

CAPÍTULO I: FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

En el curso del desarrollo de la semiótica se ha venido produciendo un proceso de especialización que permite, cada vez con mayor soporte teórico, delimitar y definir los distintos campos temáticos que esta disciplina estudia.

Con motivo de esta investigación, nos convoca el interés por reconstruir semióticamente el inconsciente de Björk expresado en sus manifestaciones artísticas, concretamente en la música y sus dibujos, lo que implica reconstruir el imaginario y simbólico de Björk. Lo que se busca es reconstruir la relación música – cuerpo – imagen, en razón de su importancia para el desarrollo del conocimiento, puesto que convoca y combina las disciplinas de la Semiótica Audiovisual, Semiótica de la Música, Semiótica del Dibujo Animado, Ciencias Cognitivas y el Psicoanálisis.

La intención detrás de este esfuerzo no es otra que proporcionar responder a la interrogante: ¿Cómo se produce la implicación energético - pulsional del cuerpo en la secuencialidad de la música y la imagen secuencial? Esto es, ¿cómo opera la relación entre estos tres elementos? En definitiva, se trata de inteligibilizar la presencia autoral pulsional detrás de la pieza audiovisual, en otras palabras, dilucidar el inconsciente del autor.

Concretamente, estudiaremos el inconsciente de Björk, manifestado en sus producciones artísticas. En este sentido, ¿cómo se presentan las manifestaciones imaginarias y simbólicas, en términos de las relaciones cuerpo-música e imagen implicadas?

Centrar el estudio de este seminario en ella obedece a la importancia que ella le asigna a la imagen y también en razón de la importancia que ella misma tiene dentro de las producciones musicales y artísticas populares contemporáneas.

Toda manifestación del inconsciente en los textos culturales musicales implican una particular relación al cuerpo (simbólica y/o imaginaria), y un particular *rapport* con la imagen, lo que es singular en Bjork, pero es también una regla en la forma de funcionamiento de la industria cultural musical de hoy, donde el disco va acompañado de una producción de video – música.

Estos objetivos implican desarrollar un marco teórico que tome a su cuenta la descripción conceptual del Inconsciente, y su manifestación en la música, lo que implica el concepto de cuerpo en su materialidad significativa perceptiva y productiva, su manifestación en el texto escrito, en el dibujo, y en la producción de la imagen en secuencia.

La plataforma de conocimientos existentes que intervienen en esta área temática es suficientemente vasta como para respaldar el análisis que se desarrollará en las próximas páginas. Por ello, el marco teórico tomará en cuenta el saber semiótico sobre las relaciones cuerpo – imagen planteadas por Kristeva (1977); Deleuze (1972, 1976, 1980); Aumont – Marie (1982, 1990); Chion (1998); Chazal (2002); y de la semiótica de la música planteada por Tarasti (1987, 1992, 1993); Lidov (1987); entre otros; explotando como base teórica las descripciones de la ruptura epistémico del video clip desarrollada por Rafael Del Villar (1989 – 1997).

De esta manera, y para cumplir el propósito de este seminario de grado, nos aventuraremos lo más prolijamente posible en los pormenores de la investigación semiótica, práctica vital e indispensable para producir un resultado veraz y valioso.

CAPÍTULO II: DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El diseño de la investigación es de tipo descriptivo pues el objetivo es develar el inconsciente de Björk expresado en sus manifestaciones artísticas. La investigación es de índole cualitativa, pues se prefiere estudiar en profundidad su obra que realizar descripciones cuantitativas referidas a temáticas, metáforas, etc.; que ella utilice; tampoco entrevistas a ella referidas a cómo enfrenta determinados problemas, sino que buscamos su inconsciente, lo que está detrás de lo que dice y/o de lo que dice pero no podemos aprehenderlo en su realidad más profunda. De allí que usemos a la semiótica como herramienta para aprehender su inconsciente.

El diseño semiótico que seguirá esta investigación corresponde a la Teoría de los fractales propuesta por Mandelbrot¹. Esencialmente lo que el autor plantea es una geometría fractal de la naturaleza, buscando en lo irregular, en lo fragmentado los principios constitutivos de una totalidad, en contraposición con una geometría que buscaba la regularidad:

“La matemática clásica está enraizada en las estructuras regulares de la geometría de Euclides y en evolución continua de la dinámica de Newton [...] la revolución se produjo al descubrirse estructuras matemáticas que no encajaban en los patrones de Euclides y Newton. Estas nuevas estructuras fueron consideradas patológicas.”²

Así, para Mandelbrot el fragmento es una parte, pero al mismo tiempo una irregularidad. Éste no es la regla, pero de igual forma es posible construir de dicho fragmento un principio constitutivo que puede presentarse en diferentes escalas.

¹ Mandelbrot, Benoit. *“La Geometría fractal de la naturaleza”*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997

² Mandelbrot. Op. Cit. Pág. 18

“[...] Lo que se repite en todos los árboles para entender un árbol desde el punto de vista geométrico, lo que hace es tomar un fragmento del árbol: una hoja, y ampliarlo mil veces, y en ese fragmento ampliado de la hoja, en los principios constitutivos de su nervadura están los principios geométricos que constituyen la naturaleza del árbol mismo.”³

De esta manera, seguiremos la argumentación fractal; esto es, analizar en profundidad diferentes fragmentos, ampliar dichos análisis hasta construir su estructura a partir de funcionamientos mínimos, y buscar las formas de funcionamiento similares entre unos fragmentos y otros. Para esto analizaremos fractalmente cuatro subconjuntos en sus interrelaciones: el video clip Joga, la letra de la canción y su estructura energética (todos ellos generados en un mismo período histórico), y posteriormente sus dibujos, realizados en otro período de la vida de Björk. Además utilizaremos la biografía de la cantante como un fractal de validación de los conceptos teóricos descubiertos en la realidad que estudiaremos.

Si queremos analizar el inconsciente de Björk manifestado en su producción artística, es necesario anclar en su video clip, ya que los datos contextuales (entrevistas) nos dicen que ella se implicó en él, y más aún, Joga, que es uno de sus videos favoritos y donde ella misma manifestó haber tenido una activa participación en su realización. Además el video se enmarca en un período histórico de tensión, donde la cantante reconoce un quiebre con respecto a la forma de trabajar en sus anteriores discos, pues con *Homogenic* (1997), ella tomó completamente el control de las decisiones dejando de lado las estrechas colaboraciones con otros músicos, internándose en un trabajo mucho más personal.

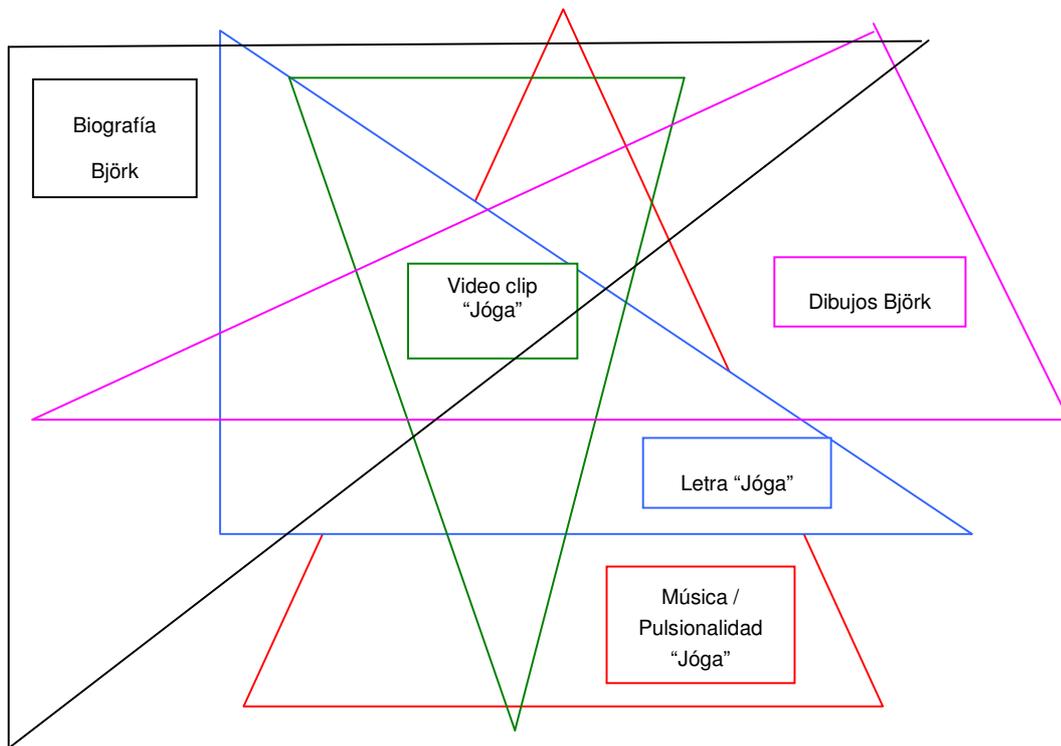
³ Del Villar, Rafael. *Hacia una semiótica del consumo hipertextual y fractal: “el caso chileno”*. *Revista Semiotiche*, 2005.

Además del video clip, es necesario anclar en otras manifestaciones de la artista. El contexto etnográfico dado por sus entrevistas y su biografía, nos hizo tomar conciencia como investigadores de la importancia que para ella tiene la imagen. Ella señaló en una entrevista que las imágenes permiten a su público sentir, entender y complementar el sentimiento expresado en su música. La importancia que le atribuye a la imagen también se ve en la publicación de un libro de dibujos llamado “Um Úrnat frá Björk”.

Estos dibujos fueron generados en otro período histórico, también cercanos biográficamente a un período de ruptura en su vida. Si en uno los conflictos eran más de relaciones sociales y de expresión de su interioridad, en el otro, eran de problemas económicos. Así, las dos instancias son importantes para un diseño fractal, pues son dos períodos significativos de su vida.

El análisis de estos cuatro fractales nos permite enfrentar la tarea de construir las interrelaciones entre todos ellos en nuestra búsqueda de los principios constitutivos que están a la base de sus diferentes formas de manifestación.

Para el análisis de cada fractal se utilizarán herramientas metodológicas de la semiótica: la semiótica audiovisual, la semiótica de la pintura, según la teoría de los códigos propuesta por Rafael del Villar, y la semiótica del análisis de textos escritos a partir de la interrelación de las metodologías de Lévi- Strauss, Julia Kristeva y Petitot Cocorda. Los modelos interpretativos construidos para cada fractal e interrelación de fractales serán validados a partir de datos de entrevistas realizadas a Björk. No se trata de una simple deducción, sino que de validar el análisis a través de información concreta, la que de existir solo no nos permitiría iluminar el inconsciente de Björk.

SÍNTESIS GRÁFICA DE LOS DISTINTOS FRACTALES DEL ANÁLISIS:

CAPÍTULO III

MARCO TEÓRICO

1. INTRODUCCIÓN

La investigación que a continuación se despliega pretende contribuir a entender el inconsciente expresado en la producción artística de un sujeto: las relaciones entre imagen y sonido, vinculándolas al cuerpo y su implicación con ellos. La inserción del concepto teórico de cuerpo en el estudio de la imagen aparece en autores como Chazal, Deleuze-Guattari y la descripción de cómo opera en objetos empíricos como el videojuego están ampliamente desarrolladas en Del Villar.

De esta manera, hemos optado por un diseño fractal lo que implica reconstruir el inconsciente a través de sus diferentes manifestaciones. Luego, comenzaremos por definir el concepto de inconsciente, el de música y cuerpo, y el de imagen audiovisual e inconsciente.

2. NOCIÓN DE INCONSCIENTE, EL IMAGINARIO Y EL SIMBÓLICO

2.1. Identificación y sujeto psicoanalítico:

El primer acercamiento que tiene una persona con su propio yo se da a través de la proyección de su imagen en un espejo. Esta etapa, denominada “fase del espejo” es el nombre que Lacan da al fenómeno que se produce entre los 6 y los 18 meses de edad, cuando el “cachorro” humano reacciona con deleite al contemplar su imagen en el espejo. Ahí, el niño cargado por su madre, se ve como un ser ajeno, como un objeto que se diferencia del que tiene al lado (su madre) y su madre se constituye para él como otro, como un ser diferente, extraño. Es entonces cuando al ver su imagen en el espejo el niño adquiere la noción de completitud de su cuerpo, sin embargo, también puede adquirir esa noción con la imagen de otro cuerpo.

Esta situación, esta relación entre el niño y el espejo, marca el inicio de una conformación identitaria primigenia que con el paso de los años, con las experiencias de vida, con los roles que vaya adquiriendo el sujeto en la sociedad se irá consolidando hasta conformar una idea del yo mas concreta, sólida y que le permitirá pensar y actuar de determinada manera frente a diversas situaciones o acontecimientos que se le presenten. Esta primera aproximación al yo mediante el espejo se denomina Identificación Primaria y como se ha dicho, corresponde a la formación del yo (más bien primitivo).

El yo entonces, se construye a partir de una imagen externa, por lo tanto, la identidad nos es dada desde afuera, es decir, parte de una identificación imaginaria, puesto que al reconocer a otro externo, soy capaz de reconocermelo yo como otro ser aparte, diferente.

2.2. Identificación Imaginaria:

La identificación comienza durante la llamada fase del espejo, momento en que el niño se identifica con la imagen visual de sí mismo. Más tarde, el niño tomará como propia la imagen de un semejante. Esta identificación es imaginaria, es decir, que se hace con una imagen que no es la de él mismo, sino la de otro que posee una hipotética perfección que el niño aún no posee. Por eso, cuando se habla de imaginaria, además de referirnos a la imagen visual, aludimos también al hecho de que es ilusoria o ficticia. Este tipo de identificación es alienante porque el sujeto, al desconocer lo que es, cree ser otro que le anticipa una realidad que no es la suya. Pero, a pesar de su origen imaginario, ese yo servirá de base para futuras identificaciones y para la posterior formación del sujeto.

Durante la identificación imaginaria, el niño se asume como el deseo de la madre, y siente que esto lo protege contra toda separación (primera fase del Edipo). Pero si bien la madre quiere que el niño viva y lo ama, su propio deseo no se colma con él. De alguna manera, el niño reconoce que el deseo de la madre se dirige a otro que no es él sino el padre, originándose así lo que usualmente se denomina segunda fase de la situación edípica. El amor incestuoso del niño ahora se reprime pero, a partir de este momento, encuentra en el padre una nueva posibilidad de identificación ya que esta "intromisión" paterna le da nuevas pautas orientadoras.

En palabras de Rafael del Villar, "en el imaginario se constituirán los primeros objetos de la pulsión, aquellos sustitutos de la carencia de equilibrio energético: el sujeto se aliena en su 'representación', con ése objeto seré yo, sin embargo, dichos objetos nos son simbolizados, no habrá separación

entre la cosa y el hombre, son sólo huella del equilibrio energético”⁴. De otra forma, “no es conceptualizable en palabras, no es simbolizado”⁵.

El aparato psíquico tiene una región consciente y otra inconsciente. El inconsciente, como lo define Lacan sólo se puede definir a través de sus manifestaciones y por lo mismo no se tiene una presencia física concreta. Para explicarlo, el autor recurre al mito del recién nacido que es despojado del vientre de su madre, perdiendo el equilibrio homeostático en el cual tan agradablemente se encontraba.

Esta carencia del equilibrio le provoca al sujeto un estado de tensión que se prolongará por el resto de su vida, por ende, deberá buscar en la sociedad elementos o situaciones que le permitan suplir esa carencia, esa falta que se hizo patente desde el momento en que nació. De esta manera asume roles y valores que le son otorgados por el mismo entramado social en que se encuentra inserto, sin embargo, este no logrará que el sujeto vuelva a un estado de equilibrio, porque este es considerado “antitético para la sociedad”.

Para superar el estado de angustia está la pulsión que tratará de restaurar el equilibrio perdido al momento de nacer. Para Del Villar, “el único objetivo concreto de la pulsión es reestablecer el equilibrio, y sus objetos concretos no son más que aquellos propuestos por la sociedad como substitutos de dicho equilibrio perdido”⁶.

Es sabido que el sujeto a lo largo de su vida deberá lidiar con los roles y valores impuestos por la sociedad y que guiarán su comportamiento. Este es

⁴Del Villar, Rafael. Información simbólica/información pulsional: los tipos de información que transmiten los significantes audiovisuales en condiciones de estabilidad y catástrofe. En <http://www.periodismo.uchile.cl/documentos/delvillar-japoanimacion.doc>

⁵ Íbidem.

⁶ Íbidem.

un juego en el que el sujeto se inserta con el fin de lograr ese estado de equilibrio del cual fue despojado. En esta dinámica el inconsciente del individuo tiene un papel fundamental a la hora de comprender lo que le rodea.

El inconsciente para Lacan y Kristeva se define como la huella en nuestra memoria de aquellas situaciones ligadas al equilibrio, a la superación de la tensión y esas huellas son energéticas y forman parte del imaginario.

La información que adquirimos día a día está contenida en nuestro inconsciente y todo cuanto podamos recordar se hace presente desde ese archivo que contiene toda la información que se ha adquirido a lo largo de la vida.

El inconsciente no sólo es capaz de registrar información material que captamos a través de nuestros sentidos, sino que también registra emociones, recuerdos, reglas e ideales que adquirimos en la cotidianidad, y que se presentan sin que nos demos cuenta. Entonces se podría hablar el inconsciente como un archivo atemporal que acude a nosotros sin ser llamado, en palabras de Rafael del Villar, el inconsciente se expresa “en todo lo que el sujeto, consciente o no, hace”⁷.

Por otra parte, el pensamiento consciente tiene un solo contenido que se expresa de forma voluntaria y tiene un tiempo determinado, que es cuando las acciones que estamos ejecutando están en desarrollo.

De esta manera las huellas dejadas por el inconsciente van constituyendo nuestro imaginario, nuestro mundo interior que se ha conformado

⁷ Ibidem.

diariamente gracias a la experiencia de vida que la persona ha adquirido a lo largo de los años como sujeto social que cumple roles al interior de la sociedad. Son estas experiencias las que van formando el inconsciente que a su vez, permite la conformación del imaginario.

Es así que estos archivos se almacenan en nuestra memoria como una suerte de agrado/desagrado; placer/displacer. Ello determinará la forma en que reaccionemos frente a un nueva situación que se nos presente, o sea, si cierto objeto nos causó rabia en determinado instante, cuando nos volvamos a encontrar con él reaccionaremos negativamente frente a su presencia, puesto que en su momento tal objeto nos desagradó. Esto se hace posible porque en nuestro inconsciente, en el imaginario quedó registrado aquel momento de enfado.

Al respecto Metz señala que identificación imaginaria “es la identificación con el espacio de la pantalla, huellas de lo agradable/desagradable, expresado en imágenes, cortes movimientos de cámara, cromatismos, etc.”⁸

Aumont reafirma lo señalado por Metz y llega a concluir que “la identificación imaginaria es la identificación con los saltos de imágenes, cortes, cromatismo, imposibles de operacionalizar y dar fundamento a una vehiculización concreta de información.”⁹

Esto se da porque aun cuando se nos presenten ante nuestros ojos colores, imágenes y cortes, estos son incapaces de transmitir un sentido, para ello es necesario establecer una relación entre el imaginario y el simbólico (lo nombrable). Por ejemplo, el croma en sí no me da una información

⁸ Rafael del Villar: "Información pulsional y Teoría de los Códigos", Revista Cuadernos No 17, 2001, Ed. Universidad Nacional de Jujuy, Argentina, Página 126

⁹ Ibidem.

imaginaria, puesto que no existe el croma en estado puro, aunque sí me da una información simbólica, ya que puedo nombrarlo (rojo, amarillo, azul, etc.), de esta manera, para poder captar algún sentido cuando me enfrento a un determinado color debo recurrir a mis archivos de mundo, a mi imaginario el cual me podrá indicar que significa lo que tengo enfrente de mis ojos, si es el verde, el amarillo y qué significa ello para mí de acuerdo a la experiencia que he acumulado durante mi vida.

Por tanto, no es que una imagen o color o sonido signifiquen algo a priori, sino que llegan a significar algo cuando al verlos recurro a mi imaginario para reconocerlos, pues es allí donde se encuentran almacenados los recuerdos, es allí donde puedo encontrar el sentido que tienen para mí.

Vale decir que en sí, un croma, una imagen o un sonido en estado puro no transmiten información, sino que son sus combinaciones en el caso del croma, variaciones en el sonido y secuencialidad en el caso de la imagen las que producen un sentido y a la vez una pulsionalidad.

2.3. Identificación simbólica:

Una vez superada la etapa del espejo, de la auto identificación o mejor dicho, del primer acercamiento del individuo con su yo, la relación del sujeto humano con sí mismo continúa construyéndose desde afuera. Él aprende quién es a partir de lo que otros le dicen. Por tanto, en la identificación simbólica resulta determinante el lugar desde el que somos mirados, ya que esa mirada nos ubica en una determinada posición dentro del entramado simbólico.

No se trata de que el niño decida conscientemente parecerse a un familiar. Sencillamente incorporará las palabras que oye, generará su identidad en base a ellas, operando lo simbólico desde lo inconsciente. En un desarrollo normal, la identificación simbólica impide que el sujeto quede atrapado en el mundo imaginario.

Por simbólico se entiende el mundo externo, lo que rodea al individuo cuando ya está fuera del vientre materno, en otras palabras, todo lo que prescribe la sociedad y que es definido por Metz como “roles y valores sociales”.

Para Del Villar en lo simbólico predominan “los contenidos expresables, sea lingüística, sea audiovisualmente”, como asimismo, “implica la identificación con roles, con identificaciones que hacemos de nosotros mismos respecto a nuestra identidad en la vida.”¹⁰

A lo largo de su vida, el sujeto va interpretando una serie de roles que le impone la sociedad, tales como el rol de hijo, estudiante, trabajador, etc. El individuo debe cumplirlos porque se le dice que para que la sociedad marche correctamente, e incluso por el propio bienestar personal, cada persona debe cumplir con sus funciones como se estipula a partir de un modelo que la misma sociedad le tiene asignado. Así, el sujeto en su afán de tratar de conseguir el equilibrio homeostático anteriormente perdido cumple las funciones que se le asignan.

De esta forma, día a día establece relaciones con sus pares o con quienes tiene alrededor, de ahí la importancia del ambiente para reafirmar la

¹⁰ Del Villar, Rafael. Información simbólica/información pulsional: los tipos de información que transmiten los significantes audiovisuales en condiciones de estabilidad y catástrofe. En <http://www.periodismo.uchile.cl/documentos/delvillar-japoanimacion.doc>

identidad propia. Nos vemos a través de los demás, de lo que ellos dicen sobre nosotros. Si lo simbólico, lo que expresan nuestros congéneres sobre nuestra persona no coincide con nuestro imaginario, con la imagen que tenemos de nosotros mismos, hay una suerte de angustia. Si ocurre lo contrario, nuestra actitud será diferente.

Por otro lado, la información simbólica que se transmite a través de diferentes significantes puede igualmente provocarnos una sensación de desagrado, en la medida que lo que se me muestra haya quedado registrado en mi imaginario como un sentimiento de repudio.

Es importante señalar que la información que nos transmiten los significantes son de dos tipos: de contenido y pulsional. La primera se refiere a la forma o sustancia que tiene el significante y la segunda tiene directa relación con el cuerpo. Así cuando observo una fotografía de una persona que en algún momento me hizo daño, voy a reaccionar negativamente frente a esa imagen, y la pulsión se marcará en mi cuerpo, por ejemplo, mi cuerpo se rigidiza. O tal vez cuando niño fui encerrado en un cuarto oscuro, entonces cada vez que me encuentro en situaciones de oscuridad similar mi cuerpo reacciona acelerando los latidos cardíacos, con la sudoración de las manos, etc.

Luego, estudiar el inconsciente de un sujeto implica estudiarlo en todas sus manifestaciones, puesto que el imaginario y el simbólico no están en un lugar preciso, sino que se expresan en todas sus manifestaciones vitales, lo que se cristaliza en todos los textos que el sujeto genera tanto en la vida cotidiana como en los productos culturales que genera.

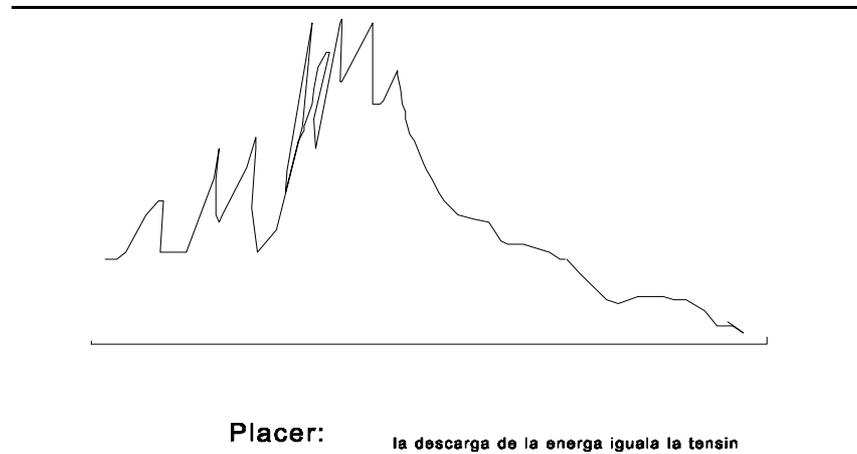
Es por ello que debemos estudiar la manifestación del inconsciente de Björk en la música, en la letra, los dibujos y su propuesta audiovisual, lo que implica el concepto de cuerpo en su materialidad significativa perceptiva y productiva, su manifestación en el texto escrito, en el dibujo, y en la producción de la imagen en secuencia.

2.4. Manifestación del inconsciente

Es el mito del desequilibrio, de la separación lo que constituye la **carencia**, la falta, y lo que instituye la **pulsión**, como superación del estado de tensión. Sin embargo hoy, con el aporte de W. Reich, de Deleuze-Guattari, de Fritoj Capra, y en general con su extrapolación de la teoría cuántica a macro-conjuntos físicos, es posible abrir una vía para reinterpretar la noción de inconsciente. Freud había descrito la forma de funcionamiento de la pulsión como condensación/ desplazamiento, sin embargo se trataba de una teorización y ello no tenía un correlato empírico claro. Será Wilhelm Reich quien proporcionará una evidencia empírica, al mismo tiempo que una descripción teóricamente coherente de su funcionamiento.

Reich detectó las variaciones energéticas de la materia viviente mediante el uso de un electroscopio, y con ello estableció la equivalencia que ella tiene con la condensación / desplazamiento planteada por Freud. Así logra demostrar "la identidad de la pulsión con el placer [...] antes del placer, la satisfacción es menor que la tensión. Más aún, ella aumenta la tensión. Únicamente en el placer final, la descarga de la energía iguala la tensión" ¹¹

¹¹ Reich, Wilhem. "La fonction de l'orgasme". Pág. 50. Ediciones L'Arche, París 1970.



De esta manera, la pulsión son los flujos de energía que tratan de restablecer el equilibrio energético que está ligado al placer. Hay equilibrio cuando la descarga energética iguala a la tensión.

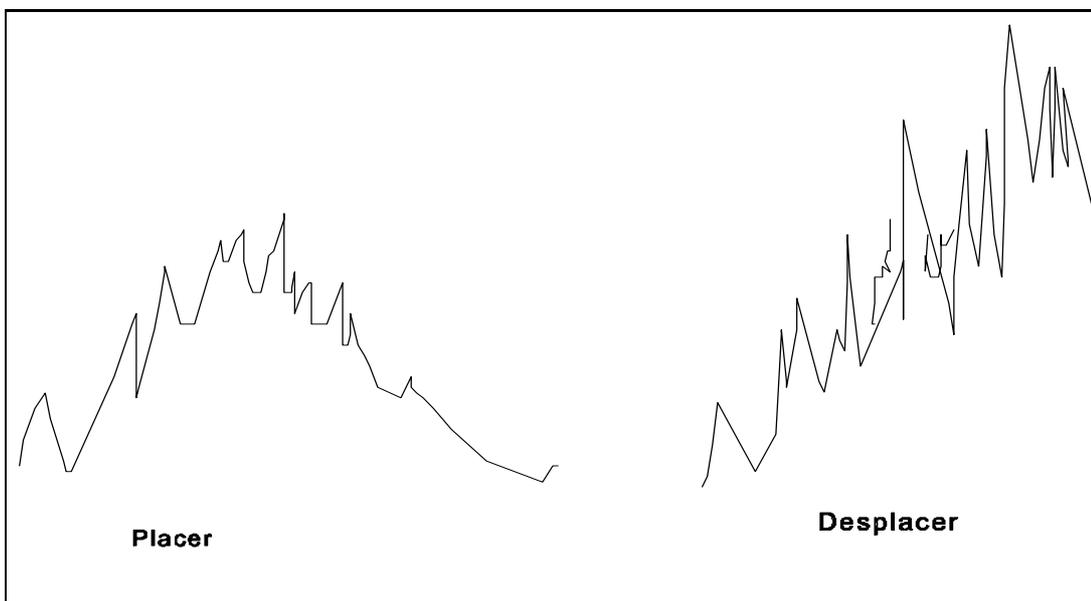
Ante esto, el desequilibrio provoca la neurosis. Según Del Villar “el desequilibrio estudiado por Reich es el de la sexualidad genital, aunque no es absolutamente claro en su obra que el objetivo de la sexualidad sea la genitalidad”¹². Sin embargo, lo importante que rescata el autor es que la sociedad, al domesticar la energía para reproducirse productivamente, la conduce a su reflujó, insertando al ser viviente en el mundo del trabajo; lo mismo pasa con el hecho de la sexualidad que trata de ligarla a lo genital, en función de la reproducción biológica.

Luego, la sociedad trata de canalizar la energía para satisfacer sus propias necesidades de reproducción socio-históricas, quedando el sujeto humano aplastado en la interrelación de dos dominios: lo biológico y lo social. Ahora bien, Reich estudiando la neurosis descubre el mecanismo del

¹² Del Villar, Rafael. “Información pulsional y teoría de los códigos”. En *Revista Cuadernos* Nº17, Ediciones Universidad Nacional de Jujuy. Argentina, 2001.

equilibrio desequilibrio energético. Describiendo el orgasmo, como una forma de funcionamiento que busca el equilibrio, pues en definitiva allí la pulsión se tensa en una proporción similar a la energía expansiva. La fórmula del orgasmo, entonces es:

TENSIÓN → CARGA → DESCARGA → RELAJACIÓN



Es posible, entonces, detectar tanto en la música como en las producciones visuales la manifestación pulsional del inconsciente, a través de detectar los procesos de condensación y desplazamiento a través de la música como los implicados en las manifestaciones visuales.

La manifestación de contenidos no acarrea problemas complejos a detectar, pues se trata de focalizar la mirada en las cosmovisiones, los conceptos, las ideas que están presentes en las producciones del sujeto, tanto a nivel cultural como en la vida cotidiana.

3. MÚSICA Y SONIDO

3.1. Teorías semióticas de la música:

Una de las teorías más importantes en la actualidad es la Escuela Finlandesa de Teoría, fundada por Eero Tarasti. Ella se emplaza en una concepción de la música basada en la búsqueda de descriptores lógicos que permitan dar cuenta de ella. Para esta teoría es más importante la noción de construcción descriptiva coherente, que la inserción del cuerpo en la percepción de la música. Su punto de partida es la construcción teórica del concepto de gramática musical.

Tarasti examina en su ensayo “Hacia una gramática narrativa de la música”¹³, el concepto de la narratividad musical, entendiéndolo como la posibilidad de la música de ser narrativa por sí misma, aunque no esté ligada a un lenguaje textual, gestual o pictórico.

El autor considera la narratividad como una especie de estructura “superior” que presupone la existencia de un sistema primario y otro secundario. En un sentido muy general, el enunciado musical puede contener una significación semántica, pero también éste puede ser presentado de una forma que le de significación a través de la ejecución. Entonces la narratividad musical debe buscarse:

- a) a nivel del enunciado musical y
- b) a nivel de la enunciación musical.

¹³ Tarasti, Eero. “Vers une grammaire narrative de la musique”, en *Revista Degrés*, Nº52, Bruxelles, 1987.

Tenemos entonces una narratividad que no emerge, sino en el momento de la enunciación, que a su vez debe ser estudiada tomando en cuenta la interacción entre el sujeto y el objeto musical.

Si se plantea que las estructuras narrativas existen a nivel de la enunciación musical misma, todas las alturas de una composición pueden ser organizadas para formar una estructura fundada sobre las relaciones jerárquicas de subordinación. Estas relaciones jerárquicas de subordinación al interior de la música forman una base para las tensiones musicales que producen el movimiento energético de la música. La jerarquía tonal ofrece una experiencia psicológica, un efecto de sentido que sentimos como una tensión.

El autor comprende la narratividad en un sentido bastante general, como una capacidad del hombre de poder poner los acontecimientos temporales en un cierto orden, en un continuo sintagmático que tiene un comienzo, un desarrollo y un final. Este orden, llamado relato, tiene una lógica que se manifiesta en una tensión entre el comienzo y el fin.

Para Greimas y Schenker hay al fondo del recorrido lineal una estructura acrónica. El proceso narrativo se manifiesta según ellos precisamente como una expansión gradual de esta estructura acrónica fundamental. Esto es, existen estructuras narrativas (variantes de conflicto inicial, desarrollo y final) que se mantienen siempre, se postulan como independientes del espacio y tiempo, construidas sólo desde una perspectiva lógica. De allí que se postulen como acrónicas, sin tiempo.

Lo atemporal corresponde a estructuras de significación invariantes, dadas por ejemplo, entre las relaciones dialécticas de los componentes. Así,

en la sonata se construyen interrelaciones entre tónica y dominante, y su desarrollo dialéctico. Por tónica se entiende al primer grado al interior de la escala, lo que implica que determina la dependencia de la dominante en función de este primer grado, así, si estamos en una escala de do mayor, la dominante será el quinto grado que sigue a este do: esto es, sol mayor.

Las estructuras de comunicación son referidas a la generación concreta y/o su interpretación, que no es más que actualizar la estructura invariante. Según Tarasti, estas invariantes tienen la capacidad de transmitir la significación de la música, en razón de lo cual postula dos tipos de programas narrativos; la relación entre ambos planos perfila un Modelo Generativo:

- 1) Programas de estructura superficial: se identifican con las estructuras de la comunicación.
- 2) Programas de estructura profunda: se identifican con las estructuras de la significación.

Los modelos generativos contienen el nivel superficial y el profundo. Son ellos que según ciertas reglas reducen el nivel profundo a una estructura acrónica. Las significaciones son introducidas en la música no a partir de las funciones exteriores de la comunicación, sino por intermedio de los procesos de modalización. En este caso, podríamos pensar que el sujeto aporta el sentido a las formas musicales, ellas mismas, abstractas.

Así, es el intérprete de la música quién transfiere, por su interpretación, el enunciado puramente descriptivo, dándole su propia dinámica subjetiva. De esta forma, la música se transforma siempre con la ocasión de su ejecución en una comunicación persuasiva.

Esta construcción de un Modelo Generativo toma como referencia teórica a los estudios del Árbol lógico elaborado por Lerdhal y Jackendorf, quienes tienen por hipótesis que todos los acontecimientos de la música constituyen un sistema jerárquico. Así, las ramas del árbol que describen las relaciones jerárquicas de subordinación son sentidas como tensiones; dentro de esta relación jerárquica existen dos modalidades en la música: la del “querer” y la del “deber”.

La modalidad del “querer” significa la dominancia, la subordinación de la altura o el valor rítmico de otro elemento musical. Por el contrario, desde el punto de vista del elemento subordinado, el “deber” expresa su carácter obligado.

Cuando el elemento subordinante precede al subordinado, decimos que el “querer” de una unidad precedente domina la unidad siguiente. Al contrario, cuando el elemento subordinado precede a su subordinador se trata de su “deber”.

La estructura de subordinación jerárquica correspondería al “ser” de los tonos y el hecho mismo que los tonos con los diferentes grados del ser estén situados en el curso sintagmático de una obra musical, en un cierto orden, representaría a su vez el hacer de los tonos, es decir, la acción musical propiamente dicha.

El acontecimiento y la acción musical estarían basados sobre esta desigualdad a priori de los elementos tonales. Lo esencial es que se trata de una distinción espacial, de una jerarquía de las alturas que no tiene nada que ver con una estructura temporal de la música. La temporalidad emerge solamente del hecho de la acción musical, es decir, cuando las jerarquías

originalmente acrónicas se narrativizan. El acontecimiento musical supone que los elementos de un sintagma musical son a priori desiguales.

Hay lugares en el discurso musical donde las estructuras de la comunicación son dominantes, pero también pasajes que manifiestan más bien estructuras de la significación.

La narratividad en la música se forma sobre la base a procesos immanentes de la significación, es decir, de estructuras modales.

El acontecimiento o acto musical más pequeño es un *continuum* o un sintagma formado por dos elementos musicales jerárquicamente diferentes. Esto puede ser formalizado así: xTy

En la fórmula xTy , x e y representarían los elementos desiguales, jerárquicamente diferentes. Estos se sitúan en un nivel espacial. Así, en la lógica musical se pueden elaborar las siguientes ramas:

- a) Una concierne al proceso de cambio representado por el símbolo “T”, el movimiento en el tiempo. (Nivel temporal)
- b) Otra a los acontecimientos mismos en el flujo del tiempo, representados por “x” e “y”, donde se da la estructura jerárquica de una subordinación. (Nivel espacial)
- c) Una tercera rama consiste en la introducción del sujeto musical o en la conjunción de elementos modales en esta fórmula narrativa fundamental de la música $-x Ty-$, que significa que “x” es por su valor jerárquico, más grande que “y”, por lo tanto “x” modaliza por su “querer” a “y”. (Nivel actorial)

Con respecto al nivel actorial podemos decir que se trata de un tema que podemos identificar con una especie de figura o actante musical.

En este esquema lógico se manifiestan las condiciones mínimas para que se produzca un acontecimiento musical, y se basa en la existencia de las tres categorías: temporal, espacial y actorial.

La isotopía es una de las nociones fundamentales del análisis de la significación musical. Las isotopías son una especie de nivel de sentido, una recurrencia temática, pero no son solamente unidades estáticas. Constituyen más bien unidades movedizas, que se extienden, se contraen y se estiran y por las cuales podemos describir las tensiones interiores de una composición, su crecimiento o su resolución.

De acuerdo a lo dicho anteriormente, la más pequeña unidad de la música narrativa (representada por $F(x,y)$ o xTy) presupone al menos dos elementos contrarios y disímiles. La extensión de estos elementos no se limita necesariamente a las medidas mínimas, por ejemplo, a dos tonos, sino que los símbolos x e y pueden representar secciones de cualquier duración.

En la formación de la isotopía, la dimensión de la significación está siempre incluida. La existencia de dos isotopías espaciales tonales, tónica y dominante, no forma aún una estructura narrativa, pero cuando la disonancia espacial incluida es temporalizada, emerge como resultado una estructura narrativa de la música.

El recorrido musical generativo no coloca estas tres categorías fundamentales isotópicas en el último nivel de superficie solamente. La estructura acrónica de la música se sitúa primero en el nivel espacial

profundo, luego en el nivel siguiente, cuando la música comienza a narrativizarse, esta relación jerárquica es temporalizada. Finalmente en el nivel figurativo de superficie, podemos introducir la categoría actorial, cuando se forman complejos de motivos, temas o temas-actantes identificables.

Luego, de acuerdo a la perspectiva de Tarasti, se trata de construir un concepto teórico lógico que se postula apropiado para interpretar todo tipo de música, entendiendo que sólo se trata de conceptos acrónicos que se relacionan con la gestación concreta, a través de estructuras planteadas a nivel intermedio entre la ejecución y la estructuración invariante.

Esta estructura intermedia, que es el modelo generativo, no hace más que establecer una ligazón de aplicación del modelo teórico profundo atemporal. Es por ello que la percepción concreta, y la forma de funcionamiento corporal implicada en la gestación y en la lectura de la música no aparecen en la teoría. De allí que exploremos otros autores que nos permitan, al interior de la teoría musical, entender la inserción del cuerpo en la música.

David Lidov, que pertenece a las corrientes contemporáneas de teoría musical americana, plantea una descripción del texto musical, similar al anterior, pero establece algunos descriptores respecto a la presencia de la corporeidad en la música. En su texto "Mente y Cuerpo en la música", Lidov establece que la relación entre cuerpo y música es inmediata y directa. Para él, antes de su estatus de signo, la música es una acción en y del cuerpo. Asimismo, la música es parte y producto de la vida mental.

El autor capta al cuerpo en la música por trazas y no desde una totalidad; no existe una estructura. En Lidov, el cuerpo mismo no estaría, ya que cuando se refiere a cuerpo, habla de propiedades corporales, tales como

gestos, tensiones y posturas, las cuales se corresponden intrínsecamente con detalles de la música.

Lidov desarrolla más profundamente la corporeidad del gesto. Éste, tendría el estatus privilegiado en la expresión de estados somáticos. Bajo esto, Lidov ilustra la equivalencia entre los gestos y las figuras musicales.

“Los gestos sintetizan unidades molares expresivas de actividad motora, en partes del cuerpo tales como, la laringe, el torso, etc, son unidades totales no fácilmente divisibles.”¹⁴

De esta manera, la esencia de un gesto motor es simplemente encarnada por un grupo de notas escritas; unidades mínimas, notas o incluso células de una o más notas que tienen valores sintácticos y sensoriales. Pequeñas figuras que poseen un nivel privilegiado de expresión, un riff en el jazz por ejemplo. Como un morfema, según dice Lidov citando a Nattiez, deben ser definidas por su significancia.

El autor asume que los gestos musicales y musculares son equivalentes, conectados por un comportamiento interior, con un estado de ánimo. Para ahondar en esto toma los planteamientos de Clynes, que asume que los estados emocionales determinan modulaciones absolutas, en los voltajes neuroeléctricos de los actos motores. A estos patrones los llama “formas sentic” y pueden estar encarnadas en cualquier movimiento muscular y ser reconocidos a través de sistemas sensoriales.

¹⁴ Lidov, David. “Mind and body in music”. Pág. 77. *Revista Semiótica*. Volumen 66- 1/3. Ed. Mouton de Gruyter, New York 1987.

Para estudiar esto, Clynes usa un instrumento llamado “sentógrafo”, el cual monitorea y registra electrónicamente la presión del dedo. A partir de él, transcribe las formas de gestos como una mirada grave, un enojo contenido, u otro, a través de presiones eléctricas y análisis estadísticos de los resultados. En definitiva, él estudia la relación entre el cuerpo y la generación musical.

Estas encarnaciones de expresión son elementos de sistemas culturales. La cultura ordena los patrones externos del gesto, así como también los sentimientos que surgen de situaciones sociales, además de determinar qué es deseable o aceptable de expresar.

Sus resultados demuestran una correlación precisa entre estados emocionales concretos y patrones neuro-musculares determinados. Lo que Clynes sugiere para Lidov es que una expresión emocional convincente no puede ser lograda por una imitación mecánica de sus rasgos.

Para Lidov, el proceso en el que el sonido toma forma y motivación desde el cuerpo y luego del cual trasciende a convertirse en música es representativo de un fenómeno semiótico general. Las sensaciones y los impulsos formados en y del cuerpo lo superan para convertirse en mente.

En consonancia a esto, utiliza los términos índice, ícono y símbolo de Pierce para esquematizar las interrelaciones de los signos que han sido removidos de una experiencia somática inarticulada, las estructuras composicionales formadas por el libre juego de la articulación pura y el espectro pleno del imaginario musical que se tiende entre estos dos polos.

Para explicar mejor de qué tratan estos dos polos y de cuál es su distancia, Lidov distingue entre una “libertad de performance” y “libertad de composición”. La primera es una instancia que está ligada principalmente al cuerpo, al ser la libertad de seguir un impulso u obedecer una fuerza.

En la música se expresaría por ejemplo en una interpretación espontánea de una pieza musical ya memorizada. Por otro lado está la libertad de composición, instancia lógica en la cual está la posibilidad de elegir entre alternativas. Es una capacidad de una relación entre un sistema formal articulado y sus usuarios. Si bien existe una espontaneidad, hay una lógica de por medio.

Mientras la composición es articulada, pues concierne a aspectos de la música establecidos por elementos articulados, la performance es particular, pues se refiere a variables fuera del sistema.

De acuerdo a las distinciones de Lidov en los conceptos de Pierce, el índice sería el signo más particular y menos articulado. Aplicándolo a la música, serían índices el *tempo*, el *rubato*, el matiz de entonación, entre otros, por su calidad de signos usualmente inarticulados. Éstos son directamente expresivos, representando mutuamente una influencia en el cuerpo y la música.

Lo que el autor retiene del ícono tiene que ver con su carácter independiente de su objeto, donde el índice y su objeto están necesariamente ligados.

“Es un arreglo particular de materiales articulados que puede ser interpretado como el rastro de alguna fuerza u objeto no inmediatamente

conectada con él.”¹⁵

En la composición musical pueden ser íconos la melodía, los patrones rítmicos, las progresiones corales, etc. Es posible asumir a estas estructuras como imágenes de movimiento o de estados somáticos gobernando al movimiento, pero ellas requieren de una interpretación, pues no surgen como causa o consecuencia directa de él.

Por último, el símbolo es un arreglo articulado de materiales acoplados. Tanto las relaciones de arreglo como también los materiales son de tipo abstracto. En la música, las simetrías de estructura dan surgimiento a símbolos, patrones abstractos del menor contenido somático resuelto.

Como conclusión Lidov resuelve que la transformación del cuerpo a mente en la música se trata de un proceso de articulación trascendente:

“La expresión inmediata de valores fisiológicos en el sonido como mezcla performática es indéxica. Cuando éstos se convierten en arreglos de unidades formales, como la melodía, las modulaciones armónicas, etc., tenemos signos icónicos. La substitución superior de relaciones formales para valores fisiológicos (el *calculi* de desarrollo de la fragmentación, inversión, transposición, que puede ser, pero no necesitar ser subordinado a las imágenes de la sensación) nos lleva al símbolo.”¹⁶

De esta manera, el autor ubica al cuerpo moviéndose en dos campos: lo exosomático y lo endosomático. La primera esfera contiene al cuerpo desde una perspectiva objetiva, como un objeto en su espacio. La segunda percibe

¹⁵ Lidov. Op. Cit Pág. 73.

¹⁶ Íbidem. Pág. 74.

al cuerpo subjetivamente, como cualquier aspecto que no tenga espacio en la esfera exosomática del cuerpo y que encuentra acomodo en su interior, como por ejemplo la ansiedad y el vigor, el aburrimiento o la curiosidad, pues no tienen límites espaciales ni locación.

El cuerpo aparece en ambas dimensiones: sentir frío es endosomático, ponerme un chaleco para abrigarme, sería exosomático. Aprendemos a entender una en términos de la otra, pero ellas están separadas en principio.

Lidov asume que todos los estados emocionales son la aparición de estados del cuerpo. El sentimiento ante un objeto o idea es luego la aparición subjetiva de estados somáticos que el o los referentes inducen.

Volvemos a entrar en la distinción de una instancia lógica y una no articulada del cuerpo al encontrar en lo exosomático el mundo que vemos: al ser predominantemente visual está articulada y establecida por la fisiología de la percepción Gestáltica. El lenguaje se encuentra en este nivel, al ser un sistema conmutacional de elementos fijos. Muchas palabras están unidas a objetos visuales, concebidas en términos de fuentes de este tipo.

Por su parte la esfera endosomática nos lleva al mundo que sentimos, por esto es inarticulada, es una esfera de influencias y cambios. En vez de fijar objetos, contiene la premisa de cambiar estados. El sonido que pareciera pertenecer a lo exosomático, es ambiguo, pues no es claro que la locación de éste sea la locación de su fuente. Lo endosomático no es un mundo de apariencias auditivas, pero extensas fracciones de él parecen capacitadas para establecer contacto con el sonido y para formar o ser formadas por el sonido.

En conclusión, Lidov asume a la música desde una perspectiva lógica como Tarasti, pero a diferencia de él, sí integra al cuerpo. Esta corporeidad en Lidov se entiende a nivel de gestos, tensiones o posturas, tomando al cuerpo por trazas y no como una totalidad.

Del Villar viene a completar las propuestas de Tarasti y Lidov describiendo el proceso perceptual de la música. Para él, la música se comprende como una experiencia somática y totalizadora, en la que interviene el imaginario, los archivos de mundo posibles de los implicados en el proceso.

La simple notación musical y el componente psicológico de la cual se deriva la intensidad gestual en la interpretación impiden visualizar el sonido como totalidad. Del Villar plantea una aproximación a la música como cuerpo energético mucho más compleja que la mera suma de notas que signifiquen determinados sonidos. La música comprendería una carga psíquica pulsional insoslayable. El sonido es una vibración que puede manifestarse en un significante, que a su vez transmite una información de contenido y también una información pulsional. Esta última se codifica a través del imaginario y se configuraría como el ingrediente esencial de la percepción musical, lo que la hace más que la suma de sus partes.

El autor establece un diálogo permanente y dinámico entre una parte semántica vinculada a las descripciones ya realizadas por Tarasti y una parte imaginaria que remite al placer de la música, vinculada a una relectura de los textos de Lacan. Concretamente se plantea definir el inconsciente como energía, energía que se expresa a través de trazas de tensión y desplazamiento medidos desde el punto de vista de la manifestación del

inconsciente por el electroscopio, esto es lo planteado por Reich¹⁷

Dicha perspectiva conceptualiza, tal como las teorías contemporáneas de los músicos electroacústicos y de los músicos concretos, que la música no es aquello legible por la escala de armónicos sino que todo acontecimiento sonoro es música, lo que es válido para la música contemporánea. Por ejemplo, Pierre Boulez siente que la partitura no basta para poder describir la connotación del sonido, y por ello recurre a elementos gráficos y visuales para dar a entender la idea que quiere expresar.

Las indicaciones que habitualmente tienen las partituras (lento, con pedales, y otras) no le sirven para expresar el sentimiento totalizador. Por esto- y junto a los músicos electroacústicos que sienten que lo importante no es la nota sino que el sentido vivencial que se quiere expresar- es que se plantea la necesidad de centrar la mirada en lo que Roland Barthes denomina el placer de la música, su imaginario.

La teorización retoma los análisis de la física del sonido, pues el autor los hace equivalentes a la física de la energía descrita por Reich, como manifestación del inconsciente a través del electroscopio. Sin embargo, el autor se aleja de Reich al suponer que el equilibrio entre condensación y desplazamiento (lo placentero) estaba ligado a la genitalidad.

Dicha teoría no fue tomada en cuenta ni por el psicoanálisis de Lacan ni por el movimiento feminista de la década de los setenta, pues lo que se demostraba empíricamente era que el orgasmo no estaba ligado necesariamente a la sexualidad genital.

¹⁷ Reich. Op. Cit.

No obstante, lo que el autor plantea es que la genitalidad es una presuposición teórica, porque lo que efectivamente demuestra Reich, es cómo funciona el universo pulsional. De allí que la teorización del imaginario como energía permite entender el comportamiento de la onda sonora desde el punto de vista de su manifestación inconciente ligándose, entonces, la teorización del imaginario a la física y percepción del sonido.

3.2. El sonido desde el punto de vista físico:

El sonido es, entendiendo lo acústico como fenómeno físico, la vibración de un cuerpo sometido a cualquier tipo de estímulo o a la aplicación de una fuerza. Para el hombre, el sonido será toda aquella vibración que se encuentra entre 20 y 20 mil oscilaciones por segundo.

Existen dos tipos de sonido, los puros y los compuestos, siendo estos últimos los más abundantes en lo real.

- 1) Sonidos puros: Ángel Rodríguez (“La dimensión sonora del lenguaje audiovisual”, Editorial Piados, Barcelona) los define como no sólo aquellos constituidos por una sola frecuencia, sino también aquellas vibraciones generadas por un cuerpo de estructura interna homogénea, esto es, con moléculas de igual densidad, masa, tamaño, forma y otras cualidades, de modo que respondan de la misma manera ante un estímulo determinado. Así, un cuerpo con homogeneidad de material y composición de moléculas deviene una vibración simple y con ello una frecuencia única.
- 2) Sonidos compuestos: Comprenden una variedad de frecuencias dado el carácter heterogéneo de la estructura interna del cuerpo vibratorio, siendo

esta diversidad entre las moléculas lo que permite establecer tres formas de construcción de un sonido compuesto. La primera de ellas se origina en base a la diferencia de movimiento de cada molécula ante un estímulo específico. La segunda tiene que ver con la capacidad de las mismas de generar movimientos distintos ante estímulos diferentes, y la tercera con la combinación de las dos anteriores. En resumen, cada una de las moléculas generará en los tres casos movimientos particulares que finalmente constituirán un movimiento global complejo, donde ya no es posible distinguir las frecuencias específicas que lo componen sin un instrumento adecuado para ello, con el cual se desglosa el sonido compuesto en todos los sonidos puros que lo conforman. El sonido compuesto es el más frecuente, pues “todo cuerpo físico es heterogéneo en su forma, en su masa, o en ambas cosas a la vez.”¹⁸

Como fenómeno físico el sonido puro consta de una serie de cualificadores que se encuentran a su vez estrechamente ligados a fenómenos psicológicos de percepción (recordemos que los sonidos compuestos son constituidos por una serie de sonidos puros). Los primeros son la Amplitud y la Frecuencia, relacionados con la intensidad sonora y la sensación auditiva de tono, respectivamente.

La Amplitud se trata de la distancia entre el punto de reposo del cuerpo vibrante y el punto más alejado al que éste llega en un ciclo oscilatorio. Se relaciona directamente con el nivel de fuerza del sonido, es decir, una mayor amplitud de cualquier vibración sugiere una mayor intensidad del sonido en el oído humano. De esta manera, nuestro sistema perceptivo traducirá la amplitud del sonido como mayor o menor intensidad del mismo.

¹⁸ Rodríguez, Angel. “*La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*” Capítulo 3, p. 56. Editorial Paidós.

La Intensidad se refiere a la altura del sonido, que se mide en decibeles. Tanto los decibeles como los Hertz son medidas arbitrarias respecto al sonido. La intensidad más baja audible por el humano se conceptualiza como cero decibel, una hoja como 10 decibeles y el grado máximo de lo audible humano son 130 decibeles. El fenómeno físico que la produce es la presión que ejercen las moléculas de aire sobre los objetos del entorno, quienes al chocar unas con otras generan la llegada a las zonas audibles, el oído y la piel. Esto significa que el sonido, para que exista, debe tener reverberancia, esto es, deben chocar unas moléculas con otras para que generen la llegada a células sensoriales.

La frecuencia es la velocidad de vibración de cualquier cuerpo físico, el número de recorridos completos que realiza un cuerpo oscilante en un segundo. Se mide entonces, como ciclos por segundos (cps) o más bien, en Hertz (nombre de su creador). Es traducida por el sistema auditivo humano como sensación tonal, que es a su vez, la sensación de agudo o grave al escuchar cualquier sonido. Así, mientras más alta es la frecuencia de vibración de un cuerpo se genera un sonido más débil, pero más agudo en términos de percepción.

En los sonidos compuestos, la articulación de las diferentes frecuencias produce una sensación de altura tonal específica, y perceptivamente ésta es determinada por la frecuencia más baja de todas, denominada como Frecuencia fundamental, que finalmente, es la que predomina para la determinación sensorial de la altura de tono, al tiempo que organiza en los sonidos compuestos al resto de frecuencias como múltiplos de ella. Tales frecuencias se llamarán armónicas, mientras, las frecuencias no armónicas con la fundamental se categorizan como parciales.

Con respecto a la sensación de tono, Rodríguez explica que la sensación de agudo o grave es producida por el fenómeno físico de correspondencia de la frecuencia de vibración de un cuerpo establecido como fuente sonora y “el número de oscilaciones que sufren las moléculas del aire que son estimuladas por él”¹⁹. Luego el aire transmite esta frecuencia al oído que posteriormente la traduce como sensación tonal.

En los sonidos compuestos la claridad de la altura tonal dependerá de la cantidad de armónicos que existan en el espectro sonoro, pues si son predominantes la tonía o sensación tonal será mejor definida al poder establecer con mayor exactitud la frecuencia del sonido auditivamente. La relación existente entre la frecuencia de una vibración y el tono que de ésta se percibe no es directa como en la amplitud y la intensidad, pues si se dobla la frecuencia, la tonía aumenta en un grado, esto es, están en una relación geométrica de dos es a uno.

Por último, uno de los cualificadores del sonido más ambiguo e inexplorado es el concepto psicológico de timbre, que permite captar la estructura interna del sonido compuesto. El concepto timbre, se construye a partir del análisis de las curvas de intensidad y frecuencia del sonido y como tales, son una individualidad de la cual es posible abstraer sus rasgos comunes, sin embargo, ahí nos alejamos del timbre mismo a nivel concreto. Es por ello que el concepto de timbre es residual en la teoría de la música: cada tipo de instrumento (vientos, cuerdas, otros) tiene un timbre particular y a su vez, cada instrumento mismo tiene también su propio timbre. Timbre entonces, significa singularidad y la singularidad es relativa.

¹⁹ Rodríguez, Op. Cit. Capítulo 3, p. 98.

La sintetización precedente nos ha permitido entender que el sonido desde el punto de vista físico es una vibración que tiene variaciones de intensidad y de frecuencia esto es, el sonido sube y baja de intensidad en el tiempo. Lo que implica la gestación de una onda ondulatoria del sonido. Sin embargo esta onda ondulatoria del sonido no existen en estado puro, pues como lo dicen las líneas precedentes, el sonido funciona como un sonido compuesto, es decir, como ondas ondulatorias que se mezclan con otras; es imposible aislar un sonido puro. Queda entonces por analizar cómo se propaga y se percibe el sonido.

Chion²⁰ describe las formas de percepción y de propagación del sonido. Siguiendo su descripción, él nos dice que los datos de la física actual establecen que se propaga alrededor de su fuente de una manera circular o esférica, como una onda sobre la superficie del agua en la cual acaba de caer una piedra. Esta propagación se hace en todas direcciones pero se debilita proporcionalmente al cuadrado de la distancia recorrida.

Hay reflexión cuando la onda sonora se encuentra con una superficie que no la absorbe completamente, y reenvía una parte de ésta. Cuando escuchamos a la vez un sonido en propagación directa desde su fuente a nuestro oído y además su reflejo que rebota en las paredes, esta situación crea reverberaciones, lo que hace más difícil percibir el sonido original.

La palabra humana en principio se adapta a la acústica del lugar, y puede hacerse más lenta en un medio muy reflectante para permanecer inteligible. Solo en la radio o la televisión existe la posibilidad de grabar los sonidos en un medio amortiguado, sin reverberación. Sin embargo, en la vida cotidiana estamos habituados a hablar en marcos colectivos, a la vez ruidosos y

²⁰ Chion, Michel. *“Le son”*. Edition Nathan Université, Paris 1988.

reverberantes (como por ejemplo una sala de clases) con una rapidez inspirada en los medios y que no está adaptada para esos lugares acústicos. Esa es una de las fuentes actuales de malentendidos y no comunicación.

La difracción es el fenómeno acústico que causa que las ondas sonoras se doblen o rodeen obstáculos cuando se encuentran con ellos. Sin embargo delante de un objeto de gran dimensión, sólo las frecuencias graves hacen un desvío, mientras que las agudas son absorbidas o reflejadas.

La propiedad más destacable del sonido es contradictoria: se apaga con el alejamiento, pero atraviesa e ignora los obstáculos. Mientras que la vista decide donde posarse, el oído soporta casi pasivamente todos los sonidos que llegan hasta él. Por otra parte, y ayudado por las leyes de la propagación, descubre y escucha a través de los obstáculos, en el mismo momento donde la vista, cegada por ellos, se deja sorprender.

3.3 Sonido y percepción:

En el punto anterior explicamos la propagación del sonido, estableciendo las constantes a través de las cuales el sonido se percibirá. La percepción sonora, por su parte, está determinada por varios elementos, que Michel Chion analiza precisamente en su texto "El sonido".

Por mucho tiempo se ha pensado que la percepción tiene lugar sobre un real físico objetivo. A causa de la intangibilidad del sonido, muchas veces se cae en la tentación de reducirlo a su fuente tangible, como una manera de "objetivarlo".

Se trata de una constante inclinación a hacer relaciones de causa-efecto en lo que llamamos onda sonora y percepción, como también a buscar leyes de correspondencia simple entre ellas. Esto implica, entonces, percibir totalidades y que la evidencia de la percepción del sonido contemporáneo no sea por fragmentos, como lo señalaba el texto anterior de Lidov, donde se establecía una relación causa-efecto entre intensidad y gestualidad. Dicho de otra manera, es cierto que la percepción opera con parámetros, pero dichos parámetros deben ser interpretados al interior de una totalidad perceptiva. El sonido, visto fragmentadamente tiene como elemento constitutivo altura y frecuencia.

La altura percibida varía con la frecuencia de onda, pero también existen otros límites como son los límites impuestos por el oído humano y su umbral de percepción (que va desde los 20 Hz a los 16.000 Hz) y también en la existencia de una sensibilidad preferencial de nuestro oído en ciertas regiones del campo de las alturas. El oído escucha mejor los matices de altura de la zona media (entre 800 y 4.000 Hz) que en los extremos de grave y agudo. Por otra parte la audición es más cómoda y fina a un nivel bajo o moderado que a un nivel fuerte.

Poseemos mecanismos de compensación fisiológica que “falsean” la apreciación de la intensidad. El oído no tiene una inclinación de respuesta homogénea sobre todo el espectro; si la variación de intensidad se produce sobre zonas situadas en ciertas regiones del espectro, no es percibida con la misma fuerza que en otras regiones.

El decibel mide las variaciones de intensidad desde el punto de vista de la percepción, no obstante, tiene un carácter incierto: “no es una unidad en

absoluto, es un instrumento de cuantificación ambiguo y equívoco”²¹. Existe un umbral mínimo de percepción sonora (40 milisegundos), y además, el sonido no tiene existencia más que en el tiempo.

La localización de la fuente sonora implica una actividad interna: cuando queremos escuchar más especialmente de un lado, el tensor *tympani* permite localizar el origen de los sonidos. Un movimiento de cabeza que permite comparar los mensajes recibidos por ambos oídos ayuda a localizar la fuente sonora.

Otra de las características de la audición consiste en que nos ponemos de frente a la fuente sonora de manera espontánea, colocando los sonidos en lo que llamamos el cono de vigilancia, la zona de espacio situada delante nuestro. Esto se da porque escuchamos mejor un sonido que viene de frente que de lado. Otro mecanismo que utilizamos para mejorar la audición es el movimiento de los globos oculares, ya que esto favorece la localización auditiva, como también la audición. Chion dice “es la visión de la fuente la que capta la audición.”²² Sin embargo ambas localizaciones, la establecida por la vista y la proporcionada por el oído no siempre coinciden.

Por otra parte, si el sonido proviene de un lugar fijo, éste cesa de ser consciente como proveniente de una cierta dirección más que de otra. Por el contrario, cuando el sonido se desplaza en el espacio, el sonido es mucho mejor localizado en su lugar real de proveniencia en el espacio, justamente porque este lugar no cesa de cambiar.

²¹ Chion, Michel. Op. Cit. Pág. 32

²² Chion, Michel, Op. Cit. Pág. 34

Como los sonidos -ya lo señalábamos en las líneas precedentes- no existen puros, sino que en relación con otros sonidos, se interfieren, y en razón de esto, hablamos del denominado “efecto de máscara”. El mundo sonoro está marcado por una idea de competencia y molestia recíproca entre los diferentes sonidos que cohabitan en el espacio. Es por esto que ocurre un efecto de “máscara”, situación que prácticamente no ocurre en el espacio visual.

Este es uno de los aspectos más ejemplificadores de una disimetría profunda entre el sentido auditivo y el visual, disimetría que deriva de la naturaleza física de las señales sonoras (que se dispersan en el espacio). Esta naturaleza de las señales sonoras no permite focalizarse sobre un sonido olvidándose de los sonidos simultáneos y contiguos. La espacialidad ordenada de los fenómenos visuales que hace que un objeto visible sobre mi izquierda no moleste la aparición de un objeto que se asoma por mi derecha, no tiene su equivalente en el dominio acústico.

Los sonidos, al interferirse unos con otros, pueden potenciarse o anularse entre sí. Con respecto a esta última situación, puede decirse que los sonidos graves son más enmascarantes que los agudos, lo que ha debido ser tomado en cuenta en la conformación espacial de las orquestas. Éstas ponen a los violines en primer plano para que su sonido no sea tapado por los otros más graves.

Este efecto de máscara ha sido utilizado en el cine como efecto dramático o estético, por ejemplo, en el cine de Godard, la utilización de la palabra enmascarada o perturbada por un ruido simultáneo es muy recurrente.

En la vida cotidiana este efecto puede ser compensado y combatido ya sea hablando más fuerte o alzando la voz hacia el agudo, aunque también la motivación permite escuchar señales débiles y poco audibles. Este proceso llevado a cabo desde el Sistema Nervioso Central permite extraer preferencialmente ciertas señales desde un conjunto de ruidos.

Este fenómeno que se denomina "*cocktail party effect*", fue definido como la capacidad de enfocar la atención en un solo hablante dentro de una cacofonía de conversaciones y con un fondo ruidoso. El "*cocktail party effect*" funciona sobre todo sobre cadenas sonoras organizadas según un sistema preestablecido. Por ejemplo, las palabras, con las cuales el sujeto puede restaurar mentalmente lo que no escucha. El "*cocktail party effect*" se ayuda mucho de informaciones no sonoras como la visión del movimiento de los labios del interlocutor, cuando la voz esta ahogada por el alboroto.

El problema del enmascaramiento es evidentemente la consecuencia de la imposibilidad de encuadrar la audición, de excluir completamente un sonido del campo auditivo. No hay un marco sonoro para los sonidos, un borde que delimite, al mismo tiempo que estructure lo que encierra, como sí ocurre con la visión.

Luego, los sonidos al mezclarse generan una realidad propia y la percepción no opera como estímulo respuesta, sino que como una globalidad que el sujeto interpreta a partir de su pre-percepción, esto es, sus archivos auditivos.

Además del "*cocktail party effect*" la audición pone en juego una batería de comportamientos, de sistemas de compensación que ayudan a escuchar. Por ejemplo la restauración que nos hace "tapar los hoyos" de un mensaje

incompleto (verbal o musical) sacando de nuestro repertorio de formas y modelos ya aprendidos.

“La adquisición previa de un repertorio de sonidos, de formas piloto, su clasificación (musical o no) va a favorecer la identificación de una sonoridad emergente”²³

Sin embargo lo que ayuda a escuchar impide también escuchar. La imagen auditiva frágil recluta un doble en el atlas de sonidos posibles (la memoria auditiva), de suerte que a pesar de las deficiencias de la señal el auditor escucha un híbrido que se encuentra a media distancia entre lo percibido y lo ya conocido. Así, este repertorio de formas ya conocidas impide escuchar precisamente cada sonido, uno por uno. La percepción es en efecto, en sus tres cuartas partes, una pre-percepción.

El sonido no es un objeto material, sino que una vibración, luego es imposible de concretar en un objeto real concreto: el sonido constituye un fenómeno perceptivo al cual se le ha dado el mismo nombre que a la causa física que le da nacimiento, puesto que la palabra sonido designa en efecto a la vez tanto la vibración física como al objeto escuchado. Esta convergencia de nombres ha sido fuente de confusiones, por lo que ninguna de las disciplinas que utilizan el concepto “sonido” han logrado esclarecerlo.

Si el sonido es un objeto, aparece en nuestra cultura, en un comienzo, en tanto que objeto de lenguaje, como un objeto imposible, indescifrable, y eso por más de una razón:

²³ Op. Cit. Pág. 37

1) Porque está dividido entre la causa y el efecto:

“El sonido, la sensación sonora no existe más allá de nosotros. Hay solamente fenómenos mecánicos que transmitidos al nervio auditivo hacen nacer la sensación, pero que no son la sensación. Sin embargo, por una extensión abusiva de la palabra sonido, nos servimos para designar el fenómeno objetivo que da nacimiento a la sensación”²⁴

Sobre esta doble significación de la palabra sonido, otros autores agregan que “el sonido posee un aspecto objetivo y puede así ser considerado como una causa, objeto natural de las ciencias y técnicas. Bajo su aspecto subjetivo el sonido es un efecto estrechamente dependiente del sujeto que lo siente”.²⁵

2) Porque está destrozado entre distintas disciplinas:

La palabra sonido que significa tantas cosas distintas en tantos niveles de realidad diferentes, es recogida por un gran número de disciplinas. El problema es que todas ellas coexisten en el más grande desorden las unas en relación con las otras. La acústica por ejemplo, es un dominio mal definido por la extensión de los fenómenos que abarca. Haciendo un paralelo, es como si la óptica se ocupara a la vez de la propagación de los rayos luminosos y de su naturaleza física como del reconocimiento de las formas por el ojo.

Las nociones de infrasonido y ultrasonido traducen la ambigüedad de la definición de la palabra. Son sonidos que no escuchamos, por tanto no son completamente sonidos, pero lo son sin embargo ya que constituyen vibraciones que tienen las mismas propiedades que las vibraciones audibles.

²⁴ Op. Cit. Pág. 39

²⁵ Ibidem

Debido a esta amplitud y ambigüedad puede afirmarse que en lo concerniente al sonido y el oído parece haberse recogido el mundo físico, fisiológico y psicológico.

3) Porque está situado entre el orden y el caos:

El campo sonoro parece dividido, jerarquizado por una diferencia capital, entre los sonidos de altura precisa (musicales) y los sonidos sin altura localizable (ruidos). Mientras para el ojo un cuadrado imperfectamente regular donde sus lados paralelos divergen ligeramente no produce una sensación de desconocimiento total de la figura, para el oído en cambio una nota errada en una melodía, aunque ésta se encuentre inmediatamente al lado de la que debería ir, produce un trastorno. Es por esto que se puede afirmar que el sonido musical está a menudo del lado de la oscilación, del extremo, del todo o nada entre el orden y el caos.

La partitura musical clásica es también el lugar de tales oscilaciones invisibles: con los mismos signos, pueden corresponder según el instrumento y el tempo de ejecución, efectos radicalmente distintos. El ruido se convierte en nota, lo discontinuo en continuo.

Para el sonido, el salto entre lo cualitativo y lo cuantitativo se efectúa en un espacio temporal, luego sin posibilidad de retroceso ni toma de distancia perceptiva. Hay un objeto perceptivo en sí, pero no lo podemos aprehender a una cierta distancia crítica.

4) Por la propensión que tienen ciertos caracteres sonoros de acaparar la percepción en detrimento de otros:

Mucha música tiene la tendencia a ser construida alrededor de un “sonido rey” del cual los otros sonidos sirven de territorio sobre el cual reinar. Por

ejemplo, en la música occidental, identificamos una obra por una nota llave, la fundamental del tono principal (Sinfonía en Re menor).

Esta propensión de un carácter sonoro a primar sobre los otros desvía de la observación diferentes caracteres que constituyen el sonido. Las relaciones jerárquicas de armonía, de altura y otras, amortiguan la percepción. Robert Francès llama la “sobre audición melódica” a la tendencia a percibir las notas agudas como la figura y las notas más graves como fondo, situación que establece una cierta jerarquía de unas notas por sobre otras.

Así, más que en el universo visual, el sonido es percibido como portador de un valor (valor absoluto de altura o valor fonemático diferencial), que una vez que ha emergido como elemento de un discurso tiende a tragar a los otros caracteres del sonido al rango de soporte, de vehículo, de coloración, de resto perceptivo.

5) Porque es mayoritariamente un acontecimiento sonoro:

El sonido está muy a menudo en cambio. Los sonidos a la vez permanentes y estables (sin interrupción o decrecimiento) son raros, por lo mismo, cuando un sonido presenta estas características le otorgamos un lugar particular. Por ejemplo, la regularidad estadística del ruido del mar lo ha convertido en un sonido arquetípico y excepcional.

El universo sonoro no tiene más que una pequeña cantidad de sonidos en los cuales los caracteres de masa e intensidad son durables y estables a la vez, lo que los hace susceptibles de ser objeto de observación. Incluso grabado, o fijo, el sonido continúa cambiando, lo que nos impide cualquier tipo de dominio sobre él.

El objeto sonoro es por definición temporal. No podemos dominar el tiempo con nuestros oídos. Con el sonido no existe el alejamiento o acercamiento en el sentido visual, en donde la distancia permite abarcar y globalizar los contornos del objeto en el campo visual y el acercamiento permite apreciar su textura. Ni siquiera los programas de computador que nos muestran el espectro de las frecuencias nos permite controlar nada.

6) Porque es difícil de aislar en el tiempo como en el espacio, en el magma perceptivo:

La discriminación de unidades en el sonido es bastante difícil. Los eventos sonoros se encadenan, se enmascaran en el tiempo y en el espacio de tal manera que recortarlos perceptivamente para estudiarlos separadamente no es fácil.

No hay para el sonido el equivalente de la noción de plano. No existe una regla universal de recorte de los objetos sonoros, y las unidades de recorte del flujo sonoro son relativas a cada sistema de escucha (musical, lingüístico u otro) y a sus niveles de articulación, por tanto no pueden ser transportadas de unas a otras.

A esta dificultad de segmentación temporal se agrega la dificultad de aislar en el espacio un sonido que queremos estudiar en relación a otros que existen simultáneamente. Para el sonido, la forma fuerte, emergente, es uno de los únicos medios de hacer distinguir un sonido entre los otros.

Un sonido es siempre sospechoso de esconder otro, de enmascararlo – cuando no se enmascaran ellos mismos por su propia permanencia que los hace olvidarlos. Doble movimiento de los sonidos que emergen gracias a la desaparición de otro, o por su propia desaparición, cuando su suspensión

hace que nos volvamos conscientes a posteriori.

7) Porque parece difícil de obtener delante de los sonidos una actitud de observación desafectada:

Se dice tradicionalmente que las ondas periódicas que generan sensaciones de altura precisa, “tónicas” son agradables de escuchar. Sin embargo, muchos fenómenos sonoros clasificados como ruidosos y agresivos, como la vibración de un motor, por ejemplo, posee una gran cantidad de sonidos periódicos de altura precisa sin que estos sonidos nos parezcan especialmente agradables. Y al contrario, los sonidos de la naturaleza que sí nos parecen agradables, no comportan ninguna altura claramente identificable, siendo sonidos complejos cuyas vibraciones están completamente apiladas unas sobre otras.

La tonalidad fija del teléfono es en nuestra vida cotidiana, el sonido más próximo a un sonido puro y sin embargo nadie lo encuentra especialmente agradable. Lo que sí es verdad es que emerge claramente en la percepción.

7) Porque se obstina a reenviarnos a otra cosa más que a sí mismo:

El sonido siempre reenvía a otra cosa: imágenes, recuerdos, colores, etc. Es por esto que se debió crear el concepto de audición reducida para designar la audición de un sonido por sí mismo.

En el mundo sonoro ordinario las formas fuertes son raras y las débiles superabundantes. Solo los sonidos ricos en timbres, en acontecimientos bien dibujados tienen una identificación unívoca. Los otros encienden imágenes inciertas, flotantes, sin por lo tanto imprimirse en el oído. Lo audible tiene la facultad de despertar imágenes, sensaciones auxiliares distintas de las sonoras.

8) Porque es quizás el más influenciado de todos los objetos:

Ciertos aspectos de la sensación sonora son más fácilmente influenciados por informaciones visuales. Sobre el plano del espacio el sonido se aloja en la percepción ahí donde vemos o situamos mentalmente su causa. Todo sonido, incluso el más abstracto, es potencialmente figurativo y su audición objetiva es desde entonces influenciada por todo tipo de asociaciones y representaciones extra sonoras.

9) Porque quizás no sería un objeto:

Christian Metz describió la actitud común en relación a los sonidos, que se toman como caracteres y no como objetos. A partir del momento donde la fuente sonora es reconocida, las taxonomías del sonido no pueden proporcionar más que precisiones suplementarias y sentidas como no indispensables, de naturaleza adjetival. Ideológicamente la fuente sonora es un objeto y el sonido mismo un carácter. Así los ruidos son clasificados más por los objetos que los emiten (el sonido de un avión) que por sus criterios propios. El sonido es entonces un no-objeto cubierto de cualidades y propiedades.

Luego, si el sonido no es un objeto real concreto, sino que opera en el espacio de la percepción a partir de la realidad de que el sonido opera estableciendo un marco en su interrelación con los otros sonidos, para lo cual los sujetos hacen operar sus archivos sonoros para interpretarlos, pero teniendo en cuenta que la percepción no es subjetiva, sino que existen patrones socioculturales perceptivos sonoros que segmentan de lo real aquello que es reconocible y que se percibe al interior de estructuras de funcionamiento complejas y que operan como efectos de máscara, de choques de sonido, de interferencias, resonancias, etc, que operan en el tiempo.

Chion propone llamar “ventana auditiva” al marco en el cual una vibración es susceptible de producir una sensación acústica localizada en el oído, sensación inverificable que se distingue por cualidades acústicas propias, fijas o variables, de altura, masa, materia, intensidad y que puede acompañarse de co-vibraciones en el cuerpo.

Ciertos sonidos situados en la zona de intensidad medio aguda y media tienen por característica el dirigirse solo a la ventana auditiva sin despertar ninguna co-vibración. Son sonidos que los sordos no pueden sentir, al contrario de los sonidos más graves.

El término co-vibración designaría el fenómeno en virtud del cual una parte de nuestro cuerpo co-vibra por “simpatía” con el sonido, lo que sucede con las frecuencias graves y con ciertas frecuencias de la voz (a nivel de la laringe). La co-vibración concerniría a todo lo que en el sonido toca al cuerpo, mas allá de la ventana auditiva propiamente dicha. Hay en el sonido además de lo verificable, (lo que se dibuja en la ventana auditiva) lo inverificable (la sensación como vibración).

Luego el sonido opera no como una relación estímulo-respuesta, sino que inserta al sujeto perceptivo. La relación con el cuerpo del sujeto perceptivo no es sólo auditiva, sino que también táctil, el sonido es bisensorial. La relación entonces con el cuerpo es más compleja, no es interpretable como el efecto de sentido que provoca un sonido sino que compromete a la corporeidad completa del sujeto pues no es solo lo audible por el oído sino que lo que siente el cuerpo del sujeto.

El sonido es bisensorial por memoria corporal, esto es, cuando la música causa una co-vibración corporal, al volver a escucharla en otro momento, su

identificación va a despertar por recuerdo o reflejo condicionado vibraciones en el cuerpo. Luego, la percepción es trans-sensorial, no existe un sensor del sonido, como por ejemplo el oído sino que como una interrelación de sensores que capta materia, textura, ritmo y espacio.

Llamamos trans-sensoriales a las percepciones que no son de ningún sentido en particular, pero pueden tomar prestado el canal de un sentido u otro sin que su contenido sea encerrado en los límites de ese sentido. Por ejemplo, una palabra leída o escuchada se recoge de la esfera del lenguaje incluso si las modalidades de su transmisión (grafismo de la escritura, timbre de la voz) tocan paralelamente dimensiones propias de cada sentido. En otras palabras, hablar de trans-sensorialidad implica recordar que sería erróneo pensar que todo lo que es auditivo no es más que auditivo.

El ritmo es la dimensión trans-sensorial de base, ya que es una percepción prenatal sentida por variaciones de presión alrededor de la pared corporal, ritmados sobre el doble ritmo del corazón del feto y de la madre.

El ser humano tiene necesidad de una nutrición sensorial consistente en variaciones rítmicas y la música es una de ellas. La ausencia de variaciones sensoriales es difícil de soportar.

La textura y el grano son otra categoría de percepción trans-sensorial. El espacio, aunque lo asimilamos a una noción visual, no es sólo una cosa visual, sino que se construye por la experiencia de desplazarse.

Los acercamientos hechos a menudo entre las percepciones de luminosidad y las percepciones de altura (cuando decimos que un sonido es brillante, oscuro y claro) parecen trans sensoriales. Según Chion cuando

hablamos de sonido claro u oscuro, centelleante o apagado en relación a su contenido más o menos grande en armónicos agudos, se trata de asociaciones que no tienen nada que ver con las “audiciones coloreadas” (Concepto relacionado con la sinestesia entre el sentido de la audición y la visión, una especie de conexión entre ambos sentidos. Por ejemplo, cuando un sonido evoca un color. La sinestesia es el fenómeno por el cual la estimulación de un sentido da origen a una sensación en otro sentido). Según Ivan Fonagy, citado en el texto de Chion, esta relación trans-sensorial pone en relación la dominancia de frecuencias con colores claros.

Luego la percepción es continua y como decíamos remite a los archivos de mundo del lector, pero que operan a nivel de un marco. Para Chion, se trata de una metáfora de percepción continua, sin embargo, más que hablar de metáfora sería necesario tener en cuenta que se trata de un dispositivo de lectura que sustituye la realidad misma inverificable con la estructuración sonora que el sujeto tiene en frente.

A menudo el sonido es tratado como un sujeto que no se bastaría a sí mismo, es por eso que se hacen esas asociaciones de sonido / color. Ante esto, Chion expone que no es correcto rebajar la idea de la trans-sensorialidad a la de sinestesia, aunque ambos fenómenos estén relacionados. A pesar de que el fenómeno de la “*audition colorée*” es innegable, permanece escéptico ante el carácter generalizable de una teoría sobre este tema.

Todas esas posibles correspondencias sinestésicas pueden estar influenciadas por poderosos factores culturales, individuales o históricos que deberían ser tomados en consideración cada vez. He aquí la imposibilidad de generalizar una teoría de ese tipo.

4. CUERPO Y SONIDO

4.1. Introducción:

Hasta el momento hemos establecido las teorías respecto a la descripción de la música, desde un punto de vista semiótico. Hemos sintetizado aquella construida desde el punto de vista de la lógica de la música, anclando en la percepción simbólica y/o semántica (Tarasti), y aquella que siguiendo una perspectiva similar (Lidov) rescata la importancia del cuerpo en la música; sin embargo, lo hace desde una perspectiva fragmentada, en el fondo de estímulo-respuesta, sin llegar a la concepción más psicoanalítica del sonido.

De allí, que tomamos a otro autor (Del Villar) que trataba de ligar los dos espacios, lo semántico/simbólico y lo imaginario. Dicha teoría nos remitió a anclar que en la percepción de la música operaban los dos registros, y que el registro imaginario remitía al cuerpo, y a una física del sonido. En ese contexto, desarrollamos los aportes de la física del sonido para la comprensión de la música misma como energía.

Esto remite, también, a profundizar lo que se entiende por cuerpo y cultura. El sujeto vive en un entorno material de objetos, y se relaciona con ellos y con los otros sujetos estableciéndose todo un campo interactivo. La televisión como el video-juego son parte de esa materialidad que amuebla el entorno de los sujetos, luego, el sujeto se implica con ello, no solamente como un sujeto intelectual, sino que como un sujeto percibiente, y siguiendo las teorías de la música ya sintetizadas, se implica corporalmente con la imagen y el sonido; aún siendo el sonido inverificable, pues no es un objeto real concreto, pero conforma un campo sonoro que junto o no a la imagen es

algo que se lee a partir de un archivo.

Por estos motivos es que es tan importante el concepto de cuerpo. Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipo* señalan que la sociedad es una máquina deseante donde el sujeto y el inconsciente no es más que un cuerpo sin órganos que la sociedad trata de domesticar. Luego, los medios y la cultura establecen una vía de utilización de los órganos del propio cuerpo. Chazal contribuirá a la descripción ya no tanto de la teoría como Deleuze y Guattari, sino que a la descripción de cómo operan los sistemas de interfases cuerpo-entorno.

4.2. La materialidad del ser humano:

La tradición metafísica y siglos de espiritualidad religiosa en nuestra cultura occidental, a menudo nos presentaron al hombre como un ser dividido entre dos componentes prácticamente opuestos en sus definiciones, características y funciones: el hombre es un cuerpo más un alma que lo habita; el alma se apropiaría de la parte humana, en detrimento del cuerpo que se quedaría con la animalidad.

Bajo esta mirada ontológica, el cuerpo correspondería a nuestra dimensión material, física y concreta, que se somete a los mismos ejes espacio temporales que cualquier otro objeto del universo. En cambio el alma, espíritu o psiquis, pertenecería a un orden etéreo, intangible, imponderable, del cual dependerían tareas mucho más nobles, comparándolas con el cuerpo y sus relaciones impuras con la materia.

Esta dualidad heredada de un cristianismo sazonado de neo platonismo arrastra consigo múltiples consecuencias que impiden una comprensión holística de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Y precisamente esa es la cuestión que Gérard Chazal intenta revertir rechazando el dualismo y planteando un monismo que concilia las partes en una totalidad integrada por lo externo -o corporal- y por lo interno -o psíquico/espiritual.

Para lograr esta mancomunidad, Chazal ²⁶ nos propone detenernos con atención en la zona donde aparecen los dos polos, objeto y sujeto. Se trata de explorar el límite o frontera donde el cuerpo habla del espíritu o donde el espíritu se exterioriza en el cuerpo, como dos factores que no pueden divorciarse el uno del otro.

En este capítulo, Chazal demuestra que la piel, nuestro órgano más expuesto, más extrínseco, es en realidad una interfase, es decir, una superficie de intercambios incesantes y en doble sentido entre lo interno y lo externo. La esencia humana entonces estaría dada por este intercambio simultáneo, dinámico e ininterrumpido, que hace interdependientes lo que hay de un lado y del otro de la interfase, y no encapsulada en el alma del dualismo.

Chazal dice que “somos lisibles en la apariencia de nuestro cuerpo, porque nuestro espíritu es nuestro cuerpo”²⁷. Entonces, nuestra apariencia, nuestra materialidad perceptible se organizaría como una doble interfase: primero, una interfase fisiológica (entre los órganos, las viseras que se ocultan y el medio del organismo), y segundo, una interfase somato-psicológica (entre el Yo y el mundo en el que habito, entre el Yo y los otros).

²⁶ Chazal, Gérard. “Interfaces”. Ed. Champ Vallon, París, 2002.

²⁷ Chazal, Gérard. Op. Cit. Pág. 16.

Es por esto que el médico puede buscar en nuestra piel, en nuestra apariencia, manifestaciones de problemas orgánicos internos, recurriendo al estetoscopio y otras técnicas modernas de la imaginería médica.

Y al mismo tiempo, también el psicólogo intenta asir el pensamiento, la psiquis, a partir de apariencias reveladoras. En este sentido, incluso los artificios del aspecto a los que recurrimos frecuentemente, si bien tienen por objeto esconder o resaltar algo de nosotros mismos (como por ejemplo, las máscaras, el maquillaje, el tatuaje, las cicatrices, etc.), pueden ser indicios del ser verdadero. Este doble movimiento de ostentación y de disimulación utiliza al cuerpo como interfase, también, entre lo que se oculta y lo que se muestra.

4.3. El cuerpo interfase, superficie de intercambio:

Chazal propone una “rematerialización” que sobrepasa al dualismo tradicional, “donde lo espiritual (la psiquis) y lo somático se casan, aunque no puedan separarse, donde lo mental se corporiza, al igual que el cuerpo individual expone enigmática, pero completamente las energías del yo”²⁸. Se trata de la interfase que entremezcla y confunde los opuestos individualizándolos. No hay ni conciencia pura ni pura materialidad, sino más bien una mixtura que se revela en las fronteras que la recorren.

Si el cuerpo es la interfase entre lo interno y lo externo, entre lo de adentro y lo de afuera, entre lo psíquico y lo somático, no quiere decir que uno exprese el otro como reflejo, sino que uno es más bien el inverso del otro. Sobre la superficie que se muestra puede hacerse una lectura

²⁸ Dagognet, François. “*Caras, superficies, interfases*”, Vrin, Paris, 1982. Pág. 8.

meticulosa que descubriría la totalidad individual. Bajo estos preceptos, la conciencia ya no reside en profundidades insondables, el cuerpo la trae a la luz a través de huellas e indicios. Entonces el cuerpo recobra un lugar central en la estructura psíquica, constituyéndose estos argumentos en las bases de la biopsiquiatría.

Como vemos, las implicancias metafísicas y semióticas que el cuerpo interfase arrastra son vastas y variadas. El cuerpo es una interfase, y toda la riqueza de la interfase está en el hecho de que es a la vez una frontera y un límite, pero también un lugar, una superficie de intercambio. El cuerpo posee ese doble status: de objeto -por su materialidad entre otras materialidades- y de sujeto humano -inequívocamente reconocible como tal, ya que ante los demás no somos otra cosa más que nuestro cuerpo.

Por otra parte, el cuerpo interfase debe regular las comunicaciones entre lo interno, donde reside la identidad profunda, y lo externo, amenazante y poblado de fuerzas dispersas. El uso del cuerpo como interfase puede responder a múltiples funciones (rituales, religiosas, festivas, que marcan pertenencia a un clan o determinada posición jerárquica, que determinen una función en la distribución social de las tareas, o simplemente que correspondan a intercambios cotidianos con nuestros semejantes), pero todas ellas presentan necesariamente una dimensión social. No olvidemos que el lenguaje, también pasa por el cuerpo, al hablar, oír, leer o escribir, porque nos implica físicamente. Chazal explica que "no puede haber comunicación de un hombre a otro sin alguna forma, alguna apariencia, alguna interfase que revele el primero al segundo y viceversa [...] El hombre va al hombre primero por el intermediario del cuerpo"²⁹.

²⁹ Chazal, Gérard, Op. Cit. Pág. 61

Para Chazal, las redes de sentido son el punto de partida tanto del orden del mundo, como de la potencia y estructura de nuestro cerebro –o psiquis. Dicho de otro modo, toda significación nacería de la interacción del hombre y del mundo, y de los hombres entre ellos. Ya lo decía el poeta portugués, Fernando Pessoa, en los versos de “Esta vieja angustia”, al preguntarse “¿pues qué es todo sino lo que pensamos de todo?”³⁰ Lo externo, el mundo que conocemos y que nos engloba está definido por nosotros mismos, así como esas definiciones intervienen en la formación de nuestra identidad individual.

En definitiva, el hombre se informa por su medio físico y social, y recíprocamente lo forma, lo modifica, lo reconstruye incesantemente. La interfase³¹ es entonces, lo que se resbala entre dos elementos para ligarlos, relacionarlos, hacerlos interaccionar y modificarlos profundamente, integrándolos en un todo. Las interfases, por su parte, se construyen y evolucionan bajo la presión de la actividad humana y del hecho de las ineluctables relaciones que sostienen.

El libro de Chazal, “Interfases” es una verdadera investigación sobre nuestro mismo cuerpo (la piel es la interfase más inmediata que usamos) que decoramos e intervenimos para tejer lazos indispensables entre los hombres y la naturaleza, e indispensables para la cohesión de las comunidades humanas.

³⁰ Paz, Octavio. 1986. Antología de Fernando Pessoa. Editorial Laia. Pág. 23.

³¹ En informática, una interfase es un dispositivo físico o lógico entre dos sistemas o dos partes de un mismo sistema, definido por la especificación de características que permiten intercambios de información. Zona (mouse, monitor, teclado, etc.) donde se intercambian informaciones, una tras otra, entre un computador y el exterior.

4.4. El hombre en el mundo:

Gérard Chazal explica cómo “nos convertimos en pura comunicación material, [y] nos reabsorbemos en este proceso de comunicación y apropiación” para configurarnos, de esta manera, como “transmisores de formas y de sentidos”³². Cuando ponemos en movimiento nuestro propio cuerpo en una actividad donde tenga que transmitir una significación, estamos siendo directamente implicados en el proceso de comunicación.

Los comienzos del hombre se conciben con la técnica y la herramienta. “Somos primero trabajadores manuales”³³: la relación del hombre con el mundo pasa precisamente por la herramienta, a través de la cual el cuerpo se prolonga, se imita y a finales de cuentas se transforma: la herramienta se reabsorbe en la mano. Es por el cuerpo que estamos en el mundo y que recíprocamente el mundo está en nosotros.

Esta es la misma idea de interfase que presenta Mc Luhan en “El medio es el masaje”, cuando afirma que “todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física”.³⁴ Además, dice que nos afectan personal, política, económica, estética, psicológica, moral, ética y socialmente, por lo que son poderosos agentes de cambio, pues modifican nuestra percepción del mundo y con eso, cambiamos nosotros a nuestra vez.

Chazal describe cómo los objetos que fabricamos, impregnados de nuestros proyectos y de nuestras intenciones, sacan de nosotros su significación. Si rechazamos las concepciones espirituales dualistas, es para buscar un sentido en el orden y la estructura de las cosas, que nos están

³² Chazal, Gérard. Op. Cit. Pág. 44.

³³ Íbidem.

³⁴ McLuhan, Marshall, “El medio es el masaje”. Ed. Paidós, Bs. Aires 1982. Pág. 26.

dadas como las que fabricamos.

Este filósofo hace patente que “nuestro cuerpo pertenece al mundo con el que hay que entrar en comunicación, y esta comunicación de nosotros al mundo se hace en nosotros mismos, en nuestro cuerpo propio que sentimos en su esfuerzo físico”³⁵. El dualismo entre espíritu y cuerpo, entre la voluntad y el movimiento se aúnan, nos convertimos en la unidad que somos, sumergidos en el mundo y en comunicación permanente con el entorno.

Luego, hemos conceptualizado el concepto de inconsciente; hemos descrito cómo se expresa éste en el imaginario y el simbólico en los textos culturales y de la vida cotidiana que el sujeto genera (En nuestro caso de los productos musicales y artísticos de Björk). También hemos definido que la forma de manifestación del imaginario y el simbólico opera a través de pulsiones, el primero, y a través de cosmovisiones conceptuales, el segundo.

Como nuestro objetivo es el inconsciente expresado a través de la música principalmente, hemos desarrollado las teorías existentes respecto a ésta y el sonido, desde las conceptuales o lógicas, como las de Tarasti, hasta las más contemporáneas vinculadas a lo pulsional (pasando por autores mediadores como Lidov); como la opción teórica implementada es aquella ligada al imaginario y simbólico de la música, hemos dejado de lado las teorías lógico-conceptuales, lo que significó desarrollar una reflexión teórica sobre el cuerpo en los textos culturales.

El cuerpo se puede entender como un espejo, un reflejo del sujeto, o como la manifestación del propio cuerpo del sujeto en el texto; esto es, la música se manifestaría pulsionalmente como una instancia ligada al cuerpo

³⁵ Chazal, Gérard, “*Interfaces*”, capítulo 1 “El cuerpo interfase”, página 47.

por las condensaciones y desplazamientos y la intensidad del sonido en el tiempo. Esto significa que contamos con las herramientas teóricas para definir y entender el fenómeno de la manifestación del inconsciente en la música.

Sin embargo, no es la música nuestro único objeto, sino que también los fractales de la letra, los dibujos y del video clip. Podemos suponer que siempre un artista tiene un concepto y/o una imagen respecto a la manifestación visual, que lo más probable vaya en correlación con su perspectiva musical, en tanto, que todo artista se inserta en una industria cultural y es el mercado quien obliga al sujeto (no sólo por las relaciones estéticas de cada cual) a tener una determinada propuesta de imagen. De hecho, Björk ha participado en filmes y video clips, lo que avala la necesidad de reflexionar y entender a esta artista desde las producciones audiovisuales en las que se inserta.

5. ARTE Y CUERPO, AUDIOVISUAL, ESPECTADOR E IMAGINARIO

5.1. Arte y cuerpo:

Mc Luhan habla del arte como “la tradición gráfica de una cultura”, y que “es modelado por la manera de percibir el espacio”³⁶. En definitiva, el arte mostraría no sólo la manera cómo percibimos al mundo sino que cargaría en él, muestras de las significaciones que establecemos en un tiempo y en un lugar determinados.

Chazal muestra que el arte exalta el cuerpo. La forma corporal proyectada en el espacio de la tela o en el material de una escultura, reenvía no sólo una imagen mediatizada del cuerpo, sino que también participa de la constitución de la interfase mediante la cual lo interno se comunica con lo externo. Se trata de ver en la materialidad de la pintura (o manifestación plástica equivalente) nuestra mirada sobre el otro.

Luego, es claro que la percepción sonora es a partir de un cuerpo percibiente y ese cuerpo no sólo establece implicaciones con las estructuras sonoras sino que con todos los objetos y sujetos con que se relaciona. De esta manera están dadas las condiciones para reflexionar sobre la relación que tiene el cuerpo con la imagen. Desde esa perspectiva, tomaremos los aportes de Aumont, Marie y Vernet.

³⁶ Mc Luhan, Marshall, Op. Cit. Pág 52.

5.2. Cuerpo y cine:

En “Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”³⁷, los autores analizan cómo la relación del espectador con el filme como experiencia se da de manera “individual, psicológica, estética, en una palabra subjetiva”. El sujeto-espectador del film, al igual que el espectador pictórico en Chazal, pone en marcha un proceso de percepción visual que dista mucho de ser pasiva, sino que al contrario, consiste en la actividad del sujeto perceptivo.

Para los autores de “Estética del cine”, el cine es una “máquina de producir imaginario”, al retomar la tesis sartreana sobre la imagen como “presencia-ausencia” del objeto, es decir, definiendo la imagen como una presencia vívida y una ausencia real. El arte, descrito a partir de la pintura por Chazal, muestra que hay una verdad más allá de la verdad que se percibe a primera vista, más allá de una representación conmemorativa o mnemónica. La interfase hace aflorar lo subyacente, lo disimulado.

Se produce, entonces, un flujo de intercambios entre el espectador de cine y el film, en que cada uno de los polos de la interfase se influyen, se comunican y se remiten a un imaginario: el espectador pone de sí mismo en la lectura de la sucesión de cuadros fotográficos dotándolos de continuidad y significación; el otro sentido de la interfase está dado por la percepción fílmica, que según Edgar Morin, abre paso a mecanismos como el de la “proyección-identificación” en la que “el sujeto, en lugar de proyectarse en el mundo, absorbe el mundo en sí mismo”³⁸.

³⁷ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, “*Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*”, Edición: Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México

³⁸ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, “Estética del cine, Espacio

En todos los casos, el arte (y el cine como manifestación artística) se convierte en la mediación indispensable entre el espectador y la sociedad, en un tiempo y espacio dados. El cuerpo retoma su función de interfase entre nuestra percepción y nuestros sentimientos, permitiendo que resuene en nosotros una intuición de lo bello: se trata de una emoción estética.

El arte íntegramente, se vuelve la interfase del tiempo, ofrece la materialidad en la cual el flujo se congela. Otras manifestaciones artísticas como “el ballet deja escapar –pero la música que lo acompaña también- una parte de temporalidad en la organización rítmica de los movimientos. El ballet se encamina a su fin, inexorablemente. La imagen pictórica o escultural debe decir el tiempo en el espacio”³⁹.

Cuando observamos un cuerpo representado, así nos esté ignorando o mirando y provocando, siempre introduce la turbación mediadora que necesita la emoción estética. El arte asegura entonces, una comunicación interhumana creando una suerte de complicidad entre el artista y el espectador. Nuevamente, lo mental, lo psíquico se reabsorbe en la apariencia del cuerpo, reafirmando su rol de interfase. En este sentido, las técnicas del cine también son provocaciones, aceleraciones e intensificaciones de la “proyección-identificación” que superan el marco del personaje, haciendo que el espectador se sumerja tanto en el medio como en la acción del film.

Chazal dice que “el cuerpo se deja ver diciendo”⁴⁰. El arte manifiesta evocaciones plásticas del cuerpo, pero “la negación del cuerpo o su

fílmico, montaje, narración, lenguaje”, Edición: Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México. Página 243.

³⁹ Chazal, Gérard, “*Interfaces*”, capítulo 1 “El cuerpo interfase”, página 43

⁴⁰ Chazal, Gérard, “*Interfaces*”, capítulo 1 “El cuerpo interfase”, página 29.

desvalorización se eleva al rango de símbolo en tanto se encuentra compuesto de una significación que no cesa de exudar”⁴¹. Desnudos o vestidos, el cuerpo no deja de enviarnos la imagen de nuestros más secretos placeres, nos pone en presencia de nuestra propia sensualidad, deseos, fantasmas, permitiéndoles seguir en secreto, habiendo sido dichos.

5.3. El espectador de cine y de lo audiovisual, como sujeto psicoanalítico:

5.3.1 Sujeto espectador cinematográfico:

Una vez que se ha pasado la etapa del espejo, o sea, cuando estamos en condiciones de establecer una diferenciación entre el yo y lo otro, cuando sabemos que lo que está frente a mí es un objeto o una persona y que realmente no soy yo, es decir, cuando el sujeto se reconoce a sí mismo como objeto, podemos dar inicio, o más bien cumplir correctamente el rol de espectador. Al respecto, Christian Metz (“Psicoanálisis y cine: el significante imaginario” Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978) señala que para que la relación pantalla-sujeto se de en forma adecuada “el espectador sabe que existen objetos, que él mismo existe como sujeto y que se convierte en objeto para los demás; se conoce y conoce a sus semejantes: ya no hace falta que se le describa en la pantalla esta similitud”⁴²

Aunque Metz establece esta relación a partir de sus estudios sobre el cine, ello se puede extrapolar a cualquier situación donde el sujeto se presenta como espectador o interlocutor, pues el individuo debe distinguir e

⁴¹ Chazal, Gérard, “*Interfaces*”, capítulo 1 “El cuerpo interfase”, página 31.

⁴² Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

identificar al yo de lo otro y para ello, es primordial que se identifique a sí mismo, o sea, haber pasado ya por la etapa del autorreconocimiento.

A partir de ese momento, el sujeto espectador está en condiciones de identificarse con el objeto que se le muestra en la pantalla, que puede ser un personaje u otro. A esto se le denomina Identificación secundaria, que no es más que la identificación que puede establecer el sujeto que ya ha pasado por la etapa del espejo con un personaje que está apareciendo en la pantalla o en cualquier tipo de texto al que dirijamos nuestra mirada. Rafael del Villar, haciendo referencia a Metz y Aumont, describe este tipo de identificación como “una identificación con los roles narrativos, con los personajes del texto que interpretamos”⁴³.

Para el psicoanálisis freudiano, el concepto de identificación ocupa un lugar central en tanto es el mecanismo básico para la constitución imaginaria del Yo. Es el nudo de procesos internos posteriores que continuarán diferenciándolo: después de la identificación primaria, vendrá la fase del espejo, las identificaciones secundarias y la fase de Edipo.

En el cine, también se da una doble identificación como la que plantea Freud en la formación del Yo. Entonces tenemos una “identificación primaria”, concepto que en el dominio del cine Christian Metz ajusta llamándola “identificación cinematográfica primaria”. Ésta correspondería a la identificación con el sujeto de la visión, se refiere a la identificación del espectador con su propia mirada, “y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central, trascendental de la

⁴³ Del Villar, Rafael. Información simbólica/información pulsional: los tipos de información que transmiten los significantes audiovisuales en condiciones de estabilidad y catástrofe. <http://www.periodismo.uchile.cl/documentos/delvillar-japoanimacion.doc>.

visión”⁴⁴.

La “identificación cinematográfica secundaria” que resultaría de la instancia representada, es decir, la identificación con el personaje y con lo que le pasa, dentro de su contexto, es la identificación con el relato. En el relato se desarrollan cosas que le conciernen al espectador en lo más profundo, y que se parece demasiado a sus propias lides con su deseo y la Ley. Esta identificación es “de modo fundamental la búsqueda de una verdad del deseo en su articulación con la carencia y con la Ley, es decir [...] una búsqueda hacia [la propia] verdad”.⁴⁵

5.3.2 Identificación del espectador con la cámara:

El papel que tiene el sujeto espectador frente a una pantalla es el de ser un individuo omnipresente, porque domina todo lo que se le muestra a través de ella, de este modo, las imágenes que se proyectan ante él, como así mismo los personajes, acciones y aconteceres que de ella se desprenden son conocidas y captadas por la mirada del sujeto que la observa. Sin embargo, en su rol mismo de espectador encontramos una paradoja de la cual muchas veces el sujeto no se da cuenta, esto es, que a pesar de constituirse como omnipresente él mismo se encuentra ausente de la pantalla, o sea, el sujeto está al mismo tiempo presente y ausente. Presente, en la medida que él como objeto se encuentra en frente de la pantalla y puede reconocer al interior de ella a otros, es decir, su presencia está marcada por su función percibiente. Sin embargo, está ausente, porque él no está en la imagen misma que se le muestra al interior de la pantalla, es un

⁴⁴ Aumont, Marie, Bergala, Vernet: "Estética del cine", Ed. Paidós, Barcelona, 1985, página 264".

⁴⁵ Del Villar, Rafael. Información simbólica/información pulsional: los tipos de información que transmiten los significantes audiovisuales en condiciones de estabilidad y catástrofe. <http://www.periodismo.uchile.cl/documentos/delvillar-japoanimacion.doc>

objeto ajeno a ella. Respecto a esto, Metz ya señalaba que “el espectador se halla ausente de la pantalla como percibido, pero también se halla presente y hasta omnipresente como percibiente”⁴⁶

Pero a pesar de estar consciente de su rol de espectador, lo que significa saber distinguir entre él y los objetos que están fuera de él, ya sea el cine mismo como sala de exhibición, la pantalla, las imágenes, los personajes, hay una especie de inconsciencia respecto al mecanismo utilizado para la puesta en escena de las imágenes que el sujeto está mirando.

Se puede decir que todo el proceso empleado para la construcción de un texto audiovisual tiene en si una serie de instancias que escapan al control del espectador y que por el mismo hecho de no ser fáciles de identificar, el sujeto las pasa por alto. Tal es el caso de la actividad misma de la cámara filmadora encargada de registrar todo aquello que será exhibido, los diferentes planos, angulaciones y tomas que nos muestra se presentan al espectador tan fácilmente como él las reconoce.

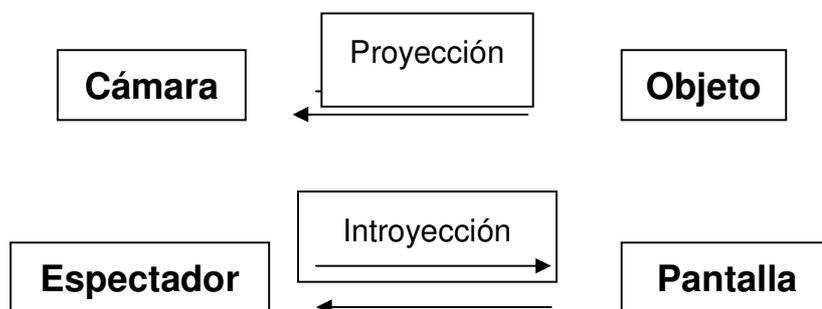
Frente a todo este accionar, el sujeto espectador no se cuestiona el proceder mismo de lo que ve, no se extraña cuando en la pantalla se muestra un paneo que le permite tener un dominio de la escena. Una panorámica, un plano general o un primer plano es para él algo cotidiano, esto, porque sabe que en su rol de espectador su función no es más que observar lo que se proyecta frente a sus ojos, o sea, el sujeto se identifica a sí mismo como mirada, tal como diría Metz.

¿Por qué ocurre esto? Porque al tiempo en que el sujeto se identifica a sí

⁴⁶ Metz, Christian. Psicoanálisis y cine: el significante imaginario. Editorial Gustavo Gili. 1977, España.

mismo como mirada, se identifica igualmente con la cámara. Ve a través de su mirada, ve y sólo es partícipe de lo que ella quiere mostrarle, o mejor dicho, lo que el director quiere mostrarle a través de su más fiel aliada: la cámara. Como se señala, la identificación con la cámara es un proceso tan natural, que no se cuestiona, a no ser que se produzca un quiebre, una distorsión en lo que estoy mirando y que nos obligue a recordar que somos simples espectadores, como por ejemplo la ejecución de un ángulo extraño, diferente a lo que acostumbramos a ver.

Como espectador el sujeto cumple una doble función: ser proyector y pantalla al mismo tiempo. Sujeto-proyector en la medida en que el individuo arroja su mirada sobre la pantalla, deposita su visión sobre ella. Sujeto-pantalla se refiere a que la pantalla lanza sobre la retina del espectador sus imágenes, le devuelve la mirada, convirtiéndose así en proceso introyectivo. Entonces, el sujeto a la vez que emite, recibe; a la vez que proyecta, registra. En el aspecto netamente técnico, esta relación cámara-objeto se concreta cuando el aparato registrador (cámara) selecciona su objeto, aquí estaríamos hablando de un proceso proyector. A la inversa, cuando el objeto se deja registrar en una cinta ubicada en la cámara, hablamos de un proceso introyectivo.



Sin embargo, esta no es la única identificación del sujeto con la cámara, pues no se trata solamente de un juego de identificaciones de imágenes que remiten a la vivencia del sujeto sino que siguiendo a Chazal, Deleuze y Guattari a la percepción desarrollada por la extensión del cuerpo del sujeto en la imagen en tanto interfase.

El imaginario a diferencia de Aumont y Metz remite a la energía inconsciente como la que se expresa en los archivos de imágenes, pero también se expresa en la inserción del texto en el cuerpo, lo que significa decir que los ojos no son un órgano intelectual, sino que se dejan llevar por su propia carga y descarga energética de acuerdo a los archivos visuales y a la realidad material percibida. Allí se torna importante la descripción de Chazal de concebir al cuerpo como interfase, esto es, no hay un ojo que percibe, sino que hay un cuerpo que se implica y no se implica.

5.4. Interrelación Imagen en secuencia - cuerpo - música:

En nuestra sociedad actual, las comunicaciones son multisoporte y los sujetos realizan relaciones hipertextuales en su percepción e intelegibilización entre los textos culturales. De allí la importancia del estudio de la video música, como una relación imagen-cuerpo-música.

Desde el punto de vista de las teorías de la música, las que más se vinculan con la imagen son aquellas teorías que ponen énfasis en lo imaginario, pues la relación imagen-sonido no podría ser conceptual: de la perspectiva de los sujetos lectores, la implicación con la música es imaginaria y la relación con la imagen también. Sin embargo, no todos los estudios

acerca de la relación imagen-sonido anclan el imaginario.

Muchos autores se han preocupado de establecer cuál es la relación en el cine entre imagen y sonido: el sonido puede cualificar, dar un atributo a la historia (esta es la percepción más generalizada del cine narrativo clásico), el sonido puede dar una información anexa, complementaria o incluso antitética; no obstante, el estudio no toma en cuenta cual es la vehiculización imaginaria que el sonido y la imagen pueden desarrollar.

El aporte de Michel Chion (*La audiovisión*, 1993, Paidós, Barcelona) nos permite entender la ligazón que tiene el cine con el sonido, sin embargo, todo se sitúa a nivel de los contenidos. Dicha visión nos impide anclar en la interpretación del video clip donde es el sonido el estructurador de la imagen y la imagen cumple la función de atributo del sonido. De allí la importancia de anclar en el imaginario y de insertar las reflexiones sobre el cuerpo de Chazal, esto es el cuerpo interfase de múltiples soportes. De allí que la investigación se centrará en la perspectiva de la identificación imaginaria ya definida, en su ligazón con el concepto de cuerpo interfase que definimos y con una teoría imaginaria de la música, también descrita.

5.4.1. Perspectivas desarrolladas existentes:

5.4.1.1. Concepto de tiempo-imagen en movimiento en Deleuze:

Deleuze y Guattari han definido el inconsciente como energía, lo que implica decir que todos los aparatos culturales son una extensión del propio cuerpo. Sin embargo, Deleuze, cuando estudia el movimiento y el tiempo en el cine, se centra fundamentalmente en los contenidos dejando de lado la contribución de su obra capital, “*El Anti Edipo*”.

Los conceptos de tiempo y movimiento y su relación entre sí en la imagen

en secuencia en Deleuze, son abordados desde el plano del relato, de la historia, de cómo se mueven los personajes dentro de un espacio y tiempo y no relacionados con una pulsionalidad.

Deleuze en “La imagen-tiempo” nos muestra cómo operan dos maneras de concebir las imágenes en el cine con respecto al tiempo y el movimiento. Habla de una imagen-movimiento y una imagen-tiempo. Primero, desde una mirada clásica por un lado y por otro desde el cine moderno.

En el cine clásico, la imagen-movimiento se abre hacia dos vías: una que tiene que ver con los objetos en el espacio y otra que se relaciona con un todo que cambia en el tiempo. Así nos habla del encuadre del plano como lo que se dirige a los objetos y del montaje que constituye aquel todo, desprendiéndose de él la imagen del tiempo.

Aquí, el tiempo está en estricta subordinación del montaje y constituye una representación indirecta de la síntesis de imágenes, donde cada imagen-movimiento se encuentra unida a otra. Esto implica que exista un presente continuo.

Para que todo esto se dé, el movimiento debe ser normal, entendiéndolo como la existencia de centros, equilibrios, que permitan al espectador percibir lo móvil y asignar el movimiento.

Además, las imágenes-movimiento en sí pueden expresar a este todo que cambia en función de los objetos sobre los cuales el movimiento se establece. De esta manera, el tiempo le pertenece al movimiento: un plano puede ser en sí un montaje y cada imagen-movimiento un célula de tiempo.

Las imágenes-movimiento están ligadas a una situación sensorio-motriz, constituida por una imagen-percepción que luego pasa a configurarse en una imagen-acción. Primero recibo una percepción y luego la ejecuto, acto que tiene que ver con el encadenamiento de imágenes, con una causa y un efecto. Deleuze toma a Bergson para establecer que la imagen-sensorio motriz tiene que ver con un reconocimiento automático que actúa por prolongación que se desarrolla por movimientos. Estos movimientos operan de manera horizontal o de acuerdo a asociaciones de imágenes que nos alejan cada vez más del original, pero manteniéndose “en un solo y mismo plano”⁴⁷. Con esto, podemos decir que la temporalidad está gobernada por la acción y el desarrollo lineal de una historia, una secuencia de imágenes.

El movimiento es referido a la acción de los personajes y no a la gestualidad, no al desarrollo de tensión y desplazamiento energético, sino que si bien es cierto que problematiza un eje importante como es el movimiento, su lectura de él está alejada de su propia contribución del Anti Edipo, desde donde se vería al cine como una instancia pulsional energética.

En contraposición a esta "imagen-movimiento", Deleuze define la "imagen- tiempo" ligada a una mirada moderna en el cine. En ella, el tiempo ya no se concibe como una entidad que emana del montaje ni que depende del movimiento. Aquí, sucede el proceso inverso: el movimiento es consecuencia del tiempo y éste encuentra espacio para liberarse y surgir directamente.

Si en las distinciones anteriores era necesario un movimiento normal,

⁴⁷ Deleuze, Gilles. La Imagen-tiempo, estudios sobre cine 2. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2005. Pág. 67.

ahora será el movimiento anormal, “aberrante”, el que pondrá en cuestión el estatuto del tiempo como representación indirecta. Según Deleuze, “lo que el movimiento aberrante revela es el tiempo como todo, como ‘apertura infinita’ como anterioridad sobre todo movimiento normal definido por la motricidad”⁴⁸

La aberración del movimiento libera al tiempo del encadenamiento y lo hace operar como una representación directa. El presente en el cine moderno es eterno: tiene un pasado y un futuro, sin los cuales éste no existiría, un antes y un después que debe ser captado y que coexisten con la imagen.

Pero en la imagen-tiempo el montaje no queda fuera de consideración, ha cambiado su sentido: “en lugar de caer sobre las imágenes-movimiento, de las que se desprende una imagen indirecta del tiempo, recae sobre la imagen-tiempo desprendiendo de ella las relaciones de tiempo de las que el movimiento aberrante no hace más que depender”⁴⁹. El montaje ya no pregunta cómo se encadenan las imágenes, sino que es lo que la imagen muestra.

En esta imagen tiempo, el esquema sensorio motor ya no se ejerce, los personajes están sometidos a una situación óptica y sonora pura. Las percepciones y acciones ya no se encadenan ni se alejan del objeto. Lo que ocurre es un “reconocimiento atento” (Bergson), donde ya mi percepción no se prolonga. Lo constituyen movimientos que reforman al objeto, del cual extraigo cualidades y puedo volver una y otra vez para reconocer nuevos aspectos, pudiendo partir de cero, no necesariamente acumulando percepciones.

⁴⁸ Deleuze, Op. Cit. Pág. 59.

⁴⁹ Op. Cit. Pág. 64.

Este reconocimiento se hace sobre la base de imágenes ópticas y sonoras puras, que remiten a lo inagotable, a un sin fin de descripciones sobre el mismo objeto. Y no se trata de asimilar a la imagen con el objeto, sino que ésta lo describa y hable de él.

El tiempo, ya sea como subordinado del montaje y el movimiento o en plena independencia de ellos, remite y se entiende en un espacio narrativo. Luego, el tiempo no es definido imaginariamente desde el punto de vista de por ejemplo, establecer las tensiones y desplazamientos energéticos dados por el tiempo del montaje, sino que siempre se enmarca en lo diegético, en el sentido.

Deleuze también reflexiona sobre cuerpo y pensamiento: Deleuze habla del cine y su relación con el cuerpo, cerebro y pensamiento, abordando a distintos cineastas y cómo ellos exploran estos conceptos en sus filmes.

Para el autor, el cuerpo “es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida”⁵⁰. El cuerpo fuerza a pensar acerca de lo que se encuentra fuera del pensamiento, o sea la vida misma. Es por el cuerpo mismo y no por medio de él como el cine se enlaza con el pensamiento, el espíritu.

El cuerpo se constituye como una imagen-tiempo, pues nunca está en presente y contiene un antes y un después. Es la serie del tiempo. La actitud del cuerpo pone al pensamiento en relación con el tiempo.

Un caso es Cassavetes, quien disuelve la historia, la intriga o la acción y

⁵⁰ Deleuze, Op. Cit. Pág. 251.

también el espacio para alcanzar las actitudes como categorías que ponen al cuerpo en el tiempo, tanto como al pensamiento en la vida. El cineasta cuando dice que “los personajes no deben venir de la historia, sino que la historia debe ser segregada por los personajes, resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales; y lo que debe surgir de ellas es el gestus, es decir una teatralización o dramatización que vale por cualquier intriga”⁵¹. Así, las actitudes del cuerpo son expuestas como rostros que expresan la espera, la fatiga, la depresión, etc.

De esta manera, Cassavetes compone el espacio con trozos desligados que sólo el gestus conecta. El encadenamiento formal de las actitudes reemplaza a la asociación de imágenes.

La *nouvelle vague* toma las posturas y actitudes y las lleva lejos al explotarlas en el cine. Es un cine de los cuerpos que moviliza al pensamiento. Godard toma a las actitudes del cuerpo como categorías del espíritu, siendo el gestus el hilo que va de una categoría a otra.

Los ejemplos son varios, pero todos remiten al concepto de cuerpo entendido desde la gestualidad. Lo corpóreo es lo gestual y lo que vemos en pantalla es el cuerpo de la vida, las categorías de ésta serán las actitudes del cuerpo, posturas.

Asimismo, el cuerpo de la pantalla no se trata de una extensión del propio cuerpo. Como Jean Louis Schefer dice, citado por Deleuze, no es el objetivo del cine el reconstruir una presencia de los cuerpos, en acción y percepción, sino operar una génesis primordial de los cuerpos en función “de un

⁵¹ Ibidem. Pág. 255.

comienzo de lo visible que no es todavía figura, que no es todavía una acción”⁵²

Si hablamos del cerebro, Deleuze lo distingue como una entidad que controla al cuerpo y que al mismo tiempo se ve dominada por éste. En ambos casos las actitudes corporales y el gestus cerebral serán distintos.

En Kubrick, el mundo mismo es un cerebro. Por lo que en escena, las actitudes del cuerpo, por muy violentas que sean dependerán del cerebro. Luego, el cuerpo no remite, en definitiva, más que al sujeto que piensa y vive la vida, pero no a la energía que subyace en su forma de funcionamiento.

⁵² Ibidem. Pág 267.

6. CONSIDERACIONES

De las páginas precedentes se deduce que la investigación, teniendo como objetivo el inconsciente de Björk expresado en la música, los dibujos, la letra y el video clip, tiene un marco común conceptual, pues el imaginario se expresa en la música como condensación y desplazamiento energético, hecho homologable a cómo se expresa en la video clip y se expresa en los dibujos.

Es claro que hay diferentes teorías para enfrentar este problema; nosotros hemos hecho la nuestra por las razones dadas: una perspectiva no lógica de la música, sino que más cerca del imaginario mismo; esto permite una mayor factibilidad de ligazón analítica entre la imagen, el video clip y la música, en tanto que todas ellas se ven como manifestación del cuerpo. La perspectiva planteada tiene, a priori de la investigación una posibilidad de éxito pues entrevistas de la misma Björk hacen explícito que su implicación con el canto lírico, no es lógico, no es retórico, sino que corporal

CAPÍTULO IV

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

1. PASOS METODOLÓGICOS, CONSTITUCIÓN DE UN MODELO INTERPRETATIVO

La realidad cotidiana en que estamos insertos está dada por una serie de elementos que se conjugan para otorgar un sentido. Pareciera que todo es armónico gracias a que se encuentra organizado bajo una lógica geométrica, que es más bien rígida.

La naturaleza, tradicionalmente fue considerada como fuente de inspiración y perfección. Sin embargo, esto no era así, puesto que mostraba una clara tendencia al caos, a la imperfección, a la irregularidad, conceptos que se alejaba de la regularidad geométrica clásica con que se definía, por lo que no es posible representarla mediante el orden geométrico tradicional (newtoniano / euclideo). En definitiva, la belleza de las formas geométricas puras es ajena a la naturaleza y a la "naturaleza de la naturaleza". Lo natural resulta irregular, impredecible, azaroso e inasible.

Para Benoit Mandelbrot en su libro *La geometría fractal de la naturaleza*: “La matemática clásica está enraizada en las estructuras regulares de la geometría de Euclides y en evolución continua de la dinámica de Newton [...] la revolución se produjo al descubrirse estructuras matemáticas que no encajaban en los patrones de Euclides y Newton. Estas nuevas estructuras fueron consideradas patológicas”⁵³

Entonces, podemos entender la geometría fractal como la geometría de la naturaleza, por ende, del caos, con formas y secuencias que son localmente impredecibles, pero globalmente ordenadas, en contraste con la geometría

⁵³ Mandelbrot, Benoit. “La Geometría fractal de la naturaleza”, Ed. Tusquets, Barcelona, 1997

euclídea, que representa objetos creados por el hombre.

Por tanto, desde el punto de vista formal es imposible reconstruir la realidad a partir de regularidades, sino que se hará a través de fractales, de fragmentos que unidos unos con otros conformaran esa realidad. Es decir, a partir de las partes se podrá construir la totalidad, del fragmento es posible construir el todo. Así lo señala Rafael del Villar en su artículo *Hacia una semiótica del consumo hipertextual y fractal: "el caso chileno"*: "El fragmento es una parte, pero al mismo tiempo es una irregularidad, no es la regla; pero de dicho fragmento es posible construir un principio constitutivo que puede presentarse en diferentes escalas"⁵⁴.

Es el modelo creado por Benoit Mandelbrot el que utilizaremos para la presente investigación, en cuanto analizaremos diversos formatos: video clip, análisis de letra, análisis energético y análisis de dibujos, todos ellos pertenecientes a la cantante islandesa Björk. A partir de ellos, y de forma fragmentada, se llevará a cabo un análisis segmentado de cada soporte, como así mismo la interrelación que se establece entre cada fragmento. Por otra parte, dentro de la principal fragmentación que se establecerá, se harán sub-fragmentaciones. Esto nos permitirá entender el funcionamiento de cada uno de ellos, como también, constituir una totalidad, un sentido global, lo que nos permitirá conocer finalmente el inconsciente Björk.

Por otra parte, se utilizarán herramientas metodológicas de la semiótica para la descripción de cada fractal. Para ello debemos saber que por mucho tiempo se pensó que cada soporte audiovisual poseía códigos que la singularizaban y, por ende, que los diferenciaban de otros. Sin embargo, los códigos están lejos de ser herméticos y distinto a como se pensaba, se

⁵⁴ Del Villar, Rafael. *Hacia una semiótica del consumo hipertextual y fractal: "el caso chileno"*. Artículo de la revista italiana *Semiotiche*, 2005.

interrelacionan con otros códigos, así lo explica Del Villar: “[...] los códigos están lejos de ser cerrados y autónomos, sino que se interconectan con otros códigos. No son reglas entre emisores y receptores; sino que materialidad significativa, vehiculizadores de información”⁵⁵.

Así, para el análisis del video clip se tomara el modelo planteado por Rafael del Villar “semiótica del video-clip”, el que nos permitirá, por un lado, conocer el tipo de información que se desprende del texto musical y, por otro, estar al tanto de la información que entrega la imagen audiovisual en secuencia. Este modelo posee 3 fases:

a) *Análisis de la estructura del texto musical* (la pieza musical incluida la letra), es decir, la estructuración pulsional al mismo tiempo que los contenidos, en su secuencialidad temporal.

b) *Descripción de la vehiculización de información que está manifestando la imagen audiovisual en secuencia* a través del Código Organización de la imagen, compuesta por encuadres, planos, movimientos de cámara y montaje; El código Narrativo se encuentra conformado por la puesta en escena: personajes, acciones, mensaje lingüístico, mensaje gestual, proxémica, vestuario y escenografía. El código cromático será analizado desde el punto de vista de la combinación de cromas, brillos y saturaciones. Por último el código sonoro se encuentra conformado por la música de las palabras, la música-música y la música-ruido.

c) *Evaluación propiamente tal*, teniendo en cuenta el análisis del texto musical, veremos si para cada segmento del texto (arbitrariamente segmentado) se da

⁵⁵ Del villar, Rafael. "Trayectos en Semiótica Fílmica Televisiva", Ed. Dolmen, Santiago, Chile, 1997.

coherencia o no con los segmentos pertinentes de la cadena audiovisual.

Todos estos pasos, nos permitirán llegar a aprehender en toda su dimensión el inconsciente de la cantante Björk y como dice del Villar, se trata de diagnosticar si el sujeto generador del video se puso en la piel pulsional y lexical de la obra musical. Es así, que a través del análisis de las partes se tratará de llegar a la conformación de un sentido único, que en este caso, estará dado por el análisis por separado del código organización de la imagen, el código narrativo, el código cromático y el código sonoro, que en su conjunto, vehiculizan información de sentido que le será transmitida al espectador.

Finalmente, el análisis que se llevará a cabo estará organizado de la siguiente manera:

Lexis			
Código organización de la imagen	Código Narrativo	Código cromático	Código Sonoro
Encuadres, angulaciones, plano, movimientos de cámara.	Puesta en escena, Personajes, mensaje lingüístico, mensaje gestual, proxémica, vestuario y escenografía	Combinaciones de cromas, brillos y saturaciones	La música de las palabras, la música de los ruidos y la música-ruido

Para el análisis de los dibujos realizados por la misma cantante islandesa Björk, se hará uso de la semiótica de los dibujos también planteada por Rafael del Villar. Esta igualmente se encuentra conformada por el código narrativo el cual muestra la puesta en escena que se encuentra constituida por los personajes, mensaje lingüístico, mensaje gestual, vestuario y escenografía; el código cromático integrado por las combinaciones de cromas, brillos y saturaciones y el código lineal compuesto por los diferentes tipos de trazos presentes en el dibujo y que pueden ser horizontales, verticales y diagonales.

Así mismo, también se analizarán el código planos, conformados por el plano panorámico, plano general, plano americano, plano medio, primer plano y primerísimo primer plano; el código angulación conformado por angulación frontal, lateral, picado y contrapicado. Por último, el código encuadre, que es el espacio donde se desarrolla la acción se constituye de encuadre horizontal y vertical.

Dibujo	Código narrativo	Código cromático	Código lineal
	puesta en escena que se encuentra constituida por los personajes, mensaje lingüístico, mensaje gestual, vestuario y escenografía	combinaciones de cromas, brillos y saturaciones	diferentes tipos de trazos presentes en el dibujo, ya sean horizontales, verticales o diagonales
	Código Planos	Código Angulación	Código Encuadre
	Plano panorámico, plano general, plano americano, plano medio, primer plano y primerísimo primer plano	frontal, lateral, picado y contrapicado	horizontal y vertical.

Por último, para el análisis de la letra de la canción Jóga se hará uso de la metodología estructural planteada por Lévi-Strauss en “La metodología estructural propuesta por Levy-Strauss en el análisis de los mitos: apariencia y realidad”⁵⁶

Para esta teoría los pasos a seguir son los siguientes:

1) Configuración del corpus y contexto etnográfico: puede estar compuesto por un texto de referencia o bien, fragmentos de varios textos que se pretende analizar, los que son seleccionados sin aislarlos de sus condiciones de producción (contexto). Los criterios para seleccionar el corpus son, en buenas cuentas, una muestra estratificada que quedará satisfecha sólo cuando se sature (cuando las cosas comiencen a repetirse). El corpus debe establecerse como una validación etnográfica (de contexto) o teórica (el problema o tema en estudio es el que determina los textos escogidos), en ningún caso, al azar.

El contexto etnográfico está presente en dos momentos: a) la selección de los textos que conforman el corpus y b) la construcción del modelo de estudio. Lévi-Strauss propone una doble verificación objetiva del análisis estructural: una a nivel lingüístico independiente de la intencionalidad del autor del texto o del mismo analista que realiza el estudio y otra a nivel de encuesta etnográfica.

En el análisis estructural de Lévi-Strauss no se trata de analizar el texto a partir del contexto. Es el estudio objetivo del texto mismo el que reenvía al contexto. Es así como para una adecuada interpretación, el analista deberá recurrir al contexto etnográfico a partir de las necesidades que el mismo texto

⁵⁶ Del Villar (1997), “Trayectos comparativos en semiótica literaria: la complementariedad entre Lévi- Strauss, Julia Kristeva, y Petitot- Cocorda en el análisis del universo semántico y pulsional”, en *Revista Chilena de Semiótica Nro 3*, <http://rehue.scociales.uchile.cl>

plantee.

2) Segmentación del texto: se trata de subdividir el corpus en segmentos más pequeños para de este modo hacer más factible su estudio y análisis en profundidad. Al tratarse de un aspecto puramente metodológico, se realiza de forma arbitraria, ya que no hay principio que valide su acción. Esto es aplicable tanto a textos narrativos (sólo texto escrito) como a textos audiovisuales. Los segmentos deben ser lo más pequeños posibles. A cada segmento lo llamaremos lexis y serán numerados como una manera de ordenar el análisis.

3) Extracción de las categorías semánticas o de sentido posibles: se trata de establecer las categorías de sentido implícitas en las lexis previamente definidas. Las categorías no constituyen acciones ni resúmenes de las lexis, sino que constituyen categorías semánticas conceptuales. Se habla de categorías “posibles”, pues no son definitivas por lo que puede darse el caso de que estén mal definidas y deban ser modificadas en el curso de las investigación. Serán los pasos posteriores, los que permitirán redefinirlas, negarlas o confirmarlas, mediante procedimientos de prueba específicos.

Las categorías semánticas o de sentido deben cumplir con las siguientes máximas o requisitos metodológicos:

- a) dar cuenta de todos los datos y estar avaladas por éstos,
- b) ser conceptuales y no paráfrasis o repeticiones de frases del texto,
- c) ser exhaustivas
- d) ser excluyentes entre sí (alude al procedimiento de reducción),
- e) ser oponibles unas con otras, y
- f) los conceptos que se utilicen para definir las deben expresar la acepción o sentido que se les da en el texto en estudio.

4) Reducción de las categorías semánticas en base a una pertenencia de sentido: Una vez establecida la totalidad de las categorías de sentido del corpus en estudio, procede realizar la reducción de las categorías en base a una pertenencia de sentido. Esto es, tachar aquellas categorías que apelan al mismo significado (que se repiten), aún cuando estén escritas mediante distintos significantes, dejando sólo una. Se trata de tarjarlas y NO de borrarlas, pues puede que posteriormente nos demos cuenta que está mal hecha la reducción y éstas nos sirvan para corregir el error o, bien, porque la categoría estaba mal definida o mal planteada y puede ser necesario modificarla.

5) Búsqueda de las transformaciones o establecimiento de las oposiciones:

Como ya se enunciaba en el establecimiento de las categorías de sentidos, éstas deben ser susceptibles de ser opuestas y su definición debe ser pensada siempre en base a su opuesto binario. Ej: miedo/valor).

Cada signifiante NO reenvía automáticamente a un significado, sino que dicho significado se define también por las relaciones que los significantes del texto establezcan entre sí. Sólo haremos uso del contexto etnográfico cuando no podamos establecer dichos significado a partir del mismo texto. Este hecho lleva a re-evaluar las categorías semánticas en base a las interrelaciones entre significantes y no quedarnos sólo con la sintetización de las frases del texto en conceptos

Para Lévi-Strauss no son las semejanzas entre los significantes del texto y los del contexto etnográfico, los que permiten estudiar la estructura profunda del corpus, sino el parecido de las diferencias. El proceso de transformación pretende aproximar las categorías de sentido buscando su

parecido, al mismo tiempo que sus diferencias. Cada diferencia (oposición) apunta a un código o eje semántico (en el esquema de más abajo lo definiremos por la letra S)

A1	/	B1	↔	S1	<p>Tanto las categorías, como también las oposiciones semánticas que se pueden extraer de un texto son infinitas.</p> <p>El símbolo , así como las letras vinculan las columnas similares y representan la relación de parecido entre categorías. El símbolo / señala la oposición o diferencia entre categorías.</p> <p>Los puntos suspensivos al final de las columnas apuntan a su carácter infinito.</p>
A2	/	B2	↔	S2	
A3	/	A3	↔	S3	

2. PROTOCOLOS DESCRIPTIVOS

2.1. Código Organización de la Imagen:

La puesta en imágenes constituye lo que se denomina código Organización de la Imagen. Código, puesto que en el cine y la televisión son fundamentalmente imagen en secuencia, tal como lo demuestran los estudios de Metz respecto a la especificidad del cine como práctica cultural, distinto a otros sistemas de representación.

Este código incluye los encuadres, planos, angulaciones de toma, movimientos de cámara y montaje, edición o post producción, que tanto en el cine como en la televisión son fundamentalmente secuenciales. Éste carácter –de secuencial- le permite diferenciarse de la fotografía y la pintura, es decir que se detectan los planos, encuadres y angulaciones de toma, simultáneamente y en función de lo que he visto y vendrá.

Ya en 1968, Eco hablaba de la "triple articulación del lenguaje cinematográfico"⁵⁷. Planos, Angulaciones y Encuadres son estáticos, pero lo que percibo son secuencialidades, dadas sólo por dos vías: porque muevo la cámara (movimientos de cámara), o por algún tipo de corte de imágenes.

Luego, son los movimientos de cámara y el montaje o edición quienes articulan perceptivamente y cognoscitivamente lo que veo. No es casual, entonces, que se postulen como formando parte de un mismo código.

⁵⁷ Eco, Humberto. Citado en <http://www.periodismo.uchile.cl/documentos/delvillar-codigos.pdf>

- **Encuadre:** es la porción de la realidad que yo decido registrar y por ello enmarcar (encuadrar) con la cámara. Una formalización posible de los tipos de encuadre es factible de desarrollar basándose en dos grandes ejes:

a) El tipo de formato que se privilegia, es decir, si prima la horizontalidad o la verticalidad.



b) Conservar o alterar la línea imaginaria cielo/ tierra. Al conservarla, nos hace partícipes de lo que allí se ve. Gauthier (1976) dice que ante ella nos encontramos frente a una cámara subjetiva perceptiva: ese tipo de encuadre nos muestra "algo" que nosotros podemos "ver en nuestro propio encuadre de la vida cotidiana". En los encuadres cuyo eje cielo/tierra es alterado, se modifica la percepción normal del lector por lo que, siguiendo a Gauthier, allí la percepción es objetiva: "no apela a la subjetividad del lector, sino que a este le llega la percepción del fotógrafo que la sacó". Nunca será un "estar ahí mirando aquello, sino que es alguien que lo hace mirar".

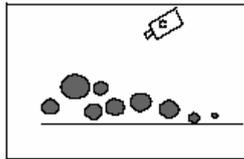


- **Angulaciones de toma:** son las inclinaciones de la cámara respecto al objeto, las opciones que hagamos respecto a la angulación de nuestra cámara en relación al objeto registrado. Sea cualquiera el tipo de encuadre, nuestra cámara puede registrar al objeto de acuerdo a las siguientes angulaciones:

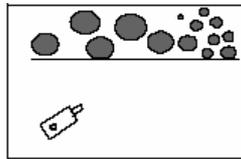
a) Frontal:

CAMARA----->OBJETO

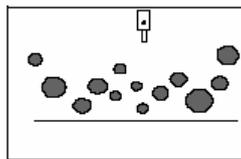
b) Picado: con una angulación de 45° , se enfoca hacia abajo.



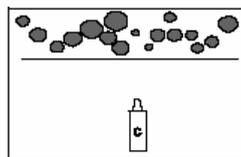
c) Contra Picado: con una angulación de 45° , se enfoca hacia arriba.



d) A Plomo: con una angulación de 90° , perpendicularmente se enfoca hacia abajo.



e) Inversamente, con una angulación de 90° , perpendicularmente se enfoca hacia arriba.



Todo encuadre supone un fuera de cuadro. Lo que significa que no captamos todo, sino una porción de la realidad. Todo encuadre -cualquiera que sea la angulación de toma que escojamos y el plano- presupone "que dejamos algo fuera": objetos/sujetos narrativos sin registrar.

Sin embargo, cabe señalar que todo encuadre, angulación, planos y objetos/sujetos narrativos registrados pueden operar de dos formas:

- a) Constituyendo una totalidad cerrada. En este caso hablamos de que constituye un Campo Visual, o
- b) Constituyendo un espacio que hace explícito "otro espacio" que no está en la imagen, pero si la imagen que observo me habla que existe. En este caso hablamos de la existencia de un Fuera de Campo.

2.2. Código Narrativo

Está definido como la puesta en escena de sujetos u objetos en sus acciones, gestualidades, proximidades, vestuario, escenografía y palabras. Esto es, implica no sólo lo que los sujetos hacen sino que también lo que dicen, siendo en definitiva la forma en cómo se cuenta una historia.

En esta puesta en escena se nos muestran personas, situaciones y decorados, por lo que el código narrativo implica, entonces, los sub-códigos lingüísticos, gestuales, proxémicos, del vestuario, de la escenografía y aquellos generados por la relación entre personajes, objetos y escenografía.

Según Del Villar “no sólo vehiculizan información los objetos, las personas y las acciones que en la foto se realizan en el contexto de "un decorado" artificial o natural (y de una vestimenta específica), sino que las relaciones de proximidad/lejanía que se establecen entre todos los elementos anteriores "crean un ambiente", nos expresan un sentido (proxémica)”.⁵⁸

La narratividad en la imagen en secuencia al incluir el movimiento de los personajes, hace que este código esté en directa relación con el código organización de la imagen en cuanto a planos, encuadres y angulaciones de toma. Sin embargo la significación final transmitida estará dada por la interrelación de todos los códigos estudiados.

2.3. Código cromático

En nuestra cultura occidental los colores no son más que un atributo de la imagen al cual van ligados, operan nada más que como cualificadores de la imagen en secuencia (cine, televisión y video clip).

Para analizar el código cromático se debe partir de la base de que un color en estado puro no es capaz de significar, pues los cromas son abstracciones. Pero si deseamos buscar una significación, la encontraremos en la variación de los mismos cromas. Así, el código cromático funcionará a través de la combinación de cromas, brillos y saturación.

⁵⁸ Del Villar, Rafael. La materialidad a través del cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos. Proyecto de Investigación Fondecyt No 1000954, año 2000, Departamento de Ciencias Mediáticas y de la Comunicación, Universidad de Chile, titulado "Dibujos Animados en Chile: sintaxis, circulación y recepción".

Según Rafael del Villar, el color funciona como un dispositivo integrado por tres subconjuntos, estos son:

- **El matiz:** que es el croma o color mismo.
- **La saturación:** se refiere a la pureza de un color respecto al gris, o si se quiere cuán diluido se encuentra el color.
- **El brillo:** que va de la luz a la oscuridad. Se refiere al valor de las gradaciones tonales, correspondiendo en el caso de la fotografía, el cine y la televisión a la iluminación. Es la oposición entre luz (blancos) y oscuridad (negros), lo que constituye el “contraste” que da nitidez a la imagen. A la inversa, la ausencia de contraste produce el terreno de los grises, de la no-nitidez o difusividad.

Y así como lo define el propio del Villar, “los subconjuntos descritos conforman un todo articulado, siendo la conjunción específica de la singularidad de estos subconjuntos los que producen un connotación y un goce personal”⁵⁹.

Entonces, lo que transmite una información semántica y a la vez pulsional no son los cromas en estado puro, sino que la variación de ellos en conjunción con el matiz, el brillo y la saturación.

⁵⁹ Del Villar, Rafael. Op. Cit.

2.4. Código Musical:

Según lo expuesto por Del Villar en “La materialidad a través del cual se transmite la información en el texto audiovisual o la problemática de los códigos” hablaremos de estructuración rítmica, entendida desde el punto de vista perceptivo pulsional como una onda ondulatoria del sonido, la cual se desarrolla a partir de cambios de intensidad en el tiempo. La forma de funcionamiento de la música la podemos descomponer en tres dimensiones: duración, intensidad y amplitud.

La duración se refiere al eje de la temporalidad, entender que todo sonido tiene un comienzo y un fin. La intensidad tiene que ver con la cantidad de energía que llega a un micrófono o a un tímpano a través del aire, la cual se mide por decibeles, siendo 0 db el umbral de sensación sonora, y 120 db el umbral desagradable. La amplitud remite a la distancia entre el punto de reposo y el punto extremo alcanzado por el cuerpo vibrante en su desarrollo temporal, medida en Hertz o ciclos por segundo.

La estructura rítmica será entendida como un todo, por lo tanto debemos reconstituirla a partir de segmentos, arbitrariamente fraccionados, que son ya una articulación de frecuencia, intensidad, tonos, timbres. Es decir, estructuraciones rítmicas en acto que se relacionan unas a otras, a través de determinaciones específicas. A ellos los llamaremos "formantes", según la denominación dada por Nicolás Ruwet (1967-1972), los cuales definiremos como instrumentos que tienen un comportamiento similar desde el punto de vista de la onda ondulatoria del sonido que generan. Estos formantes se interrelacionan entre sí a través de:

- una relación de **equivalencia** cuando tienen un comportamiento similar en cuanto a la onda ondulatoria que originan desde el punto de vista perceptivo.
- una relación de **contrapunto** cuando se postula una antítesis rítmica, teniendo cada formante principios constitutivos perceptivos de índole diferente.

Entenderemos a la música, en tanto que sonido, y por ello una vibración, como energía, tomando lo planteado por Del Villar en el texto citado. Energía que tiene un comportamiento similar a lo que la Teoría Psicoanalítica denomina Pulsión.

Las pulsiones remiten nada más que a flujos de energía. La inserción de éstas en la inteligibilización del mensaje cultural se la debemos primero a Freud, después a J. Lacan, W. Reich, a Deleuze-Guattari, C. Metz, J. Kristeva, y J.F.Lyotard.

Los procesos pulsionales son procesos de condensación / expansión de la energía, propios del inconsciente orgánico del individuo. Tanto de carácter psíquico, en cuanto operan como placer / displacer, como de tipo social, pues la sociedad "domestica la pulsión", refluyéndola, reprimiéndola para satisfacer sus propios fines de reproducción del todo social.

Esta forma de funcionamiento energética, es descrita por Reich como:

Tensión → Carga → Descarga → Relajación

Si nos acercamos conceptualmente a la percepción de la música, la estructuración rítmica descrita no es más que una onda ondulatoria que condensa o expande la energía en su desarrollo temporal. Así, los descriptores de su "equivalencia/ contrapunto" deben incluir esta realidad pulsional perceptiva:

-una forma de funcionamiento energética del displacer que se manifiesta como: una condensación de la energía, sin su correlato de desplazamiento energético; ii) una expansión de la energía, sin su correlato de condensación energética; o iii) una condensación de la energía que no alcanza a manifestar su plena expansión, pues se está expandiendo cuando rápidamente debe condensarse otra vez.

-una forma de funcionamiento energética placentera que se manifiesta cuando la descarga de energía (desplazamiento) es similar a la carga (condensación)

Ante esto debe considerarse que estamos describiendo la forma en cómo opera el texto musical en el desarrollo de su onda ondulatoria energética rítmica y que dependerá de los mundos posibles pulsionales del lector. Es decir, la lectura específica de placer o displacer que se haga del texto, por lo tanto, se está tratando al texto como una partitura perceptiva de la música. De ésta son posibles varios caminos interpretativos y a partir de esto es posible definir cuáles son las vías a través del cual se transmite la información.

Desde ese punto de vista, podemos describir dos tipos de "**equivalencia**", de *condensación* o de *expansión*. A su vez que existen tres tipos de "**contrapunto**": de condensación, de expansión, o de condensación/

expansión.

Existen otros dos descriptores de una estructuración rítmica musical desde un punto de vista perceptivo, pues los formantes pueden estar, en la globalidad del texto musical, conformando:

- **Una relación de simetría rítmica:** $ab = ba$; esto es, si una línea imaginaria dividiese la totalidad del texto y nos encontrásemos que la primera parte no es más que la inversión de la otra mitad.
- **Una relación de asimetría rítmica,** es decir, cuando no se lo anterior.

A la vez, la interrelación global de formantes puede dar origen a:

- **Una estructura simple:** si una misma articulación rítmica se mantiene invariante a lo largo de la secuencialidad de la obra.
- **Una estructura compleja:** si la invariación es alterada.

CAPÍTULO V: ANÁLISIS

1. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL VIDEO CLIP “JOGA” DE BJÖRK

Para este análisis, la separación por lexis no será temporal, sino que estará hecha en función de la estructura de la música. Es decir, una lexis terminará, cuando la estructura musical manifieste giros inconfundibles, tales como el ingreso de un nuevo formante o la introducción del coro por ejemplo, o cuando se desarrolle una progresión.

Pensando en términos de energía, la única onda ondulatoria analizable es la del sonido, y por este motivo, es que basaremos la separación por lexis en este código.

La canción “Jóga”, perteneciente al disco “Homogenic” (septiembre de 1997) fue creada con el objetivo de ser un himno de Islandia, dedicado a su amiga de nombre Jóga. Además, con este disco pretendía experimentar cómo podría sonar el *techno* islandés. Debemos tener en cuenta que la realización de este video clip incluyó un trabajo en conjunto entre su director, Michel Gondry, y Björk, quien declaró en una entrevista que este es uno de sus videos favoritos:

“¿Cuál es su video favorito?”

Es muy difícil para mí elegir porque todos tienen recuerdos. Es como un álbum fotográfico. El primero que se me viene a la cabeza es "All is Full of Love", que hizo Chris Cunningham. Otro podría ser "Jóga", que hice con Michel Gondry, el cual es definitivamente uno que hicimos juntos. Está basado en la naturaleza y cómo experimento la naturaleza islandesa”⁶⁰

⁶⁰ <http://archives.cnn.com/2002/SHOWBIZ/Music/10/18/mroom.bjork/>