universitat Jaume I, Castellón
2011**

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

El
efecto-silencio
como inductor
de
la
falsa
interacción
televisiva

DANIEL TORRAS I SEGURA
ESCOLA UNIVERSITÀRIA POLITÈCNICA DE MATARÓ (EUPMT), UPC

1. Introducción

La banda sonora acostumbra a ser un elemento olvidado en el análisis audiovisual aunque en los últimos años ha vivido un resurgimiento tanto en la producción como en el interés por su estudio comunicativo. El silencio, sin embargo, continua siendo una materia expresiva, como diría Metz, olvidada y sin suficiente atención analítica. No obstante, el silencio audiovisual¹ destaca en las nuevas producciones de series infantiles de animación para televisión por una funcionalidad nueva y concreta: estimular al telespectador infantil a participar de la narración audiovisual.

La búsqueda de una comunicación o contacto extradiegético con el espectador no es una novedad. Podemos recordar ejemplos como miradas de complicidad o de interrogación de Bugs Bunny, Tom y Jerry y otros clásicos que exploraban con su visión más allá de la pantalla, en supuesto contacto visual con el espectador. O recordamos también transgresiones del marco audiovisual diegético, la frontera entre la narración y la recepción, simulando superar los límites de la pantalla y desplazando los objetos y personajes animados, a modo de *trompe-l'oeil*, fuera del marco visual narrativo. La innovación del acercamiento discursivo a la posición del espectador que analizamos en esta investigación recae en que este intento simula recibir una respuesta y incorpora la supuesta reacción-respuesta del televidente en el desarrollo posterior de la historia. La respuesta del espectador es necesaria, es relevante y determina la continuación de la acción. O así se simula.

Nuestra capacitación de adultos en lenguaje audiovisual y nuestra experiencia y conocimiento vital nos clasifica esta especulación sobre el valor decisivo de nuestra reacción-respuesta como lo que es, nada más que una estrategia narrativa, predeterminada y sin transcendencia para el avance de la historia. Pero situada en el ámbito de un producto con público objetivo infantil, con las capacidades audiovisuales aún en desarrollo, la estrategia coge cuerpo de estímulo y, para los jóvenes telespectadores establece un marco de participación y de decisión en lo que pasará, a partir de su emocionada intervención, en la resolución de su cuento animado. La estrategia apelativa crea un supuesto marco de interacción, evidentemente, de falsa interacción.

Y aquí entra en acción el silencio audiovisual. El contraste sonoro que provoca el silencio audiovisual es una llamada a la atención del telespectador. Hay una

el silencio audiovisual
destaca en las
nuevas
producciones de
series infantiles de
animación para
televisión por una
funcionalidad nueva
y concreta: estimular
al telespectador
infantil a participar de
la narración
audiovisual

¹ El concepto de 'silencio audiovisual' hace referencia a las diferentes combinaciones psicoacústicas que provocan una percepción o una sensación de silencio y que se encuentran ubicadas y forma parte de la narración de un producto audiovisual (Torras, 2010)

alteración significativa del continuo narrativo (el sonido se interrumpe o bien desciende considerablemente de volumen) que constituye un estímulo para la intervención. Aún más: el antecedente del silencio audiovisual es una pregunta en la muchos casos o bien una interpelación imperativa. El lenguaje oral, en estrategia conjunta con otros códigos audiovisuales, también incentiva la participación del receptor infantil. El silencio audiovisual, por lo tanto, actúa como un submarco diferenciado dentro de la narración diegética y se establece como un espacio identificado para la palabra del telespectador.

Cómo lo hace y porqué funciona son las respuestas que busca este trabajo. Para acercarnos a una resolución de estas preguntas de investigación hemos utilizado la técnica de un análisis de contenido audiovisual, incorporando también aspectos del protocolo universal para el análisis del silencio audiovisual que ya habíamos experimentado con éxito con anterioridad (Torras, 2007). La investigación ha analizado capítulos escogidos al azar de *Dora, la exploradora*, *Oso, agente especial* y *La casa de Mickey Mouse*. Se ha observado la tipología del silencio utilizado, su ubicación en la narración y la disposición de las tres fases del silencio audiovisual: antecedente, entidad y consecuente (Torras, 2007). Al mismo tiempo, analizamos y valoramos la naturaleza psicoacústica de cada tipo de silencio para deducir porqué el silencio audiovisual actúa eficientemente como inductor a una falsa interacción.

2. Los tipos de silencio audiovisual

El silencio audiovisual se clasifica en tres tipologías analíticas básicas: la pausa, el efecto-silencio y el flujo fortuito. La clasificación se realiza en base a dos parámetros: duración y contraste. Así, la pausa se establece para los silencios con una duración menor a tres segundos; el efecto-silencio debe tener una durada de al menos tres segundos tanto en el antecedente sonoro como en la entidad del silencio, sin poder extenderse más allá de 10 segundos y, al mismo tiempo, ha de suponer una caída de al menos 30 decibelios de la intensidad del sonido; y, finalmente, el flujo fortuito tiene una duración de más de tres segundos, sin límites de extensión, y sin un condicionante de contraste en la diferencia de decibelios entre la fase antecedente y la fase de la entidad (Torras, 2009: 1042).

Otra forma de valorar las tipologías de silencio es observar la distribución y continuidad entre sonido y silencio. La pausa es una interrupción breve y por su brevedad reclama para ser percibida como tal un contraste suficiente (sin exigir un parámetro concreto) aunque no necesariamente de transición brusca.

El efecto-silencio, en cambio, es un silencio emotivo, un silencio que provoca no sólo su percepción, sino también su sensación. El efecto-silencio existe cuando existe la sensación de silencio (Torras, 2010). Por lo tanto, la creación de esa sensación sí que requiere unos parámetros concretos: contraste (mínimo de 30 decibelios), duración (entre 3 y 10 segundos) y brusquedad, es decir, una transición rápida y una caída de la intensidad marcada. Como consecuencia secundaria, pero relevante para esta investigación, la sensación de silencio del efecto-silencio puede producirse en un silencio audiovisual parcial, es decir, que durante la fase entidad continúe algún código acústico pero con menor intensidad y protagonismo. En otras palabras, puede percibirse y experimentar un silencio (su sensación, de hecho) con una música persistente de fondo.

La tercera categoría, el flujo fortuito, se basa en la continuidad irregular de pequeños picos sonoros, es decir, que durante la fase entidad se sienten débiles ruidos o sonidos inconexos los unos con los otros y distribuidos de forma irregular. Sería el caso de mantener un sonido ambiental como cantos de pájaros o ruidos forestales en un segundo plano acústico, con muy baja intensidad. Esta categoría es la propia de una ambientación silenciosa, de la caracterización de un escenario de ambiente tranquilo y relajado y, como elemento de tono ambiental, no tiene ni límite de ambientación, ni de contraste ni exigencias en su transición. Su característica principal, ya lo hemos apuntado, es la existencia de pequeños sonidos irregulares e inidentificables.

3. Las tipologías de las series infantiles

Las series analizadas han incorporado en su estrategia de interpelación dos tipos de silencio audiovisual descritos anteriormente: la pausa y el efecto-silencio. La ausencia del flujo fortuito se justifica por dos razones.

En primer lugar, las series estudiadas presentan una imagen cercana a los videojuegos y otras plataformas de interacción (sobretudo *Dora, la exploradora*), con una situación de los personajes a modo bidimensional, con mirada frontal a la pantalla y con una acción siempre dentro del marco visual. Igualmente, los productos audiovisuales analizados presentan constantemente preguntas, adivinanzas o juegos de observación y selección para promocionar la sensación de participación en el desarrollo de la historia. En este contexto, la continuidad es importante. La prioridad de una tensión narrativa constante, contigua, se muestra de dos maneras: primero, con una música o banda sonora de ruidos ambientales que crea un mantel de fondo para unificar la secuencia y el producto; segundo, introduciendo la mínima interrupción de los códigos visuales y acústicos, es decir, en el caso que nos interesa, reduciendo el silencio audiovisual a la mínima duración posible. En este contexto, el flujo fortuito, por su naturaleza y propósito de ambientación de un contexto diegético, no es pertinente porque dura demasiado —serían excesivos segundos sin continuidad musical o del diálogo— y porque, precisamente, no se pretende ambientar o connotar una escena de tranquilidad: se busca acción, continuidad y participación.

En segundo lugar, el uso del silencio audiovisual —sea pausa o sea efecto-silencio— está planificado para interpelar al telespectador infantil. Esta interpelación consta de tres fases, coincidentes con las del silencio audiovisual: pregunta o propuesta (estímulo, captar la atención), espacio de reacción-respuesta (respuesta y participación), y resolución narrativa (sensación de interacción y falsa integración de la reacción del telespectador en la historia). Para que la segunda fase de reacción-respuesta sea eficiente y obtenga una participación del telespectador tiene que quedar claro que esta fase, la entidad del silencio, es un espacio diferente, un espacio que rompe alguna constante de los códigos narrativos anteriores y que, en definitiva, es un espacio creado, integrado y presentado como tal para recoger la voz, la respuesta, del espectador. Esta claridad solo es posible con un contraste acústico entre la fase antecedente y la fase entidad del silencio audiovisual. El flujo fortuito no se caracteriza por este contraste, a diferencia del efecto-silencio, y por esta razón no es ni efectivo ni apropiado en este nuevo rol de interpelación.

La pausa aparece con una duración inferior a 3 segundos, pero siempre al límite de este tiempo. La diferencia entre pausa y efecto-silencio es su brevedad. En este sentido, las series utilizan la pausa para preguntas de menos complejidad o con una respuesta más previsible. Al mismo tiempo se sitúa en secuencias que requieren menos interrupción. En general, se hace difícil la distinción entre la pausa y el efecto-silencio por dos razones: en primer lugar, la fuente de contraste acústico es la misma para los dos tipos de silencio, es decir, el antecedente de ambos suele ser la voz del protagonista y una música en segundo plano auditivo; en segundo lugar, la pausa tiende a extenderse hasta su límite temporal, fregando los 3 segundos, mientras que el efecto-silencio, en muchas ocasiones y por la ya comentada continuidad narrativa y musical, tiende a comprimirse hasta su límite inferior, es decir, en torno los 3 segundos (un poco más, para ser considerado efecto-silencio). Las duraciones de ambos son muy similares.

Sí que existen, sin embargo, casos en los que se describe perfectamente y sin lugar a dudas la presencia de un *efecto-silencio*: contraste más fuerte y marcado al incluir voz, música y efectos en su antecedente, con una interrupción irregular de la música, factor que acentúa la sensación de silencio, y con un antecedente conformado por una pregunta directa o un imperativo que exalta al espectador. Al mismo tiempo, su duración está más perlongada y puede oscilar entre los 4 y los 6 segundos. Este prototipo de efecto-silencio interpelativo es frecuente y habitual en las series analizadas, aunque, según lo observado, no es el modelo mayoritario. Sin embargo, éste sería el objeto principal de nuestro estudio.

4. Cómo se dispone el silencio interpelativo

El análisis de las series infantiles comentadas revela unos parámetros comunes en la preparación, disposición y resolución del silencio audiovisual interpelativo. Estos factores redundantes de serie a serie se pueden clasificar en tres grupos diferentes según su naturaleza: parámetros referentes a la imagen, al sonido, o bien al diálogo o lenguaje oral. Más específicamente, los factores referentes a la imagen incluyen el tipo de plano, así como su composición y el movimiento externo y interno del mismo; los parámetros relativos al sonido muestran los elementos presentes en la banda sonora², su intensidad y plano auditivo y su continuidad o interrupción; y, finalmente, los elementos del apartado diálogo explican el tipo de apelación (pregunta, orden, observación...), su categoría o tipología, el tono y el tipo de respuesta en la finalización del silencio audiovisual.

Los aspectos comunes observados en el apartado imagen son una variación constante del tipo de plano, una composición centrada en el protagonismo del personaje principal o en el objeto sobre el que se pregunta, con una mirada frontal o dirigida hacia el telespectador por parte del protagonista o con un primer plano, en el caso de un objeto inanimado, y un movimiento interno casi nulo o muy discreto y suave.

En todos los ejemplos estudiados, el personaje detiene su acción narrativa para enfrentarse con la pantalla, con una mirada directa a cámara: el personaje para y mira al espectador, atravesando el límite ficción/realidad con su contacto visual.

² Según Lluís i Falcó, la banda sonora incluye todos los códigos acústicos del audiovisual: lenguaje oral, efectos especiales, ruidos y sonidos, música y silencio (Lluís i Falcó, 1995: 170)

Los planos son variados según la situación y según que se pregunte. Por ejemplo, en el capítulo “Un libro para tus ojos” de *Oso, agente especial*, Oso pregunta al telespectador por la localización de una biblioteca. Al ser el objeto que se busca un edificio de grandes dimensiones, el plano fijo en que se presenta la pregunta y el silencio interpelativo, en este caso de observación, es un plano general muy abierto. Después se complementa con otra pregunta sobre la fachada de la biblioteca y con un segundo silencio centrado en la escultura de un libro, mediante un primer plano. Los planos, por lo tanto, no son un elemento definitorio del silencio audiovisual interpelativo, sino que, al revés, se adaptan a las características de la pregunta emitida y del objeto o concepto cuestionado.

La composición del plano, independientemente de su tipo, se centra como ya hemos mencionado en la centralidad del personaje o del objeto. Puede haber una modalidad mixta donde se muestra a la vez, superpuestos, el protagonista y el objeto o elementos en discusión. Este tipo sucede a menudo en *Dora, la exploradora*, donde Dora pregunta el camino a seguir, en un marcado protocolo narrativo, y el plano muestra la protagonista mirando a cámara, generalmente con un plano medio o americano, y, en la parte inferior de la pantalla, sobrepresionando el perfil de Dora, aparecen los tres puntos descritos anteriormente que marcan la ruta a seguir. Una segunda modalidad de observación se establece en un plano más abierto donde los protagonistas, pequeños en un plano general, preguntan por un objeto o destino también encuadrado en dicho plano, habitualmente en diagonal o en un segundo plano visual.

Por lo tanto, dado que lo importante es crear mediante todos los recursos audiovisuales posibles el clima de interpelación y la sensación de requerimiento de una respuesta, la composición también centra el interrogador, el emisor de la pregunta, y el objeto que será la respuesta. En este triángulo comunicativo, sutilmente, se evoca ya la tercera figura indispensable en la interrogación: el receptor, en este caso telespectador. La composición y la selección de un plano según la pregunta y su respuesta no dejan lugar a dudas, no ofrecen ningún margen de confusión, sobre qué exige la narración en ese preciso instante (una respuesta) y cuál es el contenido de esa exigencia (el objeto o dirección).

Por otro lado, el sentido interpelativo se refuerza con una mirada a cámara, buscando el telespectador. Éste sí que es un rasgo definitorio y característico del silencio interpelativo y es un elemento visual común en las tres fases del silencio: antecedente, entidad y consecuente. Los personajes y acciones transcurren en toda la serie con una voluntad interactiva ya que se presentan siempre con claridad visual, centralidad, y con el rostro visible e identificable. Se evitan, en general, fuera de campo, presentaciones visuales parciales de los protagonistas, ocultar una parte, mostrar la espalda o elipsis visuales varias³. Como ocurriría en un videojuego donde el espectador maneja el protagonista y, por lo tanto, ha de verlo constantemente, la tendencia de estas series es la máxima visibilidad de sus protagonistas. La mirada frontal, sin embargo, es un segmento específico, diferenciado por su direccionalidad extrema fuera de pantalla, que distingue claramente el momento de la interpelación.

³ Esto no quiere decir que no existan. No obstante, estos recursos son utilizados muy discretamente y, claramente, no tienen un predominio en el estilo visual general.

Finalmente, la escena donde se produce el silencio audiovisual interpelativo contiene un movimiento interno del plano muy reducido. Como ya se ha explicado, el protagonista se detiene de su acción y, plantado ante la cámara, mira al telespectador. A partir de aquí, o bien se muestra un objeto o un conjunto de objetos de donde se debe seleccionar uno, o bien el personaje principal espera atentamente la intervención y la respuesta del telespectador. En esta espera, el movimiento se encuentra minimizado a un pestañeo o algún movimiento casi imperceptible del brazo o la cabeza. El fondo, por regla general, permanece inanimado. Es obvio también que una paralización del movimiento interno tiene igualmente la función de reducir los inputs narrativos visuales en el espectador, simular la situación de una conversación o un acto comunicativo cara a cara, y realzar, destacar, la situación de espera del protagonista, identificando ese momento como el espacio de respuesta del telespectador y requiriendo la emisión de dicha contestación.

En el otro bloque de características referentes al sonido, los elementos comunes observados son la presencia de un diálogo del protagonista y la emisión de un sonido —lenguaje oral o efecto— para concluir la etapa entidad del silencio audiovisual y pasar al consecuente. Hay variaciones, según la serie, en la utilización o no de un telón musical en segundo o tercer plano acústico, o una música con connotaciones de medición del tiempo —con un tic-tac, tiempo y contratiempo, muy marcados a modo de ráfaga de concurso—, ruidos ambientales de fondo o, simplemente, ningún sonido, en la fase entidad del contraste acústico, es decir, del efecto-silenció⁴. *La casa de Mickey Mouse* opta a menudo por este fondo “cronometrado” con un tic-tac discreto mientras que *Oso, agente especial* usa frecuentemente un fondo de ruidos ambientales irregulares como cantos de pájaros. Igualmente, esta última serie utiliza una expresión efusiva de Oso, el protagonista, para finalizar el silencio, mientras que Dora, la exploradora combina voz y efectos especiales (con especial atención a un bip que simula la acción de clicar un botón virtual) y Mickey Mouse introduce una ráfaga musical breve y conclusiva, seguida después de la voz de los protagonistas.

El aspecto común es entonces la presencia de un diálogo anterior al silencio audiovisual. La voz de los protagonistas es el elemento acústico principal en el antecedente del silencio y, muchas veces, es el único sonido presente en primer plano. El contraste acústico, por lo tanto, se basa a menudo en la intensidad de este único código, el lenguaje oral. Esto quiere decir que tampoco no es un contraste muy fuerte y que, en otras ocasiones, el sentido interpelativo se tiene que reforzar o bien añadiendo música, o, también, con los factores visuales que se han descrito anteriormente.

Dentro del lenguaje oral hemos detectado preguntas personales (nombre, edad del telespectador), preguntas de observación (localizar, seleccionar, identificar objetos), preguntas de habilidad (comparar rasgos, valorar situaciones), órdenes (decid, buscad, llamad), y sugerencias. Una investigación posterior puede profundizar en

⁴ Como hemos explicado anteriormente, el efecto-silenció permite la existencia de un silencio audiovisual parcial, es decir, en cohabitación con un sonido de fondo. Esto es así porque la sensación de silencio —el efecto de sensación a que hace referencia el nombre de la tipología— se produce por contraste de la intensidad, no por la ausencia o eliminación del sonido. La sensación de silencio se produce, pues, por una bajada drástica y marcada de la intensidad anteriormente existente en un sonido.

las diferencias de los tipos y usos del silencio audiovisual según su emplazamiento como continuación de cada uno de estos tipos de diálogo o lenguaje oral. Sí que se ha observado, y ya hemos apuntado anteriormente, que la longitud del silencio audiovisual está en relación con la complejidad o el requerimiento de más o menos tiempo necesario para resolver la pregunta o la orden planteada. A una cuestión más difícil, más duración.

También, la complejidad enfatiza más o menos la sensación de silencio o, lo que es lo mismo en el caso que nos ocupa, la atención del espectador. Cuando una pregunta requiere más atención y concentración se muestra un fondo acústico sin sonidos, con un efecto-silencio más contrastante. Sin embargo, en preguntas o interpelaciones que no busquen romper demasiado la continuidad narrativa, ya sea porque su aportación es mínima o porque ya se ha interrumpido el discurso demasiado, se utiliza un contraste menor con un fondo musical o bien de sonidos ambientales.

Por otro lado, la finalización del silencio, el paso de la fase entidad a la fase consecuente, se realiza de diferentes maneras. Puede aparecer un efecto especial, una música o una expresión verbal. La intervención del protagonista, mediante su voz, siempre está asegurada y es un rasgo común, pero la diferencia estriba en que puede ser el primer código que rompa con la entidad del silencio audiovisual —por lo general, entonces, con una transición más suave— o puede que el lenguaje oral sea un código posterior, inmediato, pero no el primero en iniciar el consecuente. *Oso*, *agente especial* opta por una generalización de la voz de Oso como elemento rompedor del silencio, mientras que Mickey Mouse tiende más a introducir una música resolutiva y Dora ha combinar voz y efectos, más o menos, simultáneamente.

En cuanto a los elementos del diálogo, ya se han discutido los tipos de pregunta o interpelación detectados. Existe también la variación en el tono que, evidentemente, puede ser interrogativa o imperativa, pero, a la vez, puede ser con entusiasmo (altamente expresiva), o simplemente llana o sin una excitación especial o distintiva. Después de preguntas de observación o habilidad suele haber una respuesta entusiasmada, eufórica, mientras que en preguntas personales o más irrelevantes para la trama hay una reacción plana. El efecto-silencio, como silencio audiovisual más duradero y con más contraste, ligado por lo tanto a una tarea más compleja en general, normalmente obtiene una respuesta efusiva.

Es claramente destacable que, si la función interpelativa del silencio existe es porqué el diálogo plantea abiertamente esta opción. El lenguaje oral de los protagonistas es decisivo e imprescindible para culminar en una sensación de silencio interpelativo. A este efecto, el silencio no crea, sino que refuerza esta función y, al mismo tiempo, el silencio matiza, identifica, un espacio audiovisual específico para la reacción del telespectador. La acción (la previa a la reacción) está conducida, sin embargo, por el diálogo.

Como resumen de este apartado descriptivo de la disposición del silencio audiovisual interpelativo en las series infantiles analizadas podemos concretar que las características que identifican este silencio son una mirada frontal con una centralidad del personaje interrogador y el objeto cuestionada, una conducción hacia la respuesta dirigida por el diálogo de los protagonistas, un movimiento interno suave y de espera, y una integración de la respuesta del telespectador

mediante la voz del personaje, esté ésta como primer sonido o como uno posterior después de una ráfaga musical o efectos.

5. Por qué funciona

La combinación descrita del silencio audiovisual interpelativo funciona. Lo podemos atestiguar con diferentes participantes, aunque no suficientes para constituir una muestra completa. ¿Por qué funciona?

Podemos apuntar tres ámbitos donde encontrar las explicaciones de la efectividad del efecto-silencio interpelativo. El primero sería la naturaleza cognitiva del ser humano. El segundo la naturaleza psicoacústica del efecto-silencio. El tercero, finalmente, sería la estructura narrativa del propio producto audiovisual.

El ámbito cognitivo nos aporta las teorías de una percepción y procesamiento del sonido por bloques. La selección auditiva ya se inicia en franjas de frecuencias pero su tratamiento cognitivo también se establece por niveles y agrupaciones según intensidad, duración, al mismo tiempo que por niveles del cambio producido en la frecuencia, intensidad y duración (Jourdain, 1997: 4-5 y 54). El cerebro modela 'relaciones', es decir, bloques comparados (Jourdain, 1997: 55; Torras, 2010: 139). Un procesamiento conjunto detecta separaciones o variaciones en los bloques que se reciben, alteraciones indispensables para dividir y clasificar los conjuntos con que trabaja nuestro sistema cognitivo. Un efecto-silencio establece entonces una frontera, una línea de separación útil para distinguir semánticamente y narrativa el espacio de la falsa interacción. Este bloque es diferente y tiene otra función, anuncia el contraste del efecto-silencio.

Al mismo tiempo, Shaeffer afirma que la música no contiene datos sino estructuras (Shaeffer: 2003: 27). Una estructura que integra y unifica la recepción global de la música o del sonido en general. La sucesión de sonidos y silencios, entonces, se percibe como si obedeciera a una gran estructura de conjunto (Chion, 1999: 223). El silencio no solo queda integrado en el conjunto acústico narrativo sino que es indispensable y forma parte de ese conjunto. El silencio ayuda a subdividir el conjunto.

¿Cómo procesamos ese conjunto? Mediante las variaciones. Según Michel Chion, el oído es un sentido involuntario y, por lo tanto, el sonido es inevitable ya que percibimos la atmósfera sonora como un continuo (Chion, 1999: 45 y 213). En este continuo, la distinción de diferentes unidades se realiza mediante las variaciones, como por ejemplo, por el contraste de intensidad. El silencio es el mayor contraste posible con el sonido, aunque mantiene su naturaleza y su esencia acústica (Torras, 2007: 96-99).

Este contraste tan protocolizado o determinado en el caso del *efecto-silencio* atrae la atención, en primer término, y crea una sensación de relax auditivo, sensación de silencio, en segundo término (Rodríguez, 1998: 151). El *efecto-silencio*, al posibilitar la continuidad de algunos códigos sonoros, al ser posible encontrarlo como un silencio parcial, facilita la distinción o la separación y la continuidad y la integración al mismo tiempo.

Existe también una razón potenciada, o diríamos explotada, por el *efecto-silencio*, pero relacionada con el origen y la evolución de nuestro sentido de la oída. Este sentido está adaptado inicialmente para ser eficaz en un entorno de supervivencia del ser humano; la detección a tiempo de un ruido diferente podía salvar la vida a

un ser humano primitivo y pervivir como especie (Labrada: 2009: 23-25). Por esta razón, el oído prima la detección del contraste, el cambio, más que afinar en matices y profundizar en la calidad del sonido percibido. Un cambio de sonido inesperado nos hace saltar, nos pone en alerta. El silencio, después de un marcado contraste como ofrecen los parámetros del efecto-silencio, es un activador de la alerta, del instinto de supervivencia. Por eso nos llama la atención y atrae nuestra mirada, de paso.

Nuestra reacción al efecto-silencio, pues, es instintiva, perceptiva y emocional, el mejor marco posible para una respuesta inmediata, espontánea y apasionada.

Finalmente, también podemos incluir algunos elementos relacionados con la estructura discursiva del propio producto. Evidentemente, este producto audiovisual está pensado y tiene la intención de provocar la sensación de una falsa interacción. No es un efecto casual sino que se busca premeditadamente.

Para este fin, se utiliza una estructura repetitiva y muy protocolizada donde los personajes principales realizan siempre las mismas preguntas al principio y al final de la serie, donde la historia se articula en unos bloques siempre iguales (presentación, reto, viaje/misión, resolución, etc.) y donde el público infantil, aunque el cuento o la fantasía de ese día varíen, ya sabe que ocurrirá en cuanto a forma.

Las preguntas y la disposición del espacio de falsa interacción (disposición gráfica, disposición narrativa —pregunta concreta—, disposición acústica —efecto-silencio—) no son una sorpresa para el telespectador. Esta estructura repetitiva de capítulo a capítulo facilita el carácter interpelativo del tipo de fragmento analizado.

**el efecto-silencio
provoca una
respuesta instintiva y
emotiva, alentada
por factores
perceptivos, ideal
para la falsa
interacción**

Conclusiones

La series infantiles analizadas, sea por innovación o por imitación de las nuevas plataformas interactiva, introducen un segmento narrativo que crea la sensación de falsa interacción. La respuesta del telespectador, simuladamente, se integra en el desarrollo posterior de la historia.

En este marco de falsa interacción y de espacio para la emisión de una voz ajena a la narración, el efecto-silencio juega un papel determinante. Este tipo de silencio, el cual se basa en el contraste de la intensidad del

sonido, permite establecer un silencio parcial, lo que provoca sensación de continuidad y diferenciación de un espacio propio para la respuesta del televidente. La sensación de silencio dispuesta para la respuesta del telespectador se ve reforzada por elementos visuales (mirada frontal de los protagonistas, entre otros), elementos narrativos (tipo de pregunta y regularidad de la estructura entre capítulos), elementos cognitivos (el procesamiento continuo y por bloques), y elementos biológicos (poder alarmista del contraste acústico). El efecto-silencio provoca una respuesta instintiva y emotiva, alentada por factores perceptivos, ideal para la falsa interacción.

BIBLIOGRAFÍA

- CHION, Michel (1999) *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación, 107)
- JOURDAIN, R. (1997) *Music, the Brain, and Ecstasy. How Music Captures our Imagination*. New York: William Morrow and Company
- LABRADA, Jerónimo (2009) *El sentido del sonido. La expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba Editorial, 2009 (*Fuera de campo*, 9)
- MEYER, Leonard B. (2001) *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Música
- RADIGALES, Jaume (2002) *Sobre la música. Reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Barcelona: Trípodos (*Papers d'estudi*, 7)
- RODRÍGUEZ, Ángel (1998) *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós (*Papeles de Comunciación*, 14)
- SCHAEFFER, Pierre (2003) *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música,
- TORRAS, Daniel (2007) *Ús i interpretació del silenci en l'audiovisual. Un cas pràctic: les pel·lícules dels Germans Marx*. Tesina de doctorado. Sin publicar. Universitat Ramon Llull
- TORRAS, Daniel (2009) "Escolta la web! Estètica, funcions i tipologia de la música i el silenci en els *cyberspots* amateurs de propaganda política". Trípodos, Extra 2009, Vol.2, pp. 1041-1051
- TORRAS, Daniel (2010) "El silencio: el elemento olvidado de la expresión audiovisual". *Icono14*, A4, pp. 633-654
- LLUÍS i FALCÓ, Josep. "Parámetros per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica". *D'Art*, Núm. 21 (1995), pp.169-186